

Die Kunst der literarischen Spannung

Die Erzählstrategie der literarischen Spannung in Max Brods frühem zionistischem
Roman

Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Hannelore Sánchez Penzo, Ratingen

Betreuer: Univ. - Prof. Bernd Witte

Düsseldorf, November 2010

Für meinen Mann José Augusto Sánchez Penzo

Ich habe während meines Studiums der Germanistik an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf eine aufregende, arbeitsreiche und glückliche Zeit verlebt. Ich danke allen Kommilitonen, denen ich begegnet bin, allen Mitarbeitern der Universität, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, allen Dozenten und Professoren, die mich unterrichtet haben, besonders meinem Doktorvater Herrn Univ.-Prof. Bernd Witte und Herrn Univ.-Prof. Dietrich Busse, der das zweite Gutachten für diese Arbeit übernommen hat.

Hannelore Sánchez Penzo

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe, die aus fremden Quellen (einschließlich des Internets) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ratingen, November 2010

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Einführung	3

Teil I

Erzählstrategien und literarische Spannung in der Unterhaltungsliteratur

1. Erzählstrategien	9
1.1. Erzählstrategien in der Unterhaltungsliteratur	14
1.2. Erzählstrategie der literarischen Spannung	21
1.3. Erzählstrategie der literarischen Spannung in der Unterhaltungsliteratur	23
2. Gegenwärtiger Forschungsstand zur literarischen Spannung	26
2.1. Spannung – Suspense – Tension	34
3. Spannung in der Rezeptionsästhetik als Erwartungsnorm des Lesers	37
4. Spannung durch Abweichung	38
4.1. Grundsätzliche Voraussetzung für Abweichung	39
4.2. Stil und Abweichung	40
4.3. Regeln für Abweichungen und deren Verarbeitung	43

Teil II

Methoden der Spannungserzeugung auf verschiedenen Textebenen

1. Spannung durch Abweichung auf der Handlungsebene	46
2. Spannung durch Intertextualität	48
2.1. Formen der Intertextualität	50

2.2. Von der Autotextualität zur Intertextualität	52
2.3. Funktionen und Markierungen von Intertextualität	52
2.4. Intertextualität und Interkontextualität	55
3. Spannung durch erzählte Zeit	56
4. Spannung durch Dialoge	58
4.1. Der gebundene Dialog	62
4.2. Der ungebundene Dialog	63
4.3. Der dialektische Dialog	65
4.4. Die Konversation	66
4.5. Spannung durch Subkonversation	67
5. Spannung durch Suprasegmentalia	70
6. Spannung auf phonologischer Ebene	72
7. Spannung auf morphologischer Ebene	75
7.1. Spannung durch nichtusuelle Komposita	75
7.2. Spannung durch Metaphern	76
7.3. Spannung durch metaphorische Komposita	81
7.4. Spannung durch Oxymora und Wortgegensatzpaare	82
7.5. Spannung durch die Reihenfolge zweiteiliger Wendungen	83
8. Spannung auf syntaktischer Ebene	84
8.1. Das Stellungsfeldermodell	85
8.2. Spannung durch den Satzrahmen des deutschen Satzes	86
8.3. Spannung durch Besetzung des Vor-Vorfeldes	88
8.4. Spannung durch Besetzung des Vorfeldes	90
8.5. Spannung durch Besetzung des Mittelfeldes	93
8.5.1. Besetzung des Mittelfeldes I – linker Randbereich	94
8.5.2. Besetzung des Mittelfeldes II – Zentrum	96
8.5.3. Besetzung des Mittelfeldes III – rechter Randbereich	98
8.5.4. Hintergrund- und Vordergrundgliederung des Mittelfeldes	102

8.6. Spannung durch Besetzung des Nachfeldes	106
8.7. Graphische Übersicht der Spannungselemente in den Stellungsfeldern	108
8.8. Spannung durch Thema-Rhema-Gliederung	110
8.9. Spannung durch abweichende Satzkonstruktionen	113
8.9.1. Spannung durch Prä-Pronomonalisierung	113
8.9.2. Spannung durch syntaktische Ellipsen	114
8.9.3. Spannung durch Aposiopesen	115
8.9.4. Spannung durch Prolepsen	115
8.9.5. Spannung durch Nachträge	116
8.9.6. Spannung durch Paranthesen	117
8.9.7. Spannung durch Anakoluthe	118
9. Spannung durch Interpunktion	119

Teil III

Max Brod – deutsch-jüdischer Autor und Zionist

1. Jüdische Autoren zwischen Assimilation und Judentum	124
1.1. Die Situation deutsch-jüdischer Autoren in Prag	129
1.2. Max Brods Weg zum Zionismus	132
1.3. Max Brods <i>Dritte Phase des Zionismus</i>	133
1.4. Max Brods Standortbestimmung als deutsch-jüdischer Autor	135

Teil IV

Struktur der Spannung in Max Brods Roman *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden* 138

1. Erstes Kapitel	
1.1. Erzählaufakt	140
1.2. Einführung in das globale Spannungsthema und Beginn des Spannungsbogens	140
1.3. Spannung durch intertextuellen Bezug zu Gottfried Kellers <i>Kleider machen Leute</i>	143
1.4. Spannung durch zeitlichen Rückgriff Abstützung des globalen Spannungsbogens durch lokale Spannungsbögen	146

1.5. Spannung durch Aufzählungen	147
1.6. Episodische Abstützung des globalen Spannungsbogens	148
1.6.1. Intertextueller Bezug zu Arthur Schnitzlers <i>Der Weg ins Freie</i>	152
1.6.2. Intertextueller Bezug zu Goethes <i>Westöstlicher Divan</i>	154
1.6.3. Spannung durch Abweichungen auf der Schriftebene	159
2. Zweites Kapitel	160
2.1. Spannung durch zeitlichen Rückgriff	161
2.2. Das Abenteuer als lokales Spannungsthema	162
2.3. Autotextueller Bezug zu Max Brods <i>Schloß Nornepygge</i>	164
2.4. Das Abenteuer der Flugtechnik als lokales Spannungsthema	166
2.5. Die Liebe als lokales Spannungsthema	169
2.6. Spannung durch Dialoge der Liebe	175
2.7. Die Flucht als lokales Spannungsthema	178
3. Drittes Kapitel	
3.1. Spannung durch das Judentum als Prätext	180
3.2. Spannung durch Symbole und symbolische Handlungen	188
3.3. Intertextueller Bezug zum <i>Buch der Richter</i> im Alten Testament	191
3.4. Intertextueller Bezug zur christlichen Heilsgeschichte <i>Genofeva</i>	192
3.5. Autotextueller Bezug zu Max Brods Autobiographie <i>Streitbares Leben</i>	193
3.6. Spannungen durch Konversation und Subkonversation	194
4. Viertes Kapitel	
4.1. Das traditionelle Judentum und der Zionismus als Prätexte	196
4.2. Das Finale des globalen Spannungsbogens	201
4.3. Ausklang des Werkes – Initiationsritus als globales Spannungsthema	206
5. Erzählstrategie des Autors und Spannungsstruktur des Werkes	210
5.1. Graphische Darstellung der Spannungsstruktur des Werkes	213

Teil V

Inhalt und Spannungsstruktur zwei weiterer zionistischer Romane des Autors	215
1. <i>Tycho Brahs Weg zu Gott</i>	216
2. <i>Räubeni- Fürst der Juden</i>	229
2.1. Erster Teil	230
2.2. Zweiter Teil	233
Resümee	240
Literatur	245

Vorwort

Der Literaturmarkt hat sich durch den Einfluss der Bildmedien und der Globalisierung grundlegend verändert. Das Buch, der geschriebene Text, der einst die Grundlage jeglicher Bildung war, ist durch die Bildmedien von seinem ersten Platz verdrängt worden. An erster Stelle in der Informations- und Unterhaltungsindustrie stehen heute das Fernsehen und das Internet. Eine weitere Veränderung auf dem Buchmarkt stünde an, sollte die Preisbindung fallen und das Internet auf die Vermarktung von Literatur weiter an Einfluss gewinnen.

Nach der ersten Leserevolution im 18. Jahrhundert, die breite Bevölkerungsschichten an das Lesen heranführte, und der zweiten Leserevolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die die Literatur selbst für die einfach gebildete Bevölkerung mit geringem Einkommen zugänglich machte, haben wir es nun mit einer dritten Leserevolution zu tun, die allerdings durch die Konkurrenz der Bildmedien mit einer teilweise rückläufigen Lesefähigkeit einhergeht.

Für Autoren hat dies tief greifende Konsequenzen, denn ihre Werke setzen sich auf dem Buchmarkt nur dann durch, wenn der Verlag sich eine breite Leserschaft erhoffen kann und eine Werbestrategie finanziert, um das Werk auf dem Buchmarkt einzuführen.

Diese Situation muss jeder Autor, will er Erfolg auf dem Buchmarkt haben, in seiner Erzählstrategie berücksichtigen.

Somit wird literarische Spannung zum wichtigen Faktor für die Textproduktion und deren kommunikative Aufgabe und kann über Erfolg oder Misserfolg eines Werkes entscheiden. Den bisherigen Anforderungen an einen Text und an dessen Sprache ist die Anforderung nach Spannung hinzuzufügen, die auf allen Ebenen des Textes, wie im Folgenden dargestellt, verwirklicht werden kann.

Um sich auf dem Buchmarkt, trotz abnehmender Lesebereitschaft, zu behaupten, wird Literatur zunehmend gleichzeitig als Hörbuch herausgegeben. Hier spielen Suprasegmentalia eine wichtige Rolle, die dazu beitragen, dass der Hörer über eine längere Zeit zuhören und gleichzeitig den Text verarbeiten kann. Der Autor wird diese in seiner Erzählstrategie während des Schreibprozesses bewusst oder unbewusst beachten, insbesondere dann, wenn es beabsichtigt ist, sein Werk selbst vorzutragen.

Es ist sicher zu weit gegriffen, den beiden genannten Themen, der literarischen Spannung und den Suprasegmentalia, eine Schlüsselrolle in der Vermarktung von Literatur zuzuweisen. Sie werden jedoch in Zukunft für den Markt eines Massenpublikums eine immer größere Rolle spielen.

Einführung

Der in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts geprägte Begriff der *Erzählstrategie* lenkt das Interesse der Literaturwissenschaft erneut auf die Frage, inwieweit vorbedachte Überlegungen den Schaffensprozess eines Autors beeinflussen.

Diese Frage gewann in der Vergangenheit immer dann an Bedeutung, wenn Literatur- und Buchmarkt einen grundlegenden Wandel erfuhren, sei es durch den Erwerb der Lesefähigkeit, durch technische Verfahren oder sei es durch ökonomische Bedingungen. Ein Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte zweite Leserevolution nach der Reichsgründung 1871, die weiten Kreisen der Bevölkerung den Zugang zu Literatur durch Feuilleton- und Kolportageromane ermöglichte, und deren Autoren in zunehmendem Maße schon aus ökonomischen Gründen ihre Erzählstrategie auf ihr Massenpublikum ausrichteten.

Typisch für diese Epoche sind der Abenteuerroman und später die Liebesgeschichten, die in Bezug auf den Erfolg beim Massenpublikum ein gemeinsames Merkmal haben: sie fesseln den Leser bis zur letzten Seite. Der Erfolg dieser Geschichten bleibt nicht ohne Wirkung auf die übrige Literatur. Es werden Spannungselemente aus den Abenteuer- und Liebesgeschichten in die Unterhaltungsromane transferiert, um das Rezeptionsverhalten des Lesers zu beeinflussen.

Dieses Prinzip gilt für die Unterhaltungsliteratur bis heute, allerdings sind die Figuren dem Zeitgeschmack angepasst. Sie sind nicht mehr die einsamen Helden, sondern eingebunden in ein Umfeld, das lebensnah vorführt, wie Probleme gelöst werden könnten.

Doch was ist literarische Spannung? Eine einheitliche Definition, die wissenschaftlichen Kriterien in der Literaturwissenschaft standhält, gibt es nicht, abgesehen davon, dass diese sowohl aus der Perspektive der Literaturwissenschaft wie aus der der Psychologie gemeinsam formuliert werden müsste.

Spannung im Allgemeinen lässt sich reduzieren auf das Grundprinzip der Abweichung. Dies gilt für alle Lebensbereiche. Die Abweichung weckt und lenkt unsere Aufmerksamkeit, lässt innehalten und genauer hinsehen oder zuhören.

Sind jedoch gleichzeitig mit der Abweichung Strategien zu erkennen, mit denen die Abweichung ins Normale zurückgeführt wird, lenkt dies die Aufmerksamkeit auf die Fortsetzung des Ereignisses: Wir sind gespannt. Sind dagegen keine Anzeichen für eine Rückführung ins Normale zu erkennen, ebbt die Aufmerksamkeit des Rezipienten schnell ab. Spannung ist also stets gekoppelt an die Aussicht auf Rückführung der Abweichung ins Normale.

Dieses Prinzip gilt auch für die Literatur. Das ‚geheimnisvolle Haus‘ oder der ‚Tote im Stadtgraben‘ binden nur dann über längere Strecken die Aufmerksamkeit des Lesers an den Text, wenn er gleichzeitig in Andeutungen oder aufgrund seiner Leseerfahrung erkennen kann, dass er bei Fortsetzung der Rezeption mehr über das ‚geheimnisvolle Haus‘ oder den Toten erfahren wird.

Das Grundprinzip der Abweichung ermöglicht es, wie im zweiten Teil der Arbeit ausführlich dargestellt, Spannungselemente zu beschreiben, mit denen auf allen Ebenen eines Textes, vom Autor bewusst oder unbewusst eingesetzt, die Leseraufmerksamkeit gelenkt werden kann, ausgehend von Themen der Abweichungen auf der Handlungsebene, die einen globalen Spannungsbogen initiieren, bis hin zur Intertextualität und den Dialogen.

Durch Abweichungen auf der Handlungsebene wird der Rezipient unmittelbar angesprochen. Die Spannungselemente auf der phonologischen, morphologischen und syntaktischen Ebene eines Textes wirken dagegen mittelbar. Mit ihnen kann der Autor die Aufmerksamkeit auf bestimmte Begriffe lenken, die für die Handlungsebene von Bedeutung sind.

Über die psycho-phonetische Wirkung von Lauten und Vokalen liegen zwei Forschungsarbeiten vor. Beide kommen zu dem Schluss, dass für die Gestaltung der Spannungsstruktur eines Textes die unterschiedlichen Erregungsdimensionen der Vokale und Konsonanten eine wichtige Rolle spielen und die Spannung auf der Handlungsebene wirkungsvoll ergänzen, wie es an verschiedenen Stellen des bearbeiteten Textes aufgezeigt werden kann.

Nichtusuelle Komposita, Metaphern, metaphorische Komposita und Wortgegensätze auf der morphologischen Ebene sind immer dann als Spannungselemente geeignet, wenn sie entweder als Neuschöpfungen eine veränderte Wirklichkeit wiedergeben oder gegen bekannte Wortbildungsregeln verstoßen. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die nichtusuellen Komposita mit ihrer Abweichung von der Norm zu nennen.

Bezüglich der spannungsevozierenden Wirkung von Metaphern kann hier keine eindeutige Aussage getroffen werden, da die Forschungslage uneinheitlich ist.

Für das Oxymoron dagegen liegt die Klassifizierung als Spannungselement auf der Hand, denn als zwanghafter Zusammenschluss zweier gegensätzlicher Begriffe hat dieses stets etwas Doppeldeutiges, das den Rezipienten geradezu herausfordert, nach einer dritten Möglichkeit zur Entlastung der Spannung zwischen den beiden Begriffen zu suchen.

Einen breiten Raum im zweiten Kapitel nimmt die Darstellung von Abweichungen auf der syntaktischen Ebene ein. Diese hat für die Gestaltung der Spannungsstruktur mit ihrer Vielfalt an Möglichkeiten die größte Bedeutung.

Schon mit der deutschen Besonderheit der Satzklammer lässt sich auf einfache Weise als Spannungselement eine Information hinauszögern und dank der Flexibilität der deutschen Sprache können Teile eines Satzes so positioniert werden, dass sie als Spannungselemente dienen können, indem sie z.B. vom Hintergrund in den Vordergrund verschoben werden.

Anhand des Stellungsfeldermodells wird dargestellt, wie durch Besetzung der einzelnen Stellungsfelder mit Wortformen verschiedenster Art die Leseraufmerksamkeit auf bestimmte Inhalte des Satzes gelenkt und beeinflusst werden kann. Vor-, Mittel- oder Nachfeld – jedes Feld kann genutzt werden, um mit Komplementen, Supplementen, Partikeln oder Kommunikationsausdrücken verschiedenster Art die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf einzelne Satzglieder zu lenken. Häufig gehen die Informationen, wie bereits oben erwähnt, über den Text hinaus und sind von Bedeutung für eine größere Texteinheit, sodass man hier auch von Metakommunikation sprechen kann.

Mit Hilfe der Thema-Rhema-Gliederung eines Satzes kann die Steuerung der Leseraufmerksamkeit aus einer anderen Perspektive betrachtet werden. Hier geht es nicht um einzelne Bausteine eines Stellungsfeldes, sondern um die Informationsverteilung innerhalb eines Satzes.

Abweichende Satzkonstruktionen und damit eng verknüpft die Interpunktion sind weitere Instrumente der Aufmerksamkeitslenkung. Da die Entwicklung der Sprache unter dem Einfluss der Umgangssprache ohnehin eine Neigung zur Auflockerung hat, kann diese für die Erzeugung von Spannung durch Abweichung auf der Satzebene genutzt werden, indem mehr oder weniger gegen Regeln der Satzbildung verstoßen wird, wie dies häufig in Dialogen oder in der Wiedergabe von Gedanken der Figuren zu beobachten ist.

Unterbrechungen des Satzverlaufs, Auslagerungen oder Abbrüche des Satzes werden mit Hilfe der Interpunktion in den Fokus der Leseraufmerksamkeit gerückt. Darüberhinaus hat der Autor mit der Interpunktion ein Instrument zur Verfügung, mit dem er den Rezipienten in seiner Textinterpretation beeinflussen kann, wie Max Brod es in seinem Werk häufig vorführt.

Zum Schluss sei noch auf die Suprasegmentalia hingewiesen, denen in der Literaturwissenschaft bisher wenig Beachtung geschenkt wurde. Wir können davon ausgehen, dass Suprasegmentalia für den mittelalterlichen Sänger wie für den Vorleser bis zur ersten Leserevolution eine wichtige Rolle spielten. Mit der zunehmenden Lesefähigkeit verloren sie jedoch an Bedeutung. Der inzwischen

aufkommende Markt an Hörbüchern, mit denen die Verlage auf eine zunehmende Lesemüdigkeit reagieren, rückt die Suprasegmentalia, wie bereits beschrieben, wieder in den Vordergrund des Interesses. Empirische Untersuchungen fehlen allerdings noch.

Die im zweiten Kapitel der Arbeit zusammengetragene Anzahl von Abweichungen und deren Möglichkeiten kann nicht vollständig sein und bildet lediglich einen Grundstock von Spannungselementen, mit dem ein Autor seinen Text spannend und lebendig gestalten, ihm eine Spannungsstruktur geben kann. Darüberhinaus wird jeder Autor weitere Spannungselemente im Schreibprozess entwickeln, die sich aus seiner bewussten oder unbewussten Erzählstrategie im Hinblick auf das, was er erzählen möchte, und im Hinblick auf seinen fiktiven Leser ergeben.

Letzten Endes hat jeder Autor seinen eigenen Stil, seine eigene Erzählstrategie, die nach Henrik Nikkula¹ nicht beschreibbar ist. Dagegen sind die Mittel, die zum stilistischen Erlebnis führen, durchaus zu analysieren, wie hier im vierten Kapitel der Arbeit gezeigt werden soll.

Da jüdische Autoren im deutschsprachigen Raum bis zu ihrer Vertreibung stets unter besonderen Bedingungen geschrieben haben, werden im dritten Kapitel dieser Arbeit die Situation jüdischer Autoren im Allgemeinen und die der jüdischen Autoren in Prag im Besonderen, ebenso wie die Hinwendung Max Brods zum Zionismus kurz beschrieben.

Die Ideologie des Zionismus bot den Ausweg aus einem Konflikt junger intellektueller Juden, die, säkularisiert aufgewachsen, nach Orientierung suchten. Die berühmten Reden, die Martin Buber vor jungen Juden in Prag hielt, und verschiedene andere Begegnungen machten Max Brod zu einem begeisterten Anhänger des Zionismus. Nach dem plötzlichen Tod Theodor Herzls und dem Scheitern der Kolonisation Palästinas stellte er die Forderung auf, bereits in der Diaspora ein für die ganze Menschheit vorbildliches, jüdisches Zusammenleben, einen kulturellen Zionismus, zu schaffen, und widmete von da an seine schriftstellerische Arbeit diesem Ziel.

Von 1912 bis 1925 schreibt Max Brod drei zionistisch motivierte Romane. Der erste Roman *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden* erscheint 1912 im Axel Juncker Verlag in Berlin, der zweite Roman *Tycho Brahes Weg zu Gott* wird 1915 bei Wolf in München² verlegt, wo auch 1925 der dritte

¹ Henrik Nikula: Der „Stil“ des literarischen Textes – gibt es ihn überhaupt? In: Thomas A. Fritz/Günter Koch/Igor Trost (Hg): *Literaturstil – sprachwissenschaftlich*. Heidelberg 2008, S. 1–17, hier S. 14.

² Bis 1930 erscheint der Roman in einer Auflage von 77 000; weitere Ausgaben erscheinen 1947, 1950, 1955; ferner wird der Roman ins Italienische (1933) und Hebräische (1935) übersetzt.

Roman *Rëubeni, Fürst der Juden*³ herausgegeben wird. Diese Romane sind geprägt von der „Suche nach jüdischer Identität“,⁴ wie Claus-Ekkehard Bärsch schreibt, wobei es dem Autor weniger um die jüdische Religion geht, als vielmehr um eine „Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft“⁵, die am Ende des ersten Romans Basis wird für die individuelle Identität des Protagonisten.

Der Roman *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden*, dessen Spannungsstruktur im vierten Kapitel analysiert wird, findet mit seinen 176 Seiten bei den Literaturkritikern wenig Interesse. Lediglich die Zeitschrift *Die Aktion*⁶ druckt Rezensionen von Ernst Blass und Kurt Hiller ab, die allerdings die eigentliche Intention des Romans nicht erkennen und sich mit Belanglosigkeiten begnügen, vielleicht, um den Roman nicht gänzlich abzulehnen. Schalom Ben-Corin sieht darin zusammen mit Max Brods Roman *Die Jüdinnen* (erschienen 1911) weniger eine literarische, denn eine sittliche Tat.⁷

Offenbar findet das Werk zu wenig Anklang bei den Lesern, denn es erscheinen keine weiteren Ausgaben des Romans und er wird auch nicht in die 1915 bei Wolff in Leipzig erscheinende Reihe *Ausgewählte Romane und Novellen* Max Brods aufgenommen. In seinen Erinnerungen erwähnt Max Brod das Werk nicht.

Dies ist umso erstaunlicher, weil bereits beim ersten Lesen des Werkes auffällt, wie spannend es geschrieben ist, gerade weil das Thema des Werkes an sich nicht gerade Spannung verspricht: Ein junger Mann stolpert haltlos durchs Leben bis zu einem Besuch bei seiner Großmutter, die in ihm ein neues Lebensgefühl erweckt und er fortan seine Ziellosigkeit ablegt.

Die Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten ist Thema des globalen Spannungsbogens und erstreckt sich über das ganze Werk. Die Analyse des Werkes zeigt, dass der globale Spannungsbogen durch mehrere lokale Spannungsbögen mit den Themen Liebe und Abenteuer abgestützt wird, genauso wie mit zahlreichen Episoden, die ebenso wie die lokalen Spannungsbögen nur vor dem Hintergrund des globalen Spannungsthemas ihre Funktion als Stütze des Spannungsbogens erfüllen können.

Die beiden letzten Kapitel des Romans enthalten mehrere inter- und autotextuelle Bezüge zu Prätexten des traditionellen Judentums und des Zionismus, die das globale Spannungsthema variieren und differenzieren

³ Weitere Ausgaben 1930 und Übersetzungen ins Englische (1928), Spanische (1943), Französische (1948), Hebräische (1956, 1959). Vgl. hierzu: Werner Kayser/Horst Gronemeyer: Max Brod. Hamburger Bibliographien 12, Hamburg 1973, S. 65, 67, 71f.

⁴ Claus-Ekkehard Bärsch: Max Brod im Kampf um das Judentum. Wien 1992, S. 89.

⁵ Gaëlle Vassogne: Max Brod in Prag: Identität und Vermittlung. *Conditio Judaica* 75, Tübingen 2009, S. 47.

⁶ *Die Aktion* 2/1912, Sp. 973–976 „K. Hiller“ und Sp. 1073–1076 „E. Blass“.

⁷ Schalom Ben-Chorin: Die ersten fünfzig Jahre. In: Hugo Gold (Hg): Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968. Tel Aviv 1969, S. 23–46, hier S. 27. Vgl. auch Gaëlle Vassogne: Max Brod in Prag, S. 53.

Hinzu kommen Spannungselemente auf der phonetischen, morphologischen und syntaktischen Ebene, mit denen die Aufmerksamkeit des Rezipienten stets auf den Text zurückgeführt wird, und diesen lebendig und abwechslungsreich erscheinen lässt. Alles zusammen genommen bewirkt dies, dass das Werk sowohl von einem Rezipienten mit Kenntnissen über Judentum und Zionismus als auch von Rezipienten ohne solche als spannender Text empfunden wird.

Zum Abschluss wird kurz in Inhalt und Spannungsstruktur der beiden späteren zionistischen Romane Max Brods eingeführt. Beide Romane haben im Gegensatz zu dem hier untersuchten Werk eine komplexe Spannungsstruktur auf der Handlungsebene. Es ist deutlich zu erkennen, dass der Autor seine Fähigkeit zu erzählen weiter entwickelt hat und daher Spannungselemente auf der Textebene eher zurückhaltend einsetzt. Ein wichtiges Element in der Spannungsstruktur ist die in beiden Werken dem Protagonisten gegenübergestellte Gegenfigur, mit denen die inneren Konflikte der Hauptfigur besonders hervorgehoben werden. Während in dem Roman *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden* der Protagonist allein einer unbekanntem Zukunft entgegen geht, werden in den späteren zionistischen Romanen Protagonist und Gegenfigur am Schluss zu einer „zionistischen Idealfigur“ vereinigt, wie sie der Autor in verschiedenen Aufsätzen beschreibt.⁸

⁸ Max Brod: Die dritte Phase des Zionismus. In: Die Zukunft 98/1917, S. 72–84.

Max Brod: Ein menschlich-politisches Bekenntnis. In: Neue Rundschau 2/1918, S. 1580–1593, hier: S. 1583.

Teil I

Erzählstrategien und literarische Spannung in der Unterhaltungsliteratur

1. Erzählstrategien

Der Begriff „Erzählstrategie“ wird erst in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts in der Literaturwissenschaft zum Fachbegriff.⁹ Autoren sprechen in diesem Zusammenhang auch von Autorenstrategie,¹⁰ Textstrategie¹¹ oder Publikumsstrategie.¹²

Zugrunde liegt der Gedanke, dem Autor eines literarischen Kunstwerks „textinterne Intentionen“¹³ zu unterstellen, die er mit vorbedachten Überlegungen formuliert und die das „Unabsichtliche als Komplementärererscheinung“¹⁴ im Werk ergänzen.

Bereits in der Antike wird das Zusammenspiel von bewusstem und unbewusstem Schaffen als Voraussetzung dafür gesehen, ein Kunstwerk entstehen zu lassen. Platon lässt hierzu Sokrates im Phaidros sagen: „Wer aber ohne diesen Wahnsinn¹⁵ der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, meinend, er könne durch Kunst allein genug ein Dichter werden, ein solcher ist selbst ungeweiht, und auch seine, des Verständigen Dichtung, wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt.“¹⁶ Allein die Absicht, Kunst zu schaffen, reiche demnach nicht. Erst der Wahnsinn, das Unbewusste, das die Absicht durchdringt, mache das Werk zum Kunstwerk.

Dies gilt allerdings nur bis zum Mittelalter. Mit zunehmendem Einfluss der christlichen Kirche auf das künstlerische Schaffen wird der Künstler zum Nachahmer degradiert, der allein die Aufgabe hat,

⁹ Klaus Kanzog: *Erzählstrategie*. Heidelberg 1976, S. 104; Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979, S. 196 f.

¹⁰ Dagmar Barnouw: *Autorenstrategie und Leser im Gedankenroman*. In: Wolfgang Haubrichs: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Erzählforschung* 3. Göttingen 1978, S. 223–255.

¹¹ Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. München 1990, S. 143 ff.

¹² Hans-Jörg Neuschäfer: *Mit Rücksicht auf das Publikum*. In: Ders.: *Populärromane im 19. Jahrhundert. Vom Duma bis Zola*. München 1976, S. 56–96. An anderer Stelle spricht Neuschäfer von „Vermittlungsstrategie“ (Ebd. S. 73).

¹³ Kanzog (1976), S. 104.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Platon sieht im ‚Wahnsinn‘ eine heilende Kraft, mit der Menschen in Not Lösungen für ihre ‚Drangsale‘ entwickeln können: „Ebenso hat auch [...] Krankheit und [...] Plagen, wie sie ja aus altem Zorn einigen Geschlechtern verhängt waren, ein Wahnsinn eingegeben [...], die dadurch reinigende Gebräuche und Geheimnisse erlangend, jeden seiner Teilhaber für die gegenwärtige und künftige Zeit sicherte, die Lösung der obwaltenden Drangsale auf rechte Art [...] erfindend.“

¹⁶ Gunther Eigler (Hg.): *Platon: Werke in acht Bänden*. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. Darmstadt 2001, S. 245a; ähnlich übersetzt in: Jan Mukařovský: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München 1974, S. 31.

die göttliche Schöpfung nachzubilden.¹⁷ Dementsprechend sei nur Gott allein der wahre Schöpfer, der so schaffe, dass aus dem Nichts Etwas werde, während die Natur nicht in diesem Sinne schaffe, sondern nur im Keime schon Geschaffenes hervorbringe. „Der Mensch vermag nicht einmal das. [...] Aber seine Kunst ist nur Nachahmung der Natur, sie ist eine unechte, verfälschte und verfälschende, nachahmende, nachäffende Kunst, eine *ars adulterina*,“¹⁸ schreibt Glunz in seinen Studien zur Literaturästhetik des europäischen Mittelalters.

Der Künstler wird mit seiner Kunst dem Handwerker und seiner Handwerkerkunst, der *ars mechanica* gleichgesetzt. Er hat die Aufgabe, Gott den Schöpfer aller Dinge in seinen Werken darzustellen, ihn sogar zu interpretieren, denn da Gottes Schöpfung als unerschöpflich betrachtet wird, bedarf sie eines Interpreten, der die Aufgabe hat, die göttliche Schöpfung dem Menschen nahe zu bringen.

Die erstmalige Übersetzung der *Poetik* von Aristoteles (1498) aus dem Griechischen und das Werk Robortellos¹⁹ führen zu einer Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Kunstauffassungen: der „Lehre von der Nachahmung der Natur“²⁰ zum einen und zum anderen der „neuplatonisch beeinflussten Schöpfertheorie“,²¹ mit der Folge, dass der allein nachahmende Künstler, besonders der in der Dichtkunst – der Dichter – nicht mehr als „echter, das heißt schöpferischer Künstler“²² anerkannt wird.

In seiner *Poetics libri septem* (Lyon 1561) fasst Julius Caesar Scaliger beide Standpunkte zusammen: Der Dichter und Gott, beide seien Poeten, beide seien Schöpfer.²³ Dies erhebt die Dichtung über die anderen Künste, „denn sie stellt nicht die Dinge so dar, wie sie sind, sondern hebt sie empor. „At poeta et naturum alteram et fortuna plures etiam ac demum sese isthoc modo ipso perinde ac Deum alterum efficit.“²⁴

¹⁷ Jan Mukařovský: Studien, S. 32.

¹⁸ H. H. Glunz: Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters. Bochum 1937, S. 216; ebenfalls zitiert in Mukařovský (1974), S. 32.

¹⁹ Francesco Robortello (1516–1567) veröffentlichte zahlreiche Schriften, darunter die Schrift: In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. Florenz 1548 und Basel 1555 (Großes vollständiges Universallexikon, Leipzig 1742).

²⁰ Vinzenz Rūfner: Homo secundus Deus. In: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 63 (1955), S. 248–291, hier S. 273.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Herausgegeben und übersetzt von Luc Deitz. Stuttgart 1994, Bd. I, 1. Kapitel, S. 70, 72, dt. Übersetzung: ... der Dichter dagegen nicht nur eine zweite Natur, sondern auch noch mehr Lebensschicksale erschafft, und sich eben hierdurch selbst gewissermaßen zu einem zweiten Gott macht [...]; die Dichtkunst dagegen, da sie das, was ist, ansehnlicher vorführt und den Schein dessen, was nicht ist, hervorruft, scheint nicht wie die anderen Künste, einem Schauspieler vergleichbar, die Dinge einfach wiederzugeben, sondern sie wie ein zweiter Gott zu erschaffen. Deswegen scheint dem Dichter auch der mit Gott gemeinsame Name nicht aus einer Übereinkunft der Menschen, sondern von der vorausschauenden Natur gegeben worden zu sein. Ebd. S. 71, 73.

Diese Auffassung setzt sich zwar in Italien durch und wird in England verbreitet, in Deutschland dagegen ändert sich die grundsätzliche Einstellung zur Kunst noch nicht, auch nicht in der Kunstepoche der Renaissance, in der die Kunst auf die Darstellung der Natur für die aufblühenden Naturwissenschaften reduziert wird, die Musik auf Begleitung, die Dichtung auf Unterhaltung. „So ist die Ästhetik der Renaissance recht eigentlich auf die Schönheit der Natur gerichtet, sucht ihr Geheimnis aufzudecken, und die Kunst ist nur ein Organ für ihre Auffassung und für die vollendete Weiterbildung der in der Natur angelegten Gestaltung“,²⁵ schreibt Hermann Nohl in einem Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift *Die objektive Ästhetik der Renaissance*. Nur wenn man die Kunst der Renaissance in diesem Zusammenhang sehe, werde man ihren engsten Sinn verstehen: „Sie will die Welt begreifen und nach ihrem Gesetz weiterformen.“²⁶

Erst Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Nachahmungspoetik in Deutschland von der Genieästhetik abgelöst und das unbewusste Schaffen als unablässiger Bestandteil der Kunst wieder anerkannt. In dem Fragment zu seiner *Archäologie des Morgenlandes* (1769) formuliert Herder seine Lehre vom Mikrokosmos des Menschen:

„Sehet da also die Natur und die Bestimmung des Menschen! [...] Sein Daseyn ist zu herrschen, mit einem Plan der Vollkommenheit in seiner Seele, zu verändern, umzuschaffen, zu veredeln, und in einem kleineren Kreise zu vervollkommen. An Wirksamkeit, an Wissenschaft, an Kunst und Erfindung wird er ein nachahmender Gott seyn, ein zweiter Schöpfer.“²⁷

Entgegen der bisherigen Auffassung, wonach der Mensch einzig und allein die Aufgabe hatte, die Schöpfung Gottes zu seinem Lobe abzubilden, weist Herder dem Mensch geradezu die Pflicht zu, sich entsprechend seiner inneren Bestimmung und seinem Bedürfnis nach Vollkommenheit, Kunst und Wissenschaft weiter zu entwickeln. Der passiv Anteil nehmende und nachahmende Mensch soll zu einem aktiven, im Sinne Gottes gestaltenden Schöpfer werden.

Herders Bestimmung des menschlichen Daseins ist für Schiller Anlass, sein Selbstverständnis als Dichter zu formulieren. Er schreibt am 27. März 1801 an Goethe:

„[...] und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewusstlose aussprechen und mitteilen zu können, d.h. es in ein Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Notwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewusstlosen an und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der

²⁵ Hermann Nohl: Die ästhetische Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1935, S. 26 f.

²⁶ Ebd.

²⁷ J. G. Herder: Fragmente zu einer Archäologie des Morgenlandes. In: B. Suphan (Hg.): Herders Sämtliche Werke. Berlin 1883, Bd 6, S. 28.

Besonnenheit. Das Bewusstlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.²⁸

In seinem Antwortbrief vom 3. April 1801 greift Goethe Schillers Gedanken vom ‚poetischen Künstler‘ auf, geht aber noch einen Schritt weiter, indem er schreibt:

„Ich glaube, daß alles, was das Genie, als Genie, tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln nach gepflogener Überlegung aus Überzeugung, das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden, aber das Genie kann sich durch Reflexion und Tat nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.“²⁹

Der psychologische Vorgang des künstlerischen Schaffens ist in dieser Zeit noch unbekannt, daher sind für Goethe und Schiller unbewusstes und beabsichtigtes künstlerisches Schaffen eine Einheit. Dass das Unbewusste auch seine „Absichtlichkeit“³⁰ hat, Bewusstes und Unbewusstes also vom Absichtlichen und Unabsichtlichen zu trennen sind, wird erst von der modernen Psychologie erkannt. Dementsprechend fordert Jan Mukařovský, „die Frage nach der Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit im künstlerischen Schaffen neu zu stellen und zwar unabhängig von der Psychologie“,³¹ denn Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit seien keine psychologischen sondern „semantische Erscheinungen“.³²

Kanzog präzisiert Mukařovskýs These und stellt fest, dass dem Text durchaus eine Absichtlichkeit des Autors unterstellt werden könne, die jedoch durch die Unabsichtlichkeit zu ergänzen sei, wenn das Werk als Kunstwerk gelten solle. Die Erzählstrategie eines Kunstwerkes gehöre „sowohl zu seinem Zeichen- als auch zu seinem Ding-Charakter, d.h. zur vermittelten und unmittelbaren Wirkung“.³³ Folglich sei es auch nicht zulässig, die Strategie des Erzählers mit einer im Text auffindbaren Technik gleichzusetzen.³⁴

Versteht man unter Erzählen eine besondere Form des Sprechens, der Rede, für die Mathieu Vendômes³⁵ Formel gilt: ‚quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando‘,³⁶ so zeigt sich die Notwendigkeit einer Strategie, nämlich Entscheidungen zu treffen, die das „erstrebte Ziel“³⁷

²⁸ Siegfried Seidel (Hg.): Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Leipzig 1984, Bd 2, S. 364.

²⁹ Siegfried Seidel (Hg.): Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Leipzig 1984, Bd. 2, S. 367.

³⁰ Mukařovský (1974), S. 33.

³¹ Ebd. S. 34.

³² Ebd. S. 65.

³³ Kanzog (1976), S. 104.

³⁴ Ebd.

³⁵ *Quis* continent personae attributa; *quid* continent summan facti et trlicem negotii administrationem, silicet *ante rem* et *cum re* et *post rem*; *ubi*, locum; *quibus auxiliis*, facultatem faciendi; *cur*, causam facti; *quomodo*, modum sive qualitatem; *quando*, tempus. www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/vorlesungen/17jhdt/13vorlesung17jh06.pdf

³⁶ Edmond Faral: Les Arts poétique du 12° et du 13° siècle. Paris 1924, S. 150.

³⁷ Kanzog (1976), S. 104.

ansteuern. Allerdings werden diese Entscheidungen häufig erst nach Beginn des Diskurses getroffen, wie Heinrich von Kleist in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* beschreibt:

Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen. [...] Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unserer, welcher weiß.³⁸

Dabei beschränkt sich die Erzählstrategie im Erzählprozess – ist sie erstmal in Gang gekommen – nicht allein auf den Erzähler selbst, sondern bezieht den Hörer mit ein. Dieser hat in seiner Erwartungshaltung entweder eine Strategie zur Verarbeitung des Textes bereits vorbereitet oder lässt sich zunächst auf die Strategien des Redners ein, um bald dessen Strategie mit einer eigenen zu begegnen, die nach Kanzog stets „überlebensspezifischer Natur“³⁹ ist.

Im „Kommunikationsmodell narrativer Texte“ steht nach Nünning u. a. der „fiktive Leser“ dem Erzähler als „entsprechende Instanz auf der Empfängerseite“ gegenüber, wobei sich innerhalb der Spannbreite textexterner und –interner Abgrenzung verschiedene Varianten des fiktiven Lesers unterscheiden lassen, die zwischen dem „implizit fiktiven“ Adressaten auf der einen Seite und dem „explizit fiktiven“ Adressaten auf der anderen Seite liegen.⁴⁰

Wie sehr ein Autor auf die Erwartungen seiner Leser Rücksicht nimmt und sie gleichzeitig in die aus seiner Sicht „richtigen Bahnen“ lenkt,⁴¹ beschreibt Neuschäfer am Beispiel von Dumas' Meisterwerk *La Dame aux camélias* (1848). Der eigentliche Adressat dieses Romans sei das besitzende französische mittelständische Bürgertum, dessen Bedürfnis nach Selbstbestätigung und Unterhaltung Dumas mit seiner Publikumsstrategie gezielt bediene. Das Milieu der Kurtisane biete den Reiz des Verbotenen, ein Hauch von Sünde und Verruchtheit dringe in die Zweck- und Ordnungswelt des Bürgers, die durch den Verzicht der Protagonistin auf den bürgerlichen Geliebten wiederum bestätigt werde.⁴² Aber auch die Figur der Marguerite erweist sich als „geniale strategische Erfindung des Alexandre Dumas“,⁴³ wie Neuschäfer schreibt. Denn sie befriedige einerseits das Evasionsbedürfnis der Leser in Form einer zwar illegalen, aber im Grunde von der Gesellschaft geduldeten und kalkulierbaren Liaison, andererseits bestätige sie durch ihr großes Opfer die Notwendigkeit der

³⁸ H. Sembdner (Hg.): Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, II, S. 323f.

³⁹ Kanzog (1976), S. 106.

⁴⁰ Ansgar Nünning (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Gießen 2004, S. 145. Textintern ist der fiktive Leser jedoch abzugrenzen vom „impliziten Leser“ Wolfgang Iers (Der Akt des Lesens. (1990)) und textextern vom „intendierten Leser“ Erwin Wolffs (Der intendierte Leser. In: Poetica 1971, S. 141–166).

⁴¹ Hans-Jörg Neuschäfer: Populärromane im 19. Jahrhundert. München 1976, S. 57.

⁴² Ebd. S. 59.

⁴³ Ebd. S. 61.

Anpassung an die Normen der bourgeoisen Gesellschaft – für Dumas' Publikum ein Abenteuer ohne Risiko.⁴⁴

Um festzustellen, inwieweit Erzählstrategien die „Empfangsbedingungen“⁴⁵ des Lesers eines Textes beeinflussen, empfiehlt Iser, die Erzählstrategien durch eine Nacherzählung auszuschalten. Zwar werde dann der Inhalt des Romans einigermaßen detailgetreu erzählt, die Strategien des Textes aber ersetzt durch „Organisationsgesichtspunkte“⁴⁶ des Nacherzählers, sodass die Erzählung oder der Roman als reines ‚Denotat‘ – reduziert auf den Stoff – bedeutungslos⁴⁷ wird.

Da ein erzählter Text immer aus einer Kombination von Elementen besteht, können Erzählstrategien weder den Zusammenhang des Textes noch die „Empfangsbedingungen“⁴⁸ festlegen, sodass das Zusammenwirken von Repertoire und dessen Erfassung durch den Leser nicht eindeutig geregelt werden können. Wäre dies möglich, würde sich sofort die Frage nach der „vollkommenen Bestimmung“⁴⁹ eines Textes ergeben. Diese lässt sich bei fiktionalen Texten, im Gegensatz zu Sachtexten, kaum beantworten, denn der fiktionale Text stellt keine Sachzusammenhänge dar, sondern entwirft bestenfalls solche für die Phantasie des Lesers,⁵⁰ die dann überflüssig wird, wenn Erzählstrategien bestimmen, was der Leser dem Text entnehmen soll.

1.1. Erzählstrategien in der Unterhaltungsliteratur

Die politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere nach der Reichsgründung von 1871, sind gekennzeichnet durch ein starkes Anwachsen der Bevölkerung in den Ballungszentren und der Industrialisierung der Arbeit. Dies hat auf die Buchproduktion und das Leseverhalten der Bevölkerung tiefgreifende Auswirkungen. Langenbucher spricht hier von der „Demokratisierung des Lesens in der zweiten Leserevolution“,⁵¹ die geprägt sei von der „Expansion des Massenpublikums und des kommerziellen Vermittlungsapparates“.⁵²

Wegen ihres niedrigen Preises tritt eine Fülle von Zeitschriften an die Stelle der Bücher, in denen bereits aus ökonomischen Gründen namhafte Autoren ihre Werke veröffentlichen. Die Zeitschriften, die den Almanach ablösen, der sich bis Mitte des 19. Jahrhundert noch eine gewisse literarische

⁴⁴ Ebd. S. 59.

⁴⁵ Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. München 1990, S. 144.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Wolfgang Langenbucher: Die Demokratisierung des Lesens in der zweiten Leserevolution. In: Herbert G. Göpfert, u.a. (Hg.): Lesen und Leben. Eine Publikation des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels. Frankfurt a. M. 1975, S. 12–35.

⁵² Günther Fetzner (1980), S. 132.

Exklusivität bewahrt hatte, fordern eine zunehmende „Anpassung an die anonyme Zensur durch das Massenpublikum“,⁵³ der sich die Autoren beugen müssen. Es gibt für sie allerdings auch positive Auswirkungen der Massenpublikationen. Martini⁵⁴ hebt die „bedeutsame Vermittlerrolle zwischen Literatur und Publikum, Künstler und Öffentlichkeit“ der von Julius Rodenberg 1874 gegründeten Zeitschrift *Deutsche Rundschau* hervor, die dem Dichter ein Publikum erziehe, das diesen wiederum an die Interessen des Publikums binde. Darum erreichen die Feuilletonromane nach ihrer Veröffentlichung in den Zeitungen bis dahin nie gekannte Auflagen auf dem Buchmarkt.

Im Konkurrenzkampf der Zeitungen erhält der Feuilletonroman eine Schlüsselrolle. Der Abdruck vor allem spannender Fortsetzungsromane soll mit ihrer Erzählstrategie der Spannung breite Käuferschichten anlocken⁵⁵ und neben der Unterhaltung des Publikums der Absatzsteigerung der jeweiligen Zeitung dienen,⁵⁶ allerdings mit der Konsequenz, dass Zeitschriften sich einer „marktgängigen Literaturschematik“⁵⁷ nicht entziehen können und allmählich auf das „Niveau der belletristischen Unterhaltung“⁵⁸ herabsinken.

Die Autoren tauschen dabei ihre ursprüngliche Abhängigkeit von einem Mäzenatentum aus gegen den Zwiespalt zwischen Anspruch an die eigene Kunst und der Notwendigkeit, sich auf dem Buchmarkt zu behaupten, wobei ihnen die Literaturkritik unterstellt, „um des finanziellen Erfolges wegen bedenkenlos zu jedem Mittel zu greifen.“⁵⁹

Rzeszotnik⁶⁰ gliedert die Erzählstrategien der Unterhaltungsliteratur in Anlehnung an die Spieltheorie Balints in drei aufeinanderfolgende Phasen:

In der primären Phase als Ausgangslage begegnet der Text dem Rezipienten zunächst mit einer gewohnten „Urteilsstruktur“. Personen und eventuelle Konflikte zwischen Personen oder Personengruppen und die situativen Gegebenheiten von Raum und Zeit werden vom Autor in Erzählung und Dramaturgie so aufbereitet, dass sie als „Strategie der Bestätigung“ der ersten Kontaktaufnahme mit dem Rezipienten dienen und gleichzeitig zur Identifikation des Rezipienten

⁵³ Fritz Martini: *Deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus (1848–1898)*. Stuttgart 1974, S. 93.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Reinhard Lauer: *Europäischer Realismus*. Wiesbaden 1980, S. 33 f.

⁵⁶ Fritz Martini (1974), S. 93.

⁵⁷ Ebd., S. 92.

⁵⁸ Ebd., S. 94.

⁵⁹ Ebd. Der Prozess der Dichotomisierung zwischen hoher und niederer Literatur setzt Ende des 18. Jahrhunderts ein. Christa Bürger (*Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 16 ff.) erinnert an die Auseinandersetzung zwischen Bürger und Schiller. Bürger forderte eine Literatur, die von Gelehrten für das Volk geschrieben wird: „Alle Poesie soll volksmäßig sein, denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit.“ (Bürger 1784). Schiller dagegen sieht einen großen Abstand zwischen einer „Auswahl der Nation“ und der „Masse“: „Es würde daher umsonst sein, willkürlich in *einen* Begriff zusammenzuwerfen, was längst schon keine Einheit ist.“ G. Fricke/H. G. Göpfert (Hg.): *Schiller. Sämtliche Werke*. Bd. 5, München 1967, S. 973.

⁶⁰ Jacek Rzeszotnik: *Literarische Kommunikationsstrategien*. Meitingen, 2000, S. 157ff. Vgl. ebenfalls: Peter Nusser: *Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 81 (1982), S. 28–58, hier S. 36 ff.

mit den fiktionalen Figuren beitragen. Da sich erste Informationen als nachhaltig und dauerhaft im Bewusstsein des Lesers verankern, besonders dann, wenn sie seinen eigenen Wertvorstellungen entsprechen, kommt ihnen für den weiteren Verlauf des Textgeschehens eine große Bedeutung zu, da sie Anfangsvorstellungen „besonders beharrend und zumeist unabänderlich“ in weiten Bereichen die Rezeption der weiteren Lektüre beeinflussen.⁶¹ Darum gehört es zur Strategie eines Autors von Unterhaltungsliteratur, zu Beginn der Kommunikation dem Leser „Einstiegshilfen“⁶² anzubieten, die helfen, das anfangs hohe Angebot von Informationen zu strukturieren und die Bildung neuer „Erwartungsstrukturen“⁶³ an den Text zu unterstützen, um so die Bereitschaft des Lesers zum Weiterlesen abzusichern. Dem Autor sind dabei Grenzen gesetzt, die er in Abhängigkeit zu den Ansprüchen, die er an die Phantasie seiner Leser richtet, einhalten oder überschreiten kann, denn immer dann, wenn der Text den „Normenhorizont“⁶⁴ des Lesers überschreitet und das Geschehen im Text vom Leser gedeutet werden muss, wird die Grenze der reinen Unterhaltungsliteratur überschritten.⁶⁵

Die wichtigste Phase der dreiphasigen Erzählstrategie nach Rzeszotnik ist die sekundäre, in der die Abweichung vom Gewohnten thematisiert wird. Textelemente der ersten Phase, die die Erfahrungswelt des Rezipienten widerspiegeln, dienen hier gleichsam als „Folie“, „vor der sich Abweichungen vom Gewohnten [...] wirksamer zur Geltung bringen lassen.“⁶⁶

In der Erzählliteratur werden diese Abweichungen hauptsächlich durch die Darstellung von Gefahren hervorgerufen, die entweder von Personen oder Personengruppen, nicht fassbaren Bedrohungen oder von unüberwindlichen Hindernissen verursacht werden. Daraus folgen „außergewöhnliche Umstände“ und deren „außergewöhnliche Bewältigung“,⁶⁷ die wechselseitig aufeinander bezogen sind.

Eine grundlegende Strategie dieser Phase ist die „Strategie des Aktionismus“.⁶⁸ Bewegung und Handlungen der fiktionalen Figuren in Konfliktsituationen sind Ausgangspunkt für Aktionen, die der Rezipient nachvollziehen kann oder die bei ihm auf Unverständnis stoßen. Hier kann sich der Autor abgrenzen von der rein spannungsevozierenden Unterhaltungsliteratur, indem er seinen Protagonisten die Fähigkeit verleiht, sich Kenntnisse über die Ursachen ihres Unglücks zu erwerben, und sie Lösungen für ihr Unglück durch verantwortliches Handeln suchen lässt. Gleiches gilt für die

⁶¹ Rzeszotnik (2000), S. 159.

⁶² Ebd., S. 161.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Peter Nusser: Unterhaltung und Aufklärung. Frankfurt a. M. 2000, S. 15.

⁶⁵ Zur Abgrenzung der Trivilliteratur vgl. Helmut Kreuzer: Trivilliteratur als Forschungsproblem. In: DVjS 41 (1967) S. 173–191.

⁶⁶ Rzeszotnik (2000), S. 161.

⁶⁷ Nusser (1982), S. 36.

⁶⁸ Ebd., S. 43; Rzeszotnik (2000), S. 192.

negativen Figuren, die das Unglück repräsentieren. Über das Bild vom ‚Bösen‘ hinaus können Hintergründe und Denkweisen für deren Verhalten beschrieben werden, die dem Rezipienten Einblicke in die eigenverantwortliche und schuldhaft Verstrickungen erlauben. Die Lösung der Probleme, die die Abweichungen in der sekundären Phase verursachten, erfolgt bereits am Ende dieser Phase.

Die daraus resultierende Entspannung des Rezipienten, die ihn für Anliegen des Autors besonders empfänglich macht, erfolgt nach Rzeszotnik in der tertiären Phase. An dieser Stelle werde klar, inwieweit der Rezipient die „in den Text eingeschriebenen Urteilsstrukturen und Wertvorstellungen“⁶⁹ des Autors – die mit seinen eigenen nicht übereinstimmen – akzeptieren und in sein Bewusstsein eingliedern werde.⁷⁰ Waldmann stellt hierzu fest, dass es die besondere, Lustgewinn erbringende Leistung solcher Texte sei, eine solche Rezeption zu ermöglichen und zu legitimieren, die sich von der Realität löse und rationale Realitätsbewältigung in Bezug auf die dargebotene Wirklichkeit außer Kraft setze und darüberhinaus einen kritischen Diskurs über deren Normen überflüssig erscheinen lasse.⁷¹

Dabei werde der Erwartungshorizont des Textes der vorprogrammierten Leserrolle soweit angenähert, bis sie der des „anvisierten Rezipienten entspricht“.⁷² Es würden dem Leser keine „Horizontveränderungen“ abverlangt, sondern dessen „Verlangen nach der Reproduktion des Gewohnten befriedigt.“⁷³

Im Gegensatz hierzu strukturiert anspruchsvollere Literatur das dargestellte Geschehen so, dass dies in seiner Widersprüchlichkeit erkannt und erfahrbar wird und die dargestellten Wertvorstellungen sich nicht einfach in die des Rezipienten einfügen lassen. Literatur mit hohem „Innovationsgrad“⁷⁴, hebt Schemme hervor, führe dem Leser Alternativen zu seinen Wertvorstellungen vor, die er mit den eigenen vergleiche, sodass seine eigenen Auffassungen möglicherweise in Frage gestellt würden.⁷⁵

Die Erwartungen und Forderungen der Leser ab Mitte des 19. Jahrhunderts an den „populären Lesestoff“,⁷⁶ an denen Autoren, Buchproduktion und –handel ihre Strategien ausrichten und die zum

⁶⁹ Rzeszotnik (2000), S. 226.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Günter Waldmann: Kommunikationsästhetik. Bd. 1. München 1976, S. 94 f.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Wolfgang Schemme: Trivilliteratur und literarische Wertung. Stuttgart 1975, S. 194.

Vgl. auch Rzeszotnik (2000), S. 227.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Schenda distanziert sich mit dem Begriff ‚populärer Lesestoff‘ von jenem der ‚Trivilliteratur‘. Er will das Adjektiv ‚populär‘ ‚wertungsfrei‘ und nicht schichtspezifisch definieren, „sondern operational als ein Bündel sozialpsychologischer, ökonomischer, ideologischer und pädagogischer Aspekte“ begreifen. (Rudolf Schenda: Volk ohne Buch. Frankfurt a. M. 1977, S. 34).

Teil bis heute gelten, fasst Schenda in seiner Studie zur Sozialgeschichte von populären Lesestoffen⁷⁷ in fünf Punkten zusammen, die hier verkürzt wiedergegeben werden:

- Die Unterhaltungsliteratur soll möglichst billig und kurz sein, da die Leser zu einem Großteil aus dem niederen, finanziell schwachen Bürgertum stammen und nur über wenig Lesefähigkeit verfügen. Infolgedessen werden Heftchen und Periodika zu geringen Preisen hergestellt,⁷⁸ als Vorläufer der heutigen Heftrömane und Paperback-Ausgaben.

- Der Lesestoff soll selbst in exotischen Abenteuerromanen eine „Alltagsverbundenheit“⁷⁹ zeigen, mit der sich der Leser identifizieren kann, und in einfacher Sprache und erkennbaren Zeichen eine „weitgehende Reproduktion der individuellen Realität“⁸⁰ und der „gültigen Normen, Werte und Sinnstrukturen“ bieten.⁸¹ Dass dies unverändert in der Gegenwart gilt, beschreibt Langenbucher am Beispiel der Romane von J. M. Simmel: „Diese Romane sind paradoxerweise Zeitromane und zugleich zeitlos. Ihre Handlung könnte heute spielen oder vor fünfzig Jahren. [...] Für den Leser jedoch sind sie aktuell – aktuell für sein persönliches Leben [...]“⁸²

- Es sollen im Lesestoff Situationen vorweggenommen werden, denen der Leser, wenn es ihn beträfe, hilflos gegenüber stünde, wie Liebe, Hass und Tod. Dazu gehören auch metaphysische Phänomene wie Wunder, Heilige und Teufel. Als Reaktion auf diese Leserbedürfnisse erscheinen zahlreiche *Hilfsbüchlein*, deren Produktion in Form von Sachbüchern und Ratgebern für alle Lebenslagen bis heute anhält.⁸³

- Da die Leser meistens über eine ungeübte Konzentrationsfähigkeit verfügen, werden kurze und abwechslungsreiche Texte bevorzugt, zusammengestellt aus zahlreichen kurzen Erzählungen, Novellen, Gedichten und Lebensweisheiten. Bilder unterstützen den Text und sorgen für Abwechslung. Dem entspricht vor allem der bereits erwähnte außerordentlich beliebte Feuilletonroman, der bis in die 50er Jahre des letzten Jahrhunderts hinein das Kaufverhalten der Leser bestimmt – man denke nur an den „Hör-zu-Roman“ – und die Zeitung zum „ersten und

⁷⁷ Rudolf Schenda: Volk ohne Buch. Frankfurt a. M. 1977, S. 470ff.

⁷⁸ Ebd., S. 473.

⁷⁹ Ebd., S. 474.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., Anm. 128.

⁸² Wolfgang R. Langenbucher: Johannes Mario Simmel und seine Romane. München 1978, S. 13.

⁸³ Schenda (1977), S. 476.

wichtigsten Massenmedium⁸⁴ macht, bis sie vom Fernsehen abgelöst wird, das mit seinen Serien die gleiche Erzählstrategie verfolgt.

- Neben einer Literatur, die Hilfe in der Realitätsbewältigung leistet, steht eine solche, die dem Rezipienten die Flucht aus der Realität bietet.⁸⁵ Lesestoff, der das Ende der individuellen und sozialen Not suggeriert, ist weit verbreitet. Der Leser ist auf der Suche nach einer „pastoralen Ruhe ohne soziale Konflikte“,⁸⁶ die er vor allem in Stoffen aus der Vergangenheit zu finden glaubt. Romane aus der Ritterwelt bedienen dieses Bedürfnis noch heute, ferner vermarktet die Filmindustrie dieses Genre erfolgreich in zahlreichen Serien.

- Gelingt die Flucht aus der Wirklichkeit nicht, wird sie überhöht. Der Leser, der keine Chance hat, seinem faden Dasein zu entkommen, identifiziert sich mit einem Helden, der nicht seiner „eigenen breiten Mittelschicht, sondern einer Randklasse der Gesellschaft“ angehört und dem Leser gestattet, in der Fantasie aus seiner eigenen Mittelmäßigkeit und seinen eigenen, begrenzten „körperlichen und geistigen Fähigkeiten“ auszubrechen.⁸⁷

Es entsteht die Abenteuerliteratur, die aus fernen Ländern und fremden Welten berichtet, dem Leser das Gefühl gibt, dass ihm die ganze Welt offen stehe und in der der Held dank wunderbarer Kräfte dem Edlen und Guten zum Sieg ver helfe. Der große Erfolg Karl Mays mit seinen Abenteuerromanen ist kein Zufall, denn er entspricht mit seinen Schriften den oben beschriebenen Erwartungen, die bis heute zumindest in der Jugendliteratur deren anhaltenden Erfolg begründen.

Für den erwachsenen Leser werden die Abenteuer bald abgelöst durch „Liebesgeschichten mit Hindernissen“, durch die Intrige, wie Geyer-Ryan feststellt,⁸⁸ mit dem dazu gehörenden Repertoire an Aktionen aus Eifersucht, Rache, Besitzgier und Ähnlichem. „Wir verkaufen dem einfachen Mann und der einfachen Frau die Flucht aus der Wirklichkeit“, lässt Simmel seinen Protagonisten im Roman *Der Stoff, aus dem die Träume sind* sagen, welchem er angeblich beim Verfassen eines Tatsachenromans die „Hand führt“.

⁸⁴ Langenbucher (1978), S. 13.

⁸⁵ Schenda (1977), S. 479.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Schenda (1977), S. 487.

⁸⁸ Helga Geyer-Ryan: *Der andere Roman*. Wilhelmshaven 1983, S. 179.

Das starke Anwachsen der Unterhaltungsliteratur⁸⁹ beschleunigt die bereits im 18. Jahrhundert einsetzende Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Mit zunehmender Marktmacht wird die Unterhaltungsliteratur als „Nicht-Kunst“⁹⁰ ausgegrenzt. Bürger führt dies auf das gebrochene Verhältnis der bürgerlichen Schriftsteller in Deutschland zur Französischen Revolution zurück.⁹¹ Unter diesen Umständen ist nachvollziehbar, dass Robert Prutz sich heftiger Kritik aussetzt, wenn er 1847 fordert: „[...] statt der herkömmlichen gelehrten oder ästhetischen Literaturgeschichte einmal eine Historie der Literatur zu schreiben vom bloßen Standpunkt des Lesers aus: [...] wo nach gut oder schlecht, gelungen oder misslungen, gar keine Frage wäre, sondern wo es sich allein darum handelte, welche Schriftsteller, in welchen Kreisen, welcher Ausdehnung und mit welchem Beifall sie gelesen werden.“⁹²

Erst über hundert Jahre später wendet sich die Literaturwissenschaft diesem Thema erneut zu. Jedoch führt die rasante Veränderung in den Unterhaltungsmedien, die in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts einsetzt, zunächst zu keiner grundlegenden Veränderung in der Einschätzung von Unterhaltungsliteratur. Erst in jüngster Zeit ist eine „Entdifferenzierung der Kunst im Zeichen des Ökonomismus“⁹³ zu verzeichnen, wie Römer feststellt, wodurch Kunst, die früher als abwertend betrachtet wurde, nun im ganz normalen Alltag auftaucht. Kitsch-Effekte gehörten heute genauso zum „Attention getting“⁹⁴ wie unterschiedliche Taktiken der Trivialisierung. Eine Differenzierung der Literatur nach Qualitätsmerkmalen müsse demnach konsequenterweise eine gesellschaftliche, kulturelle und auch eine politische Funktion haben, sodass Begriffe wie Hoch- und Niederliteratur oder Trivial- und Populärliteratur nicht mehr Qualitätsmerkmale der Literatur des 21. Jahrhunderts sein könnten.

Die ökonomischen Bedingungen des gegenwärtigen Buchmarktes haben diese von Römer kritisierte Differenzierung inzwischen verschwimmen lassen. Im Konkurrenzkampf mit den übrigen Medien um den Rezipienten kann es sich kein Verlag mehr leisten, die traditionelle Dichotomie noch aufrechtzuerhalten. Enorme Geldmittel für eine breit angelegte Werbung in allen Medien werden auf einzelne literarische Werke konzentriert, um eine möglichst große Anzahl von Lesern auf das Werk aufmerksam zu machen. Dies führt dazu, dass sich Autoren und Verlage mit ihrer Literatur auf breit

⁸⁹ Das Anwachsen der Unterhaltungsliteratur hatte vor allem technische Ursachen. 1799 erfolgte die Erfindung der Papiermaschine und 1812 wurde durch die Erfindung der Schnelldruckpresse die Vervielfachung erheblich vereinfacht und beschleunigt. Vgl. hierzu: W. Gerhardt: Geschichte der Druckverfahren. Stuttgart 1975.

⁹⁰ Christa Bürger: Einleitung. In: Christa Bürger/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M. 1982, S. 9–39, hier S. 23.

⁹¹ Ebd.

⁹² Robert Eduard Prutz: Die deutsche Belletristik und das Publikum. In: Ders.: Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848–1858. Bd. 2. Leipzig 1870, S. 73.

⁹³ Stefan Römer: Über die Unzeitgemäßigkeit des Begriffs „Kitsch“. In: Wolfgang Braunert: Kitsch. Tübingen 2002, S. 239–257, hier S. 255.

⁹⁴ Ebd., S. 256.

gefächerte Interessen des Lesepublikums einstellen müssen. Die Popularität eines literarischen Werkes, initiiert und unterstützt durch einen entsprechenden Werbeaufwand, bestimmt in großem Maße dessen Erfolg auf dem Buchmarkt und den wirtschaftlichen Erfolg des Verlages.

Es ist daher nur konsequent und entspricht der Forderung Römers, wenn im internationalen Referateorgan *Germanistik* 1999 das Stichwort ‚Populärliteratur‘ eingeführt wird, das inzwischen den Terminus ‚Trivilliteratur‘ ersetzt.

1.2. Erzählstrategie der literarischen Spannung

Literarische Spannung gehört zum Erzählen, seit Geschichten erzählt werden. Kaum ein Erzähler kann auf Spannung verzichten, wenn er die Aufmerksamkeit des Rezipienten bis zum Ende des Textes aufrechterhalten will. Dies gilt für narrative Texte ebenso wie für dramatische. Umso unverständlicher ist es, dass gerade die literarische Spannung zur Dichotomisierung von Literatur genutzt wird.

In der mündlichen Dichtung vor der Einführung des Alphabets wird das Erzählen ergänzt durch Mimik, Gestik und Suprasegmentalia, wobei die erzählten Texte in der Regel „Einzelstücke aus eine[m] gewaltigen Heldensagen-Reservoir“⁹⁵ sind, die die Erzähler im Kommunikationsprozess je nach Anforderung des Publikums immer aufs Neue formulieren. Bis zur Einführung des Alphabets sind diese Erzählungen Unikate, die mit dem letzten Wort des Erzählers verloren gehen.⁹⁶ Danach bleibt die Mündlichkeit zunächst erhalten, da die Erzählungen vorgelesen oder mit dem Fortschritt der Literarisierung laut vorgelesen werden, sodass die literarische Spannung zunächst vom Erzähler gestaltet wird, ergänzt durch seine non-verbale Äußerungen. Im Laufe der Zeit verlagert sich diese jedoch immer mehr auf die schriftliche Textebene, in den alleinigen Gestaltungsbereich des Autors.

Aus der Antike ist zwar kein *terminus technicus* für die literarische Spannung überliefert, doch kann Andreas Fuchs⁹⁷ in seiner Untersuchung nachweisen, dass bereits die Scholiasten der *Ilias* versucht haben, dramatische Spannung und ihre literarische Wirkung zu beschreiben. Auffällig ist hier der häufige Gebrauch des griechischen Wortfeldes um das Verbum simplex *artān* mit der Bedeutung ‚hängen, binden, spannen‘, auf dessen lateinisches Pendant *suspendere/spensum* das englische *suspense* zurückgeht.

⁹⁵ Hubert Cancik/Helmut Schneider (Hg.): Der Neue Pauly (DNP), Bd. 5, Sp. 696f.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Andreas Fuchs: Das Verständnis der dramatischen Spannung in den *Ilias*-Scholien. In: Kathrin Ackermann/Judith Moser-Kroiss (Hg.): Gespannte Erwartungen. Berlin 2007, S. 15–35, hier S. 34; Grazia Dolores Folliero-Metz: Pos de chatar m'es pres talenz: Spannung in der altfranzösischen Literatur, erläutert an paradigmatischen Beispielen. In: Kathrin Ackermann/Judith Moser-Kroiss (Hg.): Gespannte Erwartungen. Berlin 2007, S. 37–57.

In der höfischen Gesellschaft des Mittelalters wird die Dichtung, wie oben beschrieben, zunächst hauptsächlich vorgetragen, da die „adlige Laiengesellschaft“⁹⁸ in der Regel nicht lesen kann. Wann und von wem vorgetragen wird, ist nur über Andeutungen zu erschließen. Am besten belegt sind die vielfältigen Angebote bei Hoffesten, zu denen auch der Vortrag epischer Werke gehört.⁹⁹ Auf welche Weise vorgetragen wird, ist nicht überliefert. Es darf aber angenommen werden, dass aus Handschriften vorgelesen wird, zumal das mittelhochdeutsche Wort *lesen* auch der Bedeutung von *vorlesen* entspricht.

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts richtet sich an den weltlichen Fürstenhöfen ein Literaturbetrieb mit höfischen Dichtern ein, die mündlich tradierte Heldenepik niederschreiben. Das Nibelungenlied ist ein typisches Beispiel für den Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Überlieferung. Sowohl auf der mündlich wie auf der schriftlich tradierten Ebene weist es zahlreiche Spannungselemente auf.

Wie das höfische Publikum auf Vorträge der Dichtung reagiert, ist durch zeitgenössische Zeugnisse nicht belegt, allerdings zeigen Untersuchungen¹⁰⁰, dass die mittelalterlichen Autoren in ihre Werke Spannungselemente gezielt einbauen, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf ihren Text zu lenken. Einer Anekdote aus dem *Dialogus miraculorum* von Caesarius von Heisterbach (gestorben nach 1240) zufolge, haben sich selbst Mönche für spannende „Rittergeschichten“¹⁰¹ mehr interessiert als für die frommen Ausführungen ihres Abtes, der an sie die folgenden Worte richtet, nachdem viele von ihnen während seines Vortrages eingeschlafen waren:

„Hört Brüder, hört, ich berichte Euch Neues und Großartiges. Es war einmal ein König, der hieß Artus.“ Nach diesen Worten bricht er ab und spricht: „Brüder, schaut dieses Elend. Wenn ich von Gott spreche, so schläft ihr. Sobald ich aber Worte der Leichtfertigkeit einmische, so wacht ihr auf und fangt alle an, mit gespitzten Ohren zu lauschen.“¹⁰²

⁹⁸ Joachim Bumke: *Höfische Kultur*. München 1986, S. 721.

⁹⁹ Ebd., S. 721 ff.

¹⁰⁰ Martin Schuhmann: Warum mittelhochdeutsche Literatur spannend ist. In: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen/Daniela Langer (Hg): *Zwischen Text und Leser*. München 2008, S. 123–139 bzw. Volker Mertens: *Spannungsstruktur. Ein erzählanalytisches Experiment am ‚Walewein‘*. In: *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 127 (1998), S. 149–168.

¹⁰¹ Joachim Bumke (1986), S. 710.

¹⁰² Anekdote aus dem *Dialogus miraculorum* von Caesarius von Heisterbach. Bd. 1, S. 205. In: Joachim Bumke (1986), S. 710.

1.3. Erzählstrategie der Spannung in der Unterhaltungsliteratur

Mit der sogenannten zweiten Leserevolution in der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt sich mit dem spannenden Abenteuerroman eine Unterhaltungsliteratur zu etablieren, die die Literatur der „verschleppten Empfindsamkeit“¹⁰³ vom Buchmarkt verdrängt. Eng verknüpft mit dem Erfolg des Abenteuerromans ist seine heftweise Vertriebsform als Kolportageroman, mit der sich die Verlage äußerst flexibel an die Bedürfnisse der Leser anpassen.

Stockt der Absatz der Fortsetzungen, etwa weil der Roman nicht spannend genug ist, werden die Lieferungen weiterer Fortsetzungen eingestellt. Findet der Roman unerwartet viele Leser, wird er „gestreckt“, d.h. der Autor schreibt weitere Fortsetzungen.

Der wesentliche Grund für den Erfolg des Abenteuerromans ist jedoch seine enge Bindung an die Lebenserfahrungen seiner Leser,¹⁰⁴ an ihre gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse und ihre Ohnmacht gegenüber den ökonomischen und politischen Zwängen. Der Held im Abenteuerroman erfüllt für den Leser die Aufgaben, denen er sich nicht gewachsen fühlt, nämlich die Welt wieder zu richten und sie von allen „Hemmnissen und Trübungen“¹⁰⁵ zu erlösen.

„Die großen Kolportageromane des 19. Jahrhunderts sind große Tagträume des Autors und seiner Leser“, schreibt Ernst Bloch,¹⁰⁶ „[...] die [...] mitreißen und den Wunsch nach einem anderen, besseren Dasein nähren.“

Die Spannungselemente der Abenteuerromane lenken genau auf diese Ersatzfunktionen des Helden. Stellvertretend für den Leser muss er viele nicht vorhersehbare Gefahren bewältigen und für ihn die unübersichtlich gewordene Welt ordnen, bevor er mit oft übernatürlichen Mitteln der Gerechtigkeit zum Durchbruch verhilft. Der Leser würde sich allerdings wegen der stets wiederholten ‚Versatzstücke‘ des Romans schnell langweilen, würde der Autor nicht durch Spannungselemente immer wieder die Aufmerksamkeit des Lesers auf seinen Text lenken. Diese müssen gewährleisten, dass der Leser den Text zu Ende liest, obwohl er das Ende der Handlung aufgrund seiner Leseerfahrung bereits kennt. Eine zentrale Rolle spielen hier die Handlungselemente, die den Spannungsbogen stets von neuem abstützen. Der Feuilletonroman wäre ohne diese Spannungselemente am Ende jeder Folge schnell zum Misserfolg verurteilt.

Weniger offensichtlich sind die Spannungselemente auf der Wort- und Satzebene. Mit ihnen lassen sich „spannungsschaffende und spannungslösende“¹⁰⁷ Momente auf den verschiedenen Textebenen

¹⁰³ Jochen Schulte-Sasse: Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. München 1971, S. 138.

¹⁰⁴ Volker Klotz: Abenteuer-Romane. München 1979, S. 211.

¹⁰⁵ Ebd., S. 212.

¹⁰⁶ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. Gesamtausgabe. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1962, S. 179.

¹⁰⁷ Alwin Fill: Das Prinzip Spannung. Tübingen 2007, S. 63.

einbauen und die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Textstellen im Rahmen der Spannungsstruktur lenken.

Mit seinem Roman *Murders in the rue Morgue* (1841) gilt Edgar Allen Poe als Entdecker des Kriminalromans und seines „klassischen Musters“.¹⁰⁸ Die eigentliche Epoche des Kriminalromans beginnt erst fünfzig Jahre später, als die Attraktivität des Abenteuerromans allmählich nachlässt.

Im Kriminalroman sind es nicht mehr die gesellschaftlichen und ökonomischen Konflikte, die der Held für den Leser lösen muss, sondern die des unmittelbaren menschlichen Beziehungsgeflechtes innerhalb einer Gruppe. Die Leiche liefert den Anstoß zur Handlung¹⁰⁹ und der Detektiv erhält die Aufgabe, das Knäuel der psychologischen Verwicklungen im Umfeld der Tat zu entwirren.

Die offene Struktur des Kriminalromans erlaubt es, wie Hienger¹¹⁰ in Anlehnung an Roger Caillois' Definition,¹¹¹ den Kriminalroman mit einem Spiel zu vergleichen, das der Leser in vielen variablen Situationen mit immer neuen Figurengruppen spielt, deren Mitglieder eine gemeinsame Beziehung zur Leiche haben. Diese tritt allerdings erst dann zutage, wenn der Täter aufgrund seiner gestörten Beziehung zur Gruppe „geopfert“ wird. Aus diesem Grund können nicht alle Mitglieder einer Gruppe Täter sein. Wenn dies doch der Fall ist, wie z.B. Agatha Christies berühmter Roman *Murder on the Orient Express* exemplarisch darstellt, ist der Ermordete negativ besetzt, sodass seine Tötung eine „heilsame Wirkung“ auf die Gruppe hat, die dessen Tötung im Kollektiv begangen hat, sodass der Mord nicht einer Person eindeutig zugeordnet werden kann.

Die Spannung entsteht durch den Wettlauf zwischen Leser und Detektiv oder einer ihn ersetzenden Figur, um den Mord aufzuklären. Der Detektiv bleibt als Held die zentrale Figur der Handlung. Er verfügt über die Fähigkeiten und die Macht, den störenden Täter aus der Gruppe zu entfernen.

Die immer gleiche Grundkonstellation mit ihren zahllosen Variationsmöglichkeiten ist die Ursache für die anhaltende Attraktivität des Kriminalromans.

Im Konkurrenzkampf um ein „breites Leserpublikum“¹¹² werden Spannungselemente aus der Abenteuer- und Kriminalliteratur in Romane der Unterhaltungsliteratur aufgenommen. Häufig wird die Unwissenheit des Lesers beim Einstieg in die Handlung mit einer Vorausdeutung als

¹⁰⁸ Richard Alewyn: Die Anfänge des Detektivromans. In: Viktor Žmegač (Hg.): Der wohltemperierte Mord. Frankfurt a. M. 1971, S. 185–202, hier S. 186. In Frankreich erschienen seit Mitte des 19. Jahrhunderts Kriminalromane als Feuilletonromane. Vg. hierzu: Yves Olivier-Martin: Origine secrètes du roman policier français. In: Europe 54 (1976), S. 144–149.

¹⁰⁹ Helmut Heißenbüttel: Spielregeln des Kriminalromans. In: Viktor Žmegač (Hg.): Der wohltemperierte Mord. Frankfurt a. M. 1971, S. 203–220, hier S. 209.

¹¹⁰ Jörg Hienger: Spannungsliteratur und Spiel. In: Jörg Hienger (Hg): Unterhaltungsliteratur (1976), S. 32–54, hier S. 43.

¹¹¹ Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen, Maske und Rausch. Stuttgart 1960, S. 16.

¹¹² Jacek Rzeszutnik: Zur handlungsbedingten Spannungserzeugung als wirkungsintentionaler Komponente unterhaltungsliterarischer Texte. In: Orbis Linguarium 20 (2002), S. 39–46, hier S. 39.

Spannungselement genutzt, um dessen Interesse auf den Fortgang der Handlung zu lenken. In Alternation zwischen Erregung und Beschwichtigung des Lesers durch die Gefahren für den Protagonisten und die kurzfristige Erlösung aus ihnen ergibt sich ein Wechsel von Spannung und Entspannung, der den ganzen Unterhaltungsroman durchzieht. Voraussetzung ist ein Informationsgehalt des Textes, der sich am Niveau des anvisierten Publikums orientiert und in der Lage ist, durch einen engen Bezug zum Umfeld des Rezipienten dessen Aufmerksamkeit und Gemütsbewegungen auf die Handlung des Textes zu konzentrieren.

Der Wandel der Detektivfigur, der in moderner Kriminalliteratur zu beobachten ist, trägt dem Rechnung. Der Detektiv, Kriminalkommissar oder die Kommissarin sind nicht mehr die intellektuell unfehlbaren, einzelgängerischen Helden mit ein paar ‚Schrullen‘, die eine Persönlichkeit vortäuschen,¹¹³ sondern ebenso wie der Leser oder Zuschauer häufig geplagt von Familienproblemen und Beziehungskonflikten, die ihre Rolle als Helden eher in Frage stellen.

Der moderne Detektiv oder Kriminalkommissar ermittelt durchlässig und schrittweise und zieht durch sein lebensnahes Auftreten den Rezipienten in das Geschehen mit hinein, sodass dieser die Vorstellung entwickelt, Teil der Handlung zu sein. Dadurch wird die bisher notwendige Distanz des Rezipienten für das Spannungsempfinden aufgegeben. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird gelenkt durch eine gewisse Vertrautheit mit den Lebensumständen der handelnden Figuren. Es interessiert ihn in erster Linie nicht mehr, dass der Täter erkannt und seiner Strafe zugeführt wird – denn er weiß aufgrund seiner Erfahrung, dass dies am Ende geschieht –, sondern vielmehr, wie Menschen in Situationen, die ihm vertraut sind, in Gefahr geraten und scheitern.

Der moderne Kriminalroman hat ähnlich wie der Abenteuerroman Ende des 19. Jahrhunderts eine pädagogische Funktion erhalten. Dem Rezipienten werden in Situationen, die er kennt und in die er sich hineinversetzen kann, die Folgen eines Fehlverhaltens vorgeführt.

Für den Leser und dessen Akzeptanz von Unterhaltungsliteratur muss also die Erzählstrategie eine spannungserzeugende Erzählkonstellation von Figuren und deren personeller und räumlicher Umgebung schaffen und diese textuell realisieren.¹¹⁴

¹¹³ Viktor Žmegač (1971), S. 15.

¹¹⁴ Reinhold Frigge: Das erwartbare Abenteuer. Bonn 1984, S. 293; vgl. hierzu: Rzesotnik (2002), S. 42 f.

2. Gegenwärtiger Forschungsstand zur literarischen Spannung in der Literaturwissenschaft und in der Psychologie

Der Versuch, eine grundlegende Analyse literarischer Spannung vorzulegen, ist über erste Anfänge bisher nicht hinaus gekommen, was darin begründet sein mag, dass Spannung in der Literatur immer aus zweierlei Perspektiven betrachtet werden muss: aus der werkorientierten und psychologischen Sicht. Denn literarische Spannung ist ein Prozess der Kommunikation, der sowohl von der im Text intendierten Absicht des Autors, Spannung zu erzeugen, wie von der psychologischen Verfassung des Rezipienten, sich auf die Intention des Autors einzulassen, abhängt.¹¹⁵ Spannungsforschung kann also nur interdisziplinär von Literaturwissenschaft und Psychologie geleistet werden.

In ersterer entwickelt sich eine ‚Spannungsforschung‘ im Bereich der Trivial- und Kriminalliteratur in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts.¹¹⁶ Sie kann jedoch die entscheidenden Fragen über die Funktion literarischer Spannung in Bezug auf einzelne Spannungselemente und eine Spannungsstruktur nicht beantworten, weil es über den Rezipienten von ‚spannender Literatur‘ in der Literaturwissenschaft nur vage Vorstellungen gibt. Junkerjürgen unterstreicht dies im Fazit seiner ausführlichen Einführung in das Thema und stellt eine „starke Asymmetrie zuungunsten der Leserreaktion“¹¹⁷ fest, was deshalb fatal sei, weil das Textphänomen Spannung nur über die Leserreaktion erkannt werden könne. Zwar würde als erstes der Text produziert und gehe der Leserreaktion voraus, es gehe jedoch bei der Spannungsanalyse nicht um die Textproduktion, sondern um eine Analyse der Leserreaktion auf Spannung, aus der Autoren ihre Konsequenzen ziehen könnten, da diese nach wie vor auf ihr eigenes Spannungsempfinden bei der Produktion ihrer Texte angewiesen seien.¹¹⁸

Die Folge dieses vagen Spannungsbegriffes ist, dass eigene Spannungserlebnisse als absolut betrachtet werden,¹¹⁹ wie literaturwissenschaftliche Spannungsanalysen bis heute zeigen.¹²⁰

¹¹⁵ Ralf Junkerjürgen: Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Frankfurt a. M. 2002, S. 31, Anm. 81.

¹¹⁶ Vgl. hierzu: Annamarie Rucktäschel/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Trivilliteratur. München 1976; Wolfgang Schemme: Trivilliteratur und literarische Wertung. Stuttgart 1975; Peter Nusser: Unterhaltung und Aufklärung. Frankfurt a. M. 2000; Junkerjürgen (2002). Auf sprachwissenschaftlicher Ebene: Alwin Fill: Das Prinzip Spannung. Tübingen 2003.

¹¹⁷ Junkerjürgen (2002), S. 29.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Karl Maurer: Formen des Lesens. In: Poetica 9 (1977), S. 472–498, hier S. 477.

¹²⁰ Götz Wienold sieht die Bedeutung von Erzähltexten in der Veränderung bestimmter Zustände, z.B. Spannungszustände, die beim Rezipienten entstehen. Götz Wienold: Zur Differenzierung gebrauchssprachlicher Textsorten im Deutschen. In: Elisabeth Gülich /Wolfgang Raible (Hg.): Textsorten. Frankfurt a. M. 1972, S. 144–160, hier S. 157.

Es ist kein Zufall, dass die ersten Arbeiten zur Spannungsanalyse aus der Anglistik kommen, werden doch englische Detektivromane als Vorreiter der internationalen Kriminal- und Science Fiction-Literatur gesehen, in denen „Spannung [...] als Gütezeichen der Erzählprosa schlechthin“¹²¹ gilt, wie Suerbaum formuliert. Dabei unterscheidet er zwischen einer „Zukunftsspannung, die auf den Fortgang und auf den Ausgang einer angelaufenen Ereigniskette gerichtet ist“, und einer Geheimnis- und Rätselspannung, die sich auf bereits geschehene, aber dem Leser noch nicht bekannte Ereignisse beziehe.¹²²

*Zwischen Text und Leser*¹²³, eine Aufsatzsammlung, die aus Anlass der Tagung *Spannung – Neue Blicke auf ein altes Phänomen* 2007 in Göttingen entsteht, beschäftigt sich hauptsächlich mit der Beschreibung von Spannung in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Auch wenn im Vorwort die Notwendigkeit einer grundlegenden Beschäftigung mit Spannung begründet wird mit der Feststellung „Jeder Text will bis zum Ende gelesen werden und muss dementsprechend Strategien entwickeln, den Leser an sich zu binden“¹²⁴, und dies gelte selbst für ausufernde Romane Thomas Manns, müssen alle Autoren eingestehen, dass sie das Phänomen literarische Spannung nur von der literaturwissenschaftlichen Seite aus betrachten können und sich daher in der Regel auf eigene Spannungsempfindungen beziehen müssen. Insbesondere der Versuch, Spannung außerhalb eines aktuellen Kontextes zu analysieren und zu beschreiben, wie im zweiten Teil der Arbeit, kommt dem Phänomen ‚literarische Spannung‘ nur dann nahe, wenn Spannungsstrukturen beschrieben werden, die bis heute ihre Aktualität nicht verloren haben, etwa wenn es sich um eine Rätselspannung handelt, die nach wie vor ein beliebtes Stilmittel spannender Literatur ist.

Gleiches gilt für Patrick Engels *Spannung in verschiedenen Grundtypen der Detektivliteratur*¹²⁵, das im Wesentlichen auf Peter Wenzels *Analyse der Spannung*¹²⁶ zurückgreift. Engel versucht zwar psychologische Grundlagen von Spannung zu beschreiben und spricht von Spannung als Folge von Konditionierung, Triebstrukturen oder als „biologischem Vorgang“¹²⁷, muss aber letztlich empirische Nachweise für Ursache und Wirkung von Spannungsempfindungen des Rezipienten schuldig bleiben.

Das bedeutet für die Literaturwissenschaft jedoch nicht, die Beschreibung der literarischen Spannung aufzugeben. Es darf dabei nur nicht übersehen werden, dass Spannung nicht allein vom

Mertens beschreibt Spannung als eine „textgesteuerte Rezeptionsdimension“, die durch die „Antizipation möglicher Textfortsetzungen und ihre Einlösung oder Enttäuschung“ entstehe. Volker Mertens: Spannungsstruktur. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur 127 (1998), S. 149–168.

¹²¹ Ulrich Suerbaum: Der gefesselte Detektivroman. In: Poetica 1967 I, S. 360–374, hier: S. 363.

¹²² Suerbaum (1967), S. 367; Peter Wenzel formuliert zu diesen Spannungskonzepten ein Phasenmodelle in Anlehnung an Weber (1975), S. 18–23 und Roland Barthes (1976), S. 207.

¹²³ Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen/Daniela Langer (Hg): *Zwischen Text und Leser*. München 2008.

¹²⁴ Ebd., S. 8.

¹²⁵ Patrick Engel: *Spannung in verschiedenen Grundtypen der Detektivliteratur*. Trier 2008.

¹²⁶ Peter Wenzel (Hg): *Einführung in die Textanalyse*. Trier 2004, S. 181–195.

¹²⁷ Engel (2008), S. 13.

Text ausgeht, sondern ein Kommunikationsprozess ist, der in gleicher Weise von der Verfasstheit¹²⁸ des Rezipienten und dessen Kommunikationsumfeld bestimmt wird.

Diesen Zusammenhang versucht Walter A. Koch zu beschreiben, indem er der literarischen Spannung drei „biologisch fundierte Triebstrukturen und Verhaltensmuster“¹²⁹ zugrunde legt:

FRUCTUS (narrating states of eating, drinking, well-being, bliss, mediation, parental care, etc.)

SEXUS (narrating sexual adventures, etc.)

CRIMEN (narrating details of bloodsheds, etc.)¹³⁰

Jeder dieser drei Bereiche liefert der Literatur spannungsgeladene Motive: Kampf ums Dasein, Hunger und Durst, Verteidigung der Nachkommenschaft (FRUCTUS), Liebe, Sexualität, Attraktivität der Partner (SEXUS) oder Angriff und Flucht, Angst und Gewalt beziehungsweise Mord und dessen Aufdeckung (CRIMEN). Die höchsten Spannungspotentiale haben nach Koch die Motive aus dem Bereich des CRIMEN, dem ältesten der drei Bereiche.¹³¹ Werden die Grenzen zwischen den einzelnen Bereichen überschritten, löse dies das höchste Spannungsempfinden aus, etwa wenn eine hübsche junge Frau Gefahr laufe, durch einen Vampirbiss selbst zum Vampir zu werden, oder wenn Geschwister, die einst durch Gewalt auseinander gerissen wurden, im Begriff seien, sich ineinander zu verlieben.

Die Vorstellungen Kochs liefern jedoch nur einen ersten Einstieg in den Kommunikationsprozess der Spannung, denn Triebstrukturen¹³² lassen sich nicht generell auf nur drei Bereiche begrenzen und nicht eindeutig voneinander trennen, da ihre zahlreichen Unterhandlungen und Nebenhandlungen bis zu einem gewissen Grade zusammenhängen, oder umgekehrt weitgehend selbständig sind.¹³³ Kochs Vorstellungen zeigen jedoch, dass die Triebbereiche oder „Motivationssysteme“¹³⁴, wie sie Immelmann nennt, eine Voraussetzung für Spannungsempfinden sein könnten.

¹²⁸ Z.B. Geschlecht, Alter, Rezeptionserfahrung, soziale Bedingungen, personelle Strategien zur Angstabwehr, personelle Disposition von Ängstlichkeit, usw. Vgl. hierzu Gerd Petzold: Medieninduzierte Angst- und Angstlusterregungen. In: Empirische Pädagogik 1989 (3), S. 361–387, hier S. 363f.

¹²⁹ Walter A. Koch: Biology of Tension and Suspense. In: Ders.: The Biology of Literature. Bochum 1993, S. 27–69, hier S. 45ff. Vgl. auch Peter Wenzel: Zur Analyse der Spannung. In: Ders. (2004), S. 184f.

¹³⁰ Koch (1993), S. 45f.

¹³¹ “The evolutionary order of the emergence of these areas may be reconstrued als (as?) follows CRIMEN: 500 million years; FRUCTUS: 150 million years; SEXUS: 50 million years”. When building higher systems on the basis of lower systems evolution ist forced to fall back on what it already has at its disposal.” (Koch (1993), S. 119.

¹³² Immelmann nennt vier Motivationssysteme: Nahrungsaufnahme, Fortpflanzung, Angriff, Flucht. In: Klaus Immelmann: Einführung in die Verhaltensforschung. Berlin, 1983, S. 33.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Klaus Immelmann: Einführung in die Verhaltensforschung. Berlin, 1983, S. 33. (Kürzel!)

Die US-amerikanische Psychologie begann sich mit dem Phänomen der Spannung in der Literatur als Forschungsgegenstand in den 70er Jahren zu beschäftigen. Empirische Untersuchungen hierzu legt der Psychologe und Kommunikationswissenschaftler D. Zillmann zusammen mit J. Bryant, J. Cantor und D. Hay vor. Sie gehen dabei¹³⁵ von drei wesentlichen Bedingungen für die Erzeugung von Spannung aus:

1. Der Erwartung eines negativen Ausgangs der Erzählung.
2. Einer affektiven Einstellung oder Beziehung zu einem sympathischen Protagonisten.
3. Der subjektiv empfundenen Wahrscheinlichkeit, dass das Geschehen für den Protagonisten negativ endet.

Es sei nach Meinung von Zillmann und Kollegen von entscheidender Bedeutung, welche Einstellung der Rezipient zum Protagonisten habe. Ist er ihm sympathisch oder steht er ihm wenigstens neutral gegenüber, befürchtet der Rezipient einen negativen Ausgang. Ist der Protagonist ihm unsympathisch, so empfindet der Rezipient einen negativen Ausgang als positiv und als „gerechte Strafe“. Außerdem konnten Zillmann und Kollegen zeigen, dass nicht so sehr die ‚Unsicherheit‘ bezüglich des Ausgangs der Erzählung für die Spannung entscheidend ist, sondern die angenommene ‚Sicherheit‘, mit der der Rezipient davon ausgeht, dass der sympathische Protagonist einen Schaden erleidet.

Protagonisten sind jedoch nur selten eindeutig sympathisch oder unsympathisch. Ganz im Gegenteil: in anspruchsvoller Literatur werden die Figuren in der Regel widersprüchlich und komplex gestaltet. Hier fehlen die entsprechenden empirischen Untersuchungen.

Vorderer greift in seinem Aufsatz *Spannung ist, wenn's spannend ist*¹³⁶ Zillmanns Untersuchungen auf und schlägt vor, den von Zillmann verwendeten Begriff der ‚Sympathie‘ weiter zu fassen, da es nicht allein um die Sympathie gehe, sondern allgemeiner um die ‚Beziehung‘ des Rezipienten zum Protagonisten. Um diesen als sympathisch oder unsympathisch zu betrachten, müsse der Rezipient zunächst eine Beziehung zum Protagonisten aufbauen, in der er die Situation des Protagonisten nachempfinden könne. Nur in dieser Situation „empfinde er ‚Angst‘ um und mit ihm, sobald dieser bedroht wird.“¹³⁷ Darum sei Sympathie, so folgert Vorderer, „weder die einzige noch die

¹³⁵ D. Zillmann: Anatomy of suspense. In: P. H. Tannenbaum (Hg.): The entertainment functions of television. Hillsdale/N.J. 1980, S. 133–163.

Ders.: Transfer of excitation in emotional behaviour. In: J. T. Cacioppo/R. E. Petty (Hg.): Social psychophysiology: A sourcebook, New York 1983, S. 215–240.

Ders.: The logic of suspense and mystery. In: J. Bryant/D. Zillmann (Hg.): Responding to the screen: Reception and reaction processes, Hillsdale/N.J. 1991, S. 135–167.

¹³⁶ Peter Vorderer: Spannung ist, wenn's spannend ist. In: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaften und Medienpraxis 42 (1994), S. 323–339.

¹³⁷ Vorderer (1994,) S. 336.

entscheidende¹³⁸ Voraussetzung, um Spannung aufzubauen. Vielmehr komme es darauf an, welche Gefühle Rezipienten in der Auseinandersetzung mit dem Protagonisten entwickeln.

Vorderer unterscheidet zwischen einer ‚involvierten‘ und einer ‚analysierenden‘ Rezeption, da der Leser mit unterschiedlichen Voraussetzungen den Text verarbeite: zum einen aus einer Außenperspektive heraus, unter Rückgriff auf bisherige Rezeptionen und den damit verbundenen Spannungserlebnissen, zum anderen aus einer Innenperspektive heraus, in der der Leser durch das Empfinden von „Sympathie für und Empathie mit dem Protagonisten“¹³⁹ sich positiv oder negativ zum Protagonisten einstellt.

Ähnlich wie Vorderer differenziert Keith Oatley¹⁴⁰ zwischen zwei Einstellungen des Rezipienten zum Text. Der Leser könne eine ästhetische Distanz einnehmen, sozusagen den Text von außen betrachten, und der Text bliebe in seiner Fiktionalität für den Leser erhalten. Er könne aber auch den Text von innen erleben und Teil der Welt werden, die im Text beschrieben wird. Das Fiktive des Textes werde so für den Rezipienten real und er fühle mit dem Protagonisten, wenn dieser in Gefahr gerate.

In weiteren Untersuchungen stellt sich Zillmann die Frage, warum Rezipienten spannende Erzählungen bevorzugen, in denen sie Angst um den Protagonisten empfinden. Die Antwort liegt nach Zillmann in dem von ihm entwickelten „excitation-transfer paradigm“¹⁴¹, wonach die während der Rezeption aufgebauten Angstgefühle um den Protagonisten postrezeptiv vorhanden seien und die durch den positiven Ausgang hervorgerufenen Empfindungen verstärkten. Je mehr Angstgefühle der Rezipient während der Rezeption entwickelt, desto positiver seien die Empfindungen nach der Rezeption. Der Rezipient setzt sich also deswegen unangenehmen Gefühlen aus, so Zillmanns These, um auf diese Weise anschließend für sich einen angenehmen Zustand herstellen zu können. Die Folge sei, dass er sich erneut dem Medium zuwende, das ihm Spannung verspricht.

In einer späteren Untersuchung von Vorderer und Bube¹⁴² zu Zillmanns ‚excitation-transfer-paradigm‘ wird diese Annahme bestätigt. Die Zuschauer einer Filmsequenz fühlten sich besser unterhalten, wenn sie mit dem Protagonisten mitleiden konnten. Dies führte zu einer positiveren Einschätzung der Filmsequenz und der schauspielerischen Leistung und daraus folgernd zu einem

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 333.

¹⁴⁰ Keith Oatley: Best laid schemes. The psychology of emotions. New York 1992, S.385ff.

¹⁴¹ Zillmann (1983), S. 215ff.

¹⁴² Peter Vorderer/H. Bube: Ende gut – alles gut? Eine empirische Studie über den Einfluss von emphatischen Stress und Filmausgang über die Befindlichkeit von Rezipienten und deren Bewertung des Films (im Druck).

intensiveren Unterhaltungsgefühl sowie zu einer höheren Motivation, sich den ganzen Film anzusehen.

Zu bedenken ist hier allerdings, dass die Angst um den Protagonisten und die Erlösung am Schluss während eines Filmes und beim Lesen eines Buches unterschiedlich weit auseinander liegen, woraus zu schließen ist, dass es eine viel „grundsätzlichere Motivation von Mediennutzern im allgemeinen“¹⁴³ geben muss.

Eine der wenigen Untersuchungen,¹⁴⁴ die sich auf empirische Daten stützt, legen Brewer und Ohtsuku 1988 vor, in der sie die von Brewer und Lichtenstein (1981, 1982) entwickelte ‚structural-affect-theory‘ anhand von amerikanischen und ungarischen Kurzgeschichten überprüfen und emotionale Reaktionen von Rezipienten auf bestimmte Textstrukturen beschreiben. Dazu greifen Brewer und Ohtsuku zunächst auf ein Konzept russischer Formalisten¹⁴⁵ zurück und differenzieren zwischen der *event structure* (Ereignisstruktur) und der *discourse structure* (Erzählstruktur), da ihrer Meinung nach die drei Varianten Spannung, Überraschung und Neugier in der Erzählstruktur vom Verhältnis der Erzählstruktur zur Ereignisstruktur während der Rezeption abhängig seien.

Hat der Text eine „Spannungsstruktur“,¹⁴⁶ wird ein Auslöseereignis (z.B. eine Gefahr für den Protagonisten) möglichst früh mitgeteilt, damit der Leser die Folgen des Auslöseereignisses, wann und wie sie sich für den Protagonisten ereignen, erkennen kann. In die Diskursstruktur werden in diesem Fall zusätzliche Informationen eingebaut, um die Geschichte zu dehnen und die Spannung zu erhöhen. Am Ende erfährt der Leser, wie und auf welche Weise sich die Gefahr für den Protagonisten abwenden ließe.

Im Text mit einer „Überraschungsstruktur“¹⁴⁷ wird eine wichtige und erklärende Information zunächst zurückgehalten, wodurch dem Leser ein wichtiges Detail fehlt, um das Geschehen der Erzählung nachzuvollziehen. Wird ihm das fehlende Detail mitgeteilt, reagiert der Leser überrascht und kann nun mit Hilfe der nachgereichten Information die Handlung verstehen.¹⁴⁸

¹⁴³ Vorderer (1994), S. 337.

¹⁴⁴ William F. Brewer: The story schema: universal and culture-specific properties. In: D. R. Olson / N. Torrance / A. Hilyard (Hg.): Literacy, language, and learning. Cambridge 1985, S. 167–194.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München 2005, S. 22: Tomaševskij (1925) bezeichnet „die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung“ als *fabula* und „die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen“ als *sjuzet*. Todorov (1966) übersetzt diese Begriffe mit *histoire* und *discours*, wobei er Letzteres mit der Erzählerposition verknüpft. Genette schlägt eine Dreiteilung vor. Er wählt ebenfalls Todorovs Begriff *histoire*, ersetzt aber den Begriff *discours* durch *récit* und *narration*. Gérard Genette: „... und das Paar *Geschichte/Erzählung* hat nur Sinn in der Triade *Geschichte/Erzählung/Narration* ...“. In: Gérard Genette: Die Erzählung, München 1998, S. 199.

¹⁴⁶ Vorderer (1994), S. 325.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Die fehlende Information kann asymmetrisch nur an den Leser oder nur an einzelne Figuren der Handlung als inkongruente Information weitergegeben werden beziehungsweise als kongruent, wenn Leser und Figuren der Handlung über den gleichen Informationsstand verfügen.

Bei einer „Neugierstruktur“¹⁴⁹ im Text erfährt der Leser zwar das Endergebnis, aber es werden ihm wichtige Informationen vorenthalten und suggeriert, dass es ein Geheimnis gibt. Dies bindet ihn an den Text, bis er die Auflösung, meistens am Ende, erfährt, so etwa in Kriminalromanen, in denen die Identität des Mörders erst am Schluss aufgedeckt wird.

Aufgrund dieser Untersuchung, an der 56 Studenten der Universität Illinois teilnahmen, konnten Brewer und Ohtsuka zeigen, dass vor allem Geschichten mit einer Spannungsstruktur von den Probanden bevorzugt werden und zwar dann, wenn die Geschichte ‚gerecht‘ ausgeht und die negative Figur ihre ‚gerechte Strafe‘ erhält.

Dieses Muster erfüllen insbesondere die amerikanischen Kurzgeschichten, deren Spannungs-, Neugier- und Überraschungsstruktur von den Probanden in der Untersuchung als ausgeprägter eingeschätzt werden. Sie erscheinen als verständlicher und typischer in den Gewalt- und Erotik-Szenen und generell als interessanter.¹⁵⁰ Die Ergebnisse dieser Untersuchung interpretieren Brewer und Ohtsuka als Bestätigung ihrer ‚structural-affect-theory‘, da vor allem die Spannungsstruktur der Geschichten ‚Gefallen‘ bei den Probanden ausgelöst habe.

Groeben und Landwehr¹⁵¹ kritisieren diese Ergebnisse. Sie heben zwar hervor, dass die Untersuchung von Brewer und Ohtsuka ein gutes Beispiel für „theoriegeleitete Forschung“¹⁵² und für die „Einbeziehung von emotionalen Aspekten bei der Verarbeitung von (literarischen) Texten“¹⁵³ sei, nennen aber auch Mängel dieser Untersuchung. Ihrer Ansicht nach ist Brewers Struktur-Affekt-Theorie lediglich die „etwas ausdifferenzierte und für die empirische Überprüfung konkretisierte (operationalisierte) These, daß das Gefallen, das Leserinnen und Leser an Texten finden, von bestimmten (mit den eigenen Voreinstellungen übereinstimmenden) Inhalten sowie Erzählstrukturen abhängt.“¹⁵⁴

Ferner kritisieren sie Brewers unabhängige Variablen der Überraschungs-, Spannungs- und Neugierstruktur und des sogenannten gerechten Ausgangs,¹⁵⁵ die in ihrer „Differenziertheit und Komplexität“¹⁵⁶ im Vergleich zu hermeneutisch literaturwissenschaftlichen Unterscheidungen

¹⁴⁹ Vorderer (1994), S. 325.

¹⁵⁰ Allerdings wurden in der Untersuchung ausschließlich amerikanische Probanden befragt, deren Lesepräferenzen bzgl. amerikanischer Literatur von denen anderer Kulturen zu unterscheiden sind.

¹⁵¹ Norbert Groeben/Jürgen Landwehr: Empirische Literaturpsychologie (1980–1990) und die Sozialgeschichte der Literatur. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 16, Heft 2 (1991), S. 143–235.

¹⁵² Ebd., S. 154.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Groeben/Landwehr (1991), S. 155.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

enorm vereinfacht seien.¹⁵⁷ Groeben und Landwehr räumen allerdings ein, dass zu fragen sei, „ob maximal differenzierte und spezifische strukturelle Aspekte der >Literarizität< überhaupt zu empirisch aufweisbaren und damit sinnvoll untersuchbaren Effekten führen“¹⁵⁸ können.

Spannungselemente auf verschiedenen Ebenen untersucht De Wied¹⁵⁹ und ordnet jedem Text sowohl eine globale wie eine lokale Ebene zu. Ein Text habe demnach nicht nur auf der globalen Ebene Spannungs-, Überraschungs- und Neugiererelemente, sondern auch auf der lokalen. Vorderer erblickt hierin die Erklärung, „warum zum Beispiel ein ‚spannender‘ Roman [...] immer ‚mehr‘ als nur ‚spannend‘ ist“.¹⁶⁰ Er könnte nämlich auf der globalen Ebene eine Spannungsstruktur aufweisen und auf der lokalen verschiedene andere Strukturen.

Eine derartige Makrostruktur¹⁶¹ weisen nämlich die meisten spannenden Texte auf, sodass zu fragen ist, ob Leser einen Text als spannend empfinden, weil er eine Spannung auf der Makrostruktur aufweist oder weil er außerdem noch überraschende und Neugierde evozierende Elemente hat, die einen Spannungsbogen stützen.¹⁶²

Einen anderen Weg geht der US-amerikanische Philosoph Kendall Walton in seinen Untersuchungen.¹⁶³ Er fasst Rezeptionen als „Illusionsspiele“¹⁶⁴ („games of make-belief“)¹⁶⁵ auf, in denen die Leser oder Zuschauer ‚spielen‘, dass der Inhalt eines Textes oder Filmes wahr sei, und damit nicht mehr (wie im Sinne Zillmanns) Beobachter, sondern Teilnehmer eines ‚Spiels‘ werden. Die Angst um den Protagonisten sei nun keine reale Angst mehr, sondern gespielt, wie Kinder im Spiel mit der Angst spielen.

Es spricht vieles dafür, dass Erwachsene sich beim Lesen eines Buches oder beim Ansehen eines Filmes genau in diese Situation hinein versetzen. Dies würde erklären, warum ein Buch auch beim wiederholten Lesen spannend bleibt, obwohl der Leser den Ausgang der Handlung kennt. Der Leser „spielt“, dass er den Ausgang der Handlung nicht kennt, und kann dadurch wiederholt Spannung empfinden.¹⁶⁶

¹⁵⁷ Groeben/Landwehr (1991), S. 155.

¹⁵⁸ Ebd., S. 156.

¹⁵⁹ M. A. De Wied: *The role of time structures in the experience of film suspense und duration*. Amsterdam 1991.

¹⁶⁰ Vorderer (1994), S. 326.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Diese Frage spielt in den Untersuchungen von Noël Carroll eine wichtige Rolle, die allerdings nicht empirisch abgesichert ist und sich nur auf die Rezeption von Filmen bezieht. Noël Carroll: *Toward the theory of film suspense*. In: *Persistence of Vision* 1/1984, S. 65–89.

¹⁶³ Kendall Walton: *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*. Cambridge 1990.

¹⁶⁴ Vorderer (1994), S. 337.

¹⁶⁵ Walton (1990), S. 209.

¹⁶⁶ Nach Grimm liegt dagegen bei der Zweitlektüre von Anfang an eine „semantisch abgeschlossene Konkretisation mit all ihren die zweite Rezeption lenkenden Deutungs- und Wertungsrichtlinien vor.“ Da also der Horizont des Ganzen zu

„It may, however, be *fictional that it is fictional* that the appreciator is surprised or in suspense: that is, it may be fictional in his game that, as he is told again of adventures he already knows about, he plays a game in which fictionally he learns of them for the first time,“¹⁶⁷ bemerkt Walton dazu und erklärt dies aus dem Umstand, dass der Erzähler mit seiner individuellen Art der Erzählung neue Informationen vermittelt. Dies würde die These unterstützen, dass die emotionale Zuwendung beim Vorlesen oder Erzählen eine größere Rolle spielt als das bereits bekannte Ende der Handlung.

Vorderer vermutet ebenfalls, dass eine heranwachsende medienerfahrene Generation weniger das positiv erlebte Medienereignis in den Mittelpunkt des Interesses stellt als vielmehr intensive körperliche und emotionale Erfahrungen. Darum könnte es für sie von ausschlaggebender Bedeutung sein, ob ein Text oder ein Film bereits im Vorfeld verspricht, keinesfalls Langeweile aufkommen zu lassen. Dies scheinen offensichtlich am ehesten diejenigen Medien zu tun, die Action, Gewalt und Sex in den Mittelpunkt stellen.¹⁶⁸

2.1. Spannung – Suspense¹⁶⁹ – Tension¹⁷⁰

Die uneinheitliche Forschungslage und die vagen Vorstellungen von Rezeptionserfahrungen spiegeln sich auch in den verschiedenen Begriffen für Spannung und deren Definitionen wider.

In Carl Boosts Definition ist Spannung ein Gefühlszustand mit der Anteilnahme an einem Vorgang oder Zustand und der Erwartung einer Lösung, d.h. das Aufheben der Spannung durch ein befriedigendes Ergebnis.¹⁷¹

Junkerjürgen dagegen betrachtet den Begriff Spannung als „Oberbegriff für viele Arten von medien-induzierter Affekterregung“,¹⁷² weswegen er nicht für einzelne (z.B. für literarische Texte) verwendet werden sollte. Er nennt drei Schritte, aus denen sich *suspense* als Textstrategie bzw. als

Beginn der Zweitlektüre feststehe, falle die Spannung auf Stoff und Darstellung des Stoffes weg und es bleibe ein „nicht-gespanntes Interesse am ‚Was‘ und ‚Wie‘ des Textes. (Gunter Grimm: Rezeptionsgeschichte. München 1977, S.104).

Das Interesse des Lesers gelte nun einem ‚spannungslosen‘ Decodieren des Textes, bei dem die Trennung zwischen Stoff und Form unstatthaft sei. Vgl. ebd., S. 306, Anm. 273.

¹⁶⁷ Ebd., S. 263 f.

¹⁶⁸ Peter Vorderer: Action, Spannung, Rezeptionsgenuß. In: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hg.): Rezeptionsforschung. Opladen 1997, S. 241–253.

¹⁶⁹ Oxford English Dictionary, 2nd Edition, Oxford 1989: *suspense*: „In a state of mental uncertainty with expectation of or desire for decision, and usually some apprehension or anxiety; the condition of waiting esp. of being kept waiting, for an expected decision, assurance or issue.“

¹⁷⁰ Oxford English Dictionary, 2nd Edition, Oxford 1989: *tension*: „Nervous or emotional strain; intense suppressed excitement; a strained condition of feeling or mutual relations which is for the time outwardly calm, but is likely to result in a sudden collapse, or in an outburst of anger or violent action of some kind.“

¹⁷¹ Carl Boost: Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes. Berlin 1959, S. 18.

¹⁷² Junkerjürgen (2002), S. 61.

Textfigur zusammensetzt: (1) das Auslöseereignis und damit die Gefahr für den Protagonisten, (2) die Auseinandersetzung des Protagonisten mit der Gefahr und (3) die erfolgreiche Bewältigung der Gefahr durch den Protagonisten.¹⁷³

Für Fill ist *suspense* die „Schaffung von Ungeduld durch Spannung auf der text-informationellen Ebene“¹⁷⁴ und ein „angenehmes Gefühl der Erwartung im Leser [...], das durch angedeutete, aber noch nicht gegebene Informationen entsteht.“¹⁷⁵ *Tension* dagegen verknüpft Fill mit Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung‘, wonach in schlechten Zeiten Menschen Hoffnung brauchen und in guten Zeiten *tension*. Dieses Bedürfnis könne befriedigt werden durch gefährlichen Sport, schnelles Fahren, aber auch durch Literatur: „... language, literature and art in general are among the cultural forces which help to satisfy the human being for tension“.¹⁷⁶

Helmut Bonheim fasst den Begriff Spannung als Oberbegriff für *suspense* und *tension* auf. „In the course of even a first reading of this text we may well experience *Spannung* both as *suspense* and as *tension*: *suspense* involves the question: ‘What happened then?’ and *tension* the question: ‘What is the import of this event?’“¹⁷⁷ Spannung im Sinne von *tension* habe „a ‘higher’ literary und cultural value“¹⁷⁸ als Spannung im Sinne von *suspense*.

Dagegen sieht Wenzel in der Spannung „ein vielschichtiges, schwer zu fassendes Phänomen, das seine Wirkung in verschiedener Form und auf den verschiedensten Ebenen eines Werkes entfaltet.“¹⁷⁹ Dementsprechend kenne die englische Sprache zwei verschiedene Begriffe, zum einen „*tension* als Begriff für die statische, auf Gegensatz fußende Spannung“,¹⁸⁰ zum anderen „*suspense* [...] für eine dynamische, auf den Verlauf der Handlung bezogene Spannung“, die bei der Analyse eine wichtige Rolle spiele und der „engere spezifischere und interessantere Spannungsbegriff“¹⁸¹ sei.

Richard Gerrig nennt vier Bedingungen für *suspense*: (1) „It ‘should occur’ when knowledge about a target outcome is not immediately accessible to the reader, (2) the outcome should be ‘sufficiently

¹⁷³ Ebd., S. 62.

¹⁷⁴ Fill (2007), S. 70.

¹⁷⁵ Ebd., S. 71.

¹⁷⁶ Alwin Fill: The Tension Principle in English Language and Literature. In: Peter Lucko/Jürgen Schlaeger (Hg.): Anglistentag 2000 in Berlin. Trier 2001, S. 435–444, hier S. 436.

¹⁷⁷ Helmut Bonheim: Spannung, Suspense, Tension – A survey of Parameters and a Thesis. In: Raimund Borgmeier/Peter Wenzel (Hg.): Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier 2001, S. 1–9, hier S. 8

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Peter Wenzel: Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In: Raimund Borgmeier/Peter Wenzel (Hg.): Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier 2001, S. 22–35, hier S. 22

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Peter Wenzel (2001), S. 22.

important' for the reader to care. Moreover, suspense 'will be heightened to the extent that (3) the target outcome maps out challenging problem space and (4) the author is able to sustain participatory responses over a period of delay.'¹⁸²

Dolle-Weinkauff dagegen sieht eine *suspense*-Situation immer dann gegeben, wenn innerhalb einer Handlung der Konflikt nur durch die Eliminierung eines Kontrahenten gelöst werden kann.¹⁸³ *Suspense* sei daher stets entweder Erfolg oder Katastrophe, wobei die Möglichkeit der Katastrophe das eigentliche Spannungsmoment sei.¹⁸⁴

Walter A. Koch schließlich sieht in der Spannung ein physisches Phänomen. In seinen beiden Varianten *suspense* und *tension* sei Spannung eine evolutionäre Prägung des menschlichen Gehirns mit den Folgen: „*suspense* is more related to time, while *tension* is more related to space or structure.“¹⁸⁵

Trotz der unbefriedigenden Forschungslage, die schon in den unterschiedlichen Begriffsdefinitionen zum Ausdruck kommt, und trotz der unterschiedlichen Auffassungen darüber, was nun Spannung eigentlich sei, enthalten die diversen Forschungsansätze zahlreiche Hinweise für weitere Ziele der psychologischen und literarischen Spannungsforschung, wie z.B. sozio-kulturelle, historische und emotionale Aspekte oder nationaltypische Präferenzen, wie sie bereits bei Brewer anklingen, oder Voreinstellungen von Rezipienten, die Einfluss haben auf Gefallen oder Nichtgefallen von Texten. Um allerdings letzten Endes die Frage zu beantworten, was Spannung eigentlich sei, ist eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von Literaturwissenschaft und Psychologie unerlässlich, denn wenn beispielsweise von Spannungs- oder Überraschungsstrukturen in den Untersuchungen die Rede ist, wie in denen von Brewer und Ohtsuku, müssen diese vorher von der Literaturwissenschaft klar definiert worden sein.

So lange es auf diesem Gebiet nur vage Vorstellungen gibt und Autoren von eigenen Spannungsempfindungen ausgehen müssen – wegen fehlender psychologischer Definitionen – bleiben die Ergebnisse zur Erforschung von literarischer Spannung unvollständig.

Doch angesichts der veränderten Bedingungen auf dem Literaturmarkt aufgrund der modernen Medien und anderer gesellschaftlicher Bedingungen sind selbst diese unvollständigen Ergebnisse zur

¹⁸² Richard J. Gerrig: *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven. CT 1993, S. 65ff.

¹⁸³ Bernd Dolle-Weinkauff: *Inszenierung – Intensivierung – Suspense*. In: *Unterhaltungsliteratur*. Universitätsbund Erlangen, Erlangen 1994, S. 115–138, hier S. 130.

¹⁸⁴ Ebd., S. 130f.

¹⁸⁵ Walter A. Koch: ‚Spannung‘: Fragments and Pieces for a mosaic of Structures Common to Nature and Culture. In: Raimund Borgmeier/Peter Wenzel (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier 2001, S. 10.

Beschreibung der Art und Funktion literarischer Spannung für die Zukunft der Literatur von Bedeutung.

3. Spannung in der Rezeptionsästhetik als Erwartungsnorm des Lesers

In der Literaturwissenschaft wenig beachtet blieb bislang Wolfgang Iser's Beitrag zur literarischen Spannung. Sein Konzept des *impliziten Lesers* beschreibt die Übertragung von Textstrukturen über das Vorstellungsvermögen des Lesers in dessen „Erfahrungshaushalt“.¹⁸⁶ Danach kann der literarische Text niemals die Wirklichkeit abbilden, da er fiktional ist. Der Leser kann also nicht die Richtigkeit oder das Gegenteil eines beschriebenen Sachverhaltes im Text überprüfen, denn die ‚Wirklichkeit‘ eines Textes entsteht nach Iser's These erst durch die vom Text angebotenen Reaktionen des Lesers. Inwieweit diese richtig oder falsch seien, könne der Leser nicht mit Bestimmtheit feststellen, da dies dem Wesen des fiktionalen Textes nicht entspräche. „An diesem Punkt entsteht ein Unbestimmtheitsbeitrag,¹⁸⁷ der allen literarischen Texten eigen ist. [...] Wenn der Leser die ihm angebotenen Perspektiven des Textes durchläuft, so bleibt ihm nur die eigene Erfahrung, [...] um Feststellungen über das vom Text Vermittelte zu treffen.“¹⁸⁸

Hieraus ergibt sich nach Iser eine Bandbreite von Reaktionen, auf der die Spannung ablesbar sei, die sich aus der Konfrontation von eigenen mit potentiellen Erfahrungen ergebe. Diese Spannung werde der Leser im „Akt des Lesens ‚normalisieren‘“¹⁸⁹ und versuchen, den Text so weit wie möglich auf seine nachvollziehbaren Gegebenheiten zu beziehen.¹⁹⁰

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Hubert Zapf verweist auf die große Bedeutung von Iser's *Unbestimmtheit* des literarischen Textes, die in der US-amerikanischen Literaturkritik unter dem Begriff *indeterminacy* sehr viel Beachtung gefunden habe, und bezieht Iser's *Unbestimmtheit* und die sich daraus ergebende Spannung auf jede literarische Kommunikation:

Da jede Literatur eine hochgradig indirekte, nichtreferentielle Weise der Sprachverwendung darstellt, entsteht eine dauernde Spannung zwischen den expliziten Aussagen an der Textoberfläche und den impliziten Konnotationen, symbolischen Querverweisen und ironischen Gegenströmen, die, obwohl nicht direkt formuliert, die eigentliche Qualität eines

¹⁸⁶ Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. München 1990, S. 66.

¹⁸⁷ Iser greift den Begriff von Ingarden auf, den dieser 1975 wie folgt konkretisiert: „... manche seiner Schichten [des literarischen Kunstwerks, HSP], insbesondere die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und die Schicht der Ansichten, enthält ‚Unbestimmtheitsstellen‘ in sich. In: Roman Ingarden: Konkretisation und Rekonstruktion. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. München 1975, S. 42–70, hier S. 43.

¹⁸⁸ Wolfgang Iser: Die Appellstruktur des Textes. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. München 1975, S. 228–252, hier S. 232.

¹⁸⁹ Ebd., S. 233.

¹⁹⁰ Ebd.

Textes ausmachen. [...] Literarische Kommunikation ist daher definiert durch Spannung zwischen Gesagtem und Nichtgesagtem, zwischen Formuliertem und Ausgelassenem. Und es ist gerade die Dimension des Nichtgesagten, die die Leseraktivität entscheidend stimuliert.¹⁹¹

Die vor allem durch Iser, aber auch durch Jauß¹⁹² vertretene Rezeptionsästhetik liefert wichtige Impulse für die Literaturwissenschaft und auch für die literarische Spannung und deren Kommunikation, wie oben gezeigt werden konnte. Aus der Distanz heraus wird jedoch deutlich, dass gerade die formulierten Thesen hierzu empirisch zu belegen sind. Groeben/Vorderer haben sich in mehrjährigen Untersuchungen den aufgeworfenen Fragen der Rezeptionsästhetik bereits gewidmet.¹⁹³ Phänomene der Spannung in der literarischen Kommunikation waren jedoch bisher nicht Gegenstand ihrer Untersuchungen.

4. Spannung durch Abweichung

Das Grundprinzip der Spannung in der Literatur ist die Abweichung vom Gewohnten in der Erwartung des Rezipienten, die auf dessen Gefühle zielt und in ihm über den Protagonisten Angst, Furcht oder Mitleid erregt. Voraussetzung dafür ist, dass der Rezipient die Abweichung als solche erkennt und diese seine Gefühlswelt erreicht. Sobald der Rezipient die Abweichung wahrnimmt, beginnt er im Text nach Möglichkeiten zu suchen, diese Abweichung wieder in die Normalität, in sein „Gewohntes“ zurückzuführen. Solches motiviert ihn, weiter zu lesen. Allerdings muss der Rezipient die Möglichkeit erkennen können, die Abweichung aufzuheben. Kann er dies nicht, wird er sehr schnell das Lesen als ergebnislos klassifizieren und einstellen.

Die Abweichungen auf der Handlungsebene lenken die Aufmerksamkeit des Lesers in mehreren Abstufungen der Spannungsbögen auf die Höhepunkte der Handlung hin, die in Serienhandlungen immer am Ende einer Folge liegen. In abgeschlossenen Romanen dagegen baut sich unter einem alles überspannenden Bogen, dem globalen Spannungsbogen, unterstützt von weiteren untergeordneten lokalen Spannungsbögen, die Spannung bis zum Ende kontinuierlich auf. Bei

¹⁹¹ Hubert Zapf: Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie. München 1996, S. 182.

¹⁹² Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970.

Ders.: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz 1972.

Ders.: Der Leser als Instanz der neuen Geschichte der Literatur. In: Poetica 7/1975a, S. 325-343.

Ders.: Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen >bürgerlicher< und >materialistischer< Rezeptionsästhetik.

In: Warning (1975) S. 401-434, außerdem in H.R. Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. 1991.

¹⁹³ Vgl. hierzu die Arbeiten von Norbert Groeben: Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Kronberg 1977; ebenso: Norbert Groeben/Peter Vorderer: Leserpsychologie: Textverständnis – Textverständlichkeit. Bd.1, Münster 1982; ders.: Lesemotivation – Lektürewirkung. Bd. 2, Münster 1982.

längeren Texten kommt es demnach darauf an, in ihrer Reichweite gestaffelte Abweichungen zu formulieren, die zum einen als globales Spannungselement über den ganzen Text ihre Funktion behalten und deren Rückführung zum Gewohnten erst am Ende des Textes erfolgt, zum anderen Abweichungen, die als lokale Spannungselemente die langfristig wirkenden Abweichungen entweder erneut bestätigen oder differenzieren, um das Spannungsempfinden des Rezipienten aufrechtzuerhalten.

Abweichungen auf der syntaktischen Ebene lenken die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte, zu betonende Satzteile, die für die Handlung von Bedeutung sind. Sie haben in der Regel mittelbare Bedeutung für die Spannungsbögen und deren Anordnung und können durch eine Hervorhebung oder Betonung den Anfang oder das Ende eines Spannungsbogens markieren. Ähnliches gilt für die Abweichungen auf der Wortebene. Hier ist es vor allem die semantische Bedeutung, die sowohl auf der syntaktischen als auch auf der Handlungsebene Einfluss nimmt auf die Spannungsstruktur eines Textes.

Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang die phonetische Ebene. Aufgrund der unterschiedlichen Erregungsdimensionen der Vokale und Konsonanten lässt sich ein Satz mit ihrer Hilfe abweichend von der Norm akzentuieren, um für die Spannungsstruktur bedeutsame Begriffe oder Satzteile hervorzuheben, auf die der Rezipient zwangsläufig seine Aufmerksamkeit richtet.

Alle Abweichungen im Textgefüge können, je nach Position und Funktion im Textgefüge, Spannung im Rezipienten aufbauen. Die phonetische Abweichung ist in ihrer Wirkung auf das Morphem beschränkt, die morphologische Abweichung auf die semantische Ebene des Satzes und die syntaktische Abweichung wird in ihrer Wirkung kaum über die folgenden Sätze hinausreichen.

In ihrer Gesamtheit, aber auch einzeln bieten diese Abweichungen zahlreiche Möglichkeiten, den Text differenziert mit Spannungselementen zu versehen.

4.1. Grundsätzliche Voraussetzungen für Abweichung

Die Wirkung der Abweichung in der Literatur beruht auf ihren Verletzungen der Norm oder auf „verschiedene[n] Typen der Ungrammatikalität“,¹⁹⁴ d.h. auf Verstößen gegen grammatikalische Regeln auf der syntaktischen oder lexikalischen Ebene, die als Variation des Normalen die Aufmerksamkeit des Lesers lenken.

¹⁹⁴ Morton W. Bloomfield: Zum Synkategorischen in der Dichtung: von der Semantik zur Syntax. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Frankfurt a. M. 1971, S. 62–74, hier S. 73.

Levin unterscheidet zwei Typen von Abweichungen. Zum einen sind dies die internen Abweichungen, die vor dem Hintergrund des Textes, der die Norm beinhaltet, mit der Einstellungserwartung kollidieren und die von vorhergehenden Normen des Textes beeinflusst werden und damit die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Text konzentrieren.

Die externen Abweichungen dagegen liegen nach Levin außerhalb des Textes und sind weitaus schwieriger festzustellen, da sie z.B. durch häufigen Gebrauch auf lexikalischer Ebene inzwischen in den Normenkatalog aufgenommen worden sein können oder auf syntaktischer Ebene mit einem Grad von „Grammatikalität“¹⁹⁵ verbunden sind, der sie nicht mehr eindeutig als Abweichung kenntlich macht..

4.2. Stil und Abweichung

Da ein Autor, im Gegensatz zum Redner, sein Anliegen nicht über Mimik oder Gestik in der Kommunikation mit seinen Rezipienten betonen und unterstreichen kann, setzt er Verfahren ein, die dem Text eine „maximale, für eine unbegrenzte Zahl von Empfängern geltende Effizienz verleihen“.¹⁹⁶ Um dies zu erreichen, werden für jeden Text, selbst für Sachtexte, eigene Formulierungen entwickelt, die sich im Idealfall nicht wiederholen – von Ausnahmen abgesehen.¹⁹⁷ Diese Individualität in der Gestaltung von Texten ist das Ergebnis der „sprachlichen Fähigkeit“¹⁹⁸ und „kommunikativen Erfahrung“¹⁹⁹ eines Autors. Der geschriebene oder gedruckte Text ist die „sinnlich wahrnehmbare Erscheinungsform“ seines „sprachlichen Handelns“,²⁰⁰ dessen Einmaligkeit durch den Stil ausgedrückt wird. Allerdings kann der Stil vom Autor und vom Rezipienten unterschiedlich wahrgenommen werden, denn dieser entwickelt sich erst im Kommunikationsprozess, im Zusammenspiel aller am Text beteiligten Stilelemente.

Riffaterre spricht in diesem Zusammenhang von der Opposition, die stilistische Expressivität schafft.²⁰¹ Die Metasprache materialisiert den Begriff der Abweichung, indem sie die beiden Oppositionspole trennt: wenn ein Element des Textes uns auffiele, würden wir ihm sogleich ein neutrales Gegenstück gegenüberstellen, das ebenfalls Teil des Textes ist.

¹⁹⁵ Levin (1971), S. 353. Nach Sol Saporta kann es verschiedene Grade von Grammatikalität geben. Bestimmte Äußerungen können z.B. nur nach einer einfachen grammatischen Regel gebildet werden und diese verletzen, andere unterliegen wiederum einem komplexeren Grad von Grammatikalität, von denen in die Einzelheit gehende Regeln verletzt werden können. Sol Saporta: Die Bedeutung der Linguistik beim Studium dichterischer Sprache. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 2, 2. Frankfurt a. M. 1971, S. 327–343, hier S. 340.

¹⁹⁶ Michael Riffaterre: Strukturelle Stilistik. München 1973, S. 33.

¹⁹⁷ Ulla Fix/Hannelore Poethel/Gabriele Yos: Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Frankfurt a. M. 2001, S. 26.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Michael Riffaterre: Strukturelle Stilistik. München 1973, S. 89f.

Jedem Text liegt ein Textmuster zugrunde, das dem Autor ausreichend Spielraum bietet, seinen Text individuell zu prägen, sowohl in der Gestaltung der Oberfläche als auch in den Sekundärinformationen, die durch die sozial geprägte Beziehung zwischen Autor und Rezipient bestimmt sind. Stil ist also in zweifacher Hinsicht bedeutsam für einen Text: als Stil der Textoberfläche (Wie wird erzählt?), als das Spezifische der sprachlichen Form und als Stil der Sekundärinformationen (Was wird erzählt?), die sich auf die sozial geprägte Beziehung zwischen Autor und Rezipient und auf deren verwendete Zeichen beziehen und daher „pragmatischer Natur“²⁰² sind.

Stil ist bewusstes sprachliches Handeln, das in der Regel konventionell und regelhaft verläuft. Diese Regelhaftigkeit ist zunächst Voraussetzung für eine Verständigung zwischen Autor und Rezipient. Weicht der Autor von dieser Regelhaftigkeit ab, kann er eine erhöhte Aufmerksamkeit des Rezipienten initiieren, unter der Voraussetzung, dass in diesem Fall beide Seiten über eine übereinstimmende „Routine des sprachlichen Handelns“²⁰³ verfügen, um sowohl das Befolgen der Regeln wie deren Abweichung interpretieren zu können.

Stilmittel bieten dem Autor eine Vielzahl von Möglichkeiten, seinen Text individuell zu gestalten. Mit den Stilmitteln der Spannung hat der Autor ein Instrumentarium zur Verfügung, die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Teile des Textes zu lenken. Püschel führt in diesem Zusammenhang eine ganze Reihe von Funktionen des Abweichens²⁰⁴ auf, die in jedem Fall das generelle Ziel des Autors enthalten, die Aufmerksamkeit des Lesers für seinen Text zu gewinnen.

Inwieweit die intendierte Bedeutung der Abweichung vom Rezipienten allerdings akzeptiert wird, hängt von folgenden Fragen ab:

- Welche Einstellung zu Normen, Regeln und Konventionen hat der Rezipient?
- Wird die Abweichung als intendierte Abweichung erkannt?
- Wird die Zusatzbedeutung der intendierten Abweichung nachvollzogen?
- Teilt der Rezipient die Einstellung zur Zusatzbedeutung mit dem Autor?²⁰⁵

Darüber hinaus müssen Autor und Leser über eine Sprachkompetenz²⁰⁶ verfügen, die es ihnen erlaubt, die sprachlichen Mittel gezielt einzusetzen und zu verstehen.²⁰⁷

²⁰² Fix/Poethe/Yos (2001), S. 27.

²⁰³ Ebd., S. 35.

²⁰⁴ Individuell, originell, ökonomisch, verständlich, lebendig, auffällig, interessant, witzig/komisch, uneinheitlich. In: Ulrich Püschel: Schwerpunkt. Stilistik und Stilkritik. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 16 (1985), S. 9–24, hier S. 17.

²⁰⁵ Püschel (1985) S. 17.

²⁰⁶ Ausführlich hierzu Dittgen (1989), S. 25.

²⁰⁷ Ebd., S. 29.

Welche Abweichungen der Autor formuliert, hängt ab von dessen strategischen Vorüberlegungen²⁰⁸ und dessen Erzählstrategie, mit denen er die Reaktionen des Rezipienten auf die Intention, die er durchzusetzen beabsichtigt, abschätzt.

Inwieweit Autoren tatsächlich strategische Vorüberlegungen anstellen, lässt sich jedoch in der Regel nur im Nachhinein anhand des Textes unterstellen, denn Autoren ist im Schreibprozess nur selten bewusst, dass sie mit ihrer Erzählstrategie ein ganz bestimmtes Publikum ansprechen.

Ebenso unbewusst verläuft beim Rezipienten der Prozess, die Verletzung grundsätzlicher Kommunikationsprinzipien zu erkennen, und zu verstehen, was der Autor mit der Abweichung aussagen oder nicht aussagen will. Auch der Versuch, die Abweichung wieder aufzulösen, indem der Rezipient auf eigenes Vorstellungsvermögen zurückgreift, das von seinen Kommunikationserfahrungen und –erwartungen geprägt ist,²⁰⁹ dürfte eher intuitiv, denn bewusst ablaufen.

Beaugrand/Dressler sprechen hier von einer „konsistente[n] Strategie zur Erfassung und Ordnung der realen Welt“,²¹⁰ mit der alle empfangenen Informationen und Sinneseindrücke in ein „WeltMODELL“²¹¹ integriert werden.

Bransford et al.²¹² bestätigen dies in ihren Untersuchungen, die gezeigt haben, dass das Verstehen von Sätzen auf der Fähigkeit des Lesers beruht, den gegebenen sprachlichen Informationen konstruktive Schlussfolgerungen hinzuzufügen, die aus dem Wissen der „außersprachlichen Realität“²¹³ gezogen werden. Der Rezipient von Texten bringe während des Verstehens kognitive Aktivitäten ein, die die Voraussetzung für das Verständnis des Textes seien.²¹⁴ Insbesondere in literarischen Texten stecke der Realitätsbezug zwischen den Zeilen, was ein „schlussfolgerndes Denken zur vollständigen Sinnaneignung des Textes voraussetz“, betont Groeben²¹⁵ und verweist auf die empirische Untersuchung von Pettit und Cockbriel,²¹⁶ mit der diese zeigen konnten, dass es über das wortwörtliche Verstehen eines Textes hinaus ein ‚schlussfolgerndes Verstehen‘ geben muss.²¹⁷

Dies macht deutlich, dass eine Abweichung, soll sie die Aufmerksamkeit des Lesers aktivieren, diese schlussfolgernden Aktivitäten unterlaufen muss, allerdings nur soweit, wie es ein

²⁰⁸ Ebd., S. 36.

²⁰⁹ Florian Coulmas: *Rezeptives Sprachverhalten*. Hamburg 1977, S. 57; Dittgen (1989), S. 40.

²¹⁰ Robert-Alain de Beaugrande/Wolfgang Ulrich Dressler: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1981, S. 153 f.

²¹¹ Ebd., S. 154.

²¹² J. D. Bransford et al.: *Sentence Memory. A Constructive Versus Interpretative Approach*. In: *Cognitive Psychology* 3 (1972), S. 193–203.

²¹³ Groeben/Vorderer (1982), Bd. 1, S. 33.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd., S. 130.

²¹⁶ N. T. Pettit/J. W. Cockriel: *A Factor Study of the Literal Reading Comprehension Test and the Inferential Reading Comprehension Test*. In: *Journal of Reading Behavior* 4, Heft 1 (1974), S. 63–75.

²¹⁷ Groeben/Vorderer (1982), S. 130.

nachträgliches, verzögertes Einordnen in den Wissenskanon des Rezipienten und in seine Sprachnorm zulässt.

Inwieweit die Erwartung an Inhalt und Sprachhandlung²¹⁸ von Autor und Rezipient gleich sind, muss daher offen bleiben, da sie Voraussetzung für die Abweichung ist, und gerade diese intendierte Abweichung²¹⁹ bewusst das „System der gegenseitigen Erwartung“ breche.²²⁰

4.3. Regeln für Abweichungen und deren Verarbeitung

Es liegt auf der Hand, dass die spezifische Wirkung einer Abweichung nur dort möglich wird, wo ihr Regeln zugrunde liegen, die sie als Abweichung einordnen und von grammatischen oder orthographischen Verstößen abgrenzen. Die Wirksamkeit von Abweichungen hängt also ab von den Abweichungsregeln, die ihre Form beschreiben.²²¹ Die Formulierung von Abweichungsregeln birgt jedoch gleichzeitig die Gefahr der Trivialisierung in sich, wie es häufig in der Werbung zu beobachten ist, und führt zur Etablierung stets neuer Abweichungsregeln. Dies bedeutet, dass Abweichungen nur vor dem Hintergrund eines Regelsystems möglich sind, von dem sie wiederum in besonderer Weise abweichen.²²²

Cherubim verweist auf den kommunikativen Aspekt dieses Regelsystems, der ständig neu zu bezeichnende Verhaltensanweisungen hervorrufe, deren Nichtbefolgung variable, jedoch keineswegs negative Konsequenzen nach sich zöge.²²³ Im Gegenteil: gerade die Kreativität, die in der Formulierung von Abweichungen zum Ausdruck kommt, verhindert ein Erstarren des sprachlichen Regelsystems und garantiert die Weiterentwicklung und Vielfalt der Sprache.

Den Abweichungsregeln liegen in Anlehnung an Cherubim²²⁴ drei allgemeine Prinzipien zu Grunde:

1. Das Kontinuitätsprinzip

Abweichungen werden nur dann vom Leser erkannt, wenn sie einen Anknüpfungspunkt erkennen lassen. Eine völlige Abweichung von einer geltenden Regel ist danach nicht oder nur in einer langen Reihe aufeinanderfolgender Abweichungen möglich. Diese Art der Abweichung kann auf allen

²¹⁸ Ebd., S. 30.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Manfred Bierwisch: Poetik und Linguistik. In: Helmut Kreuzer/Rul Gunzenhäuser: Mathematik und Dichtung. München 1969, S. 49–66, hier S. 61.

²²² Ebd.

²²³ Dieter Cherubim (1): Fehlerlinguistik. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik (ZGL) 8 (1980), S. 1-22, hier S. 14.

²²⁴ Dieter Cherubim (2) (Hg.): Fehlerlinguistik. Tübingen 1980, S. 129ff. Cherubim geht hier ausführlich auf den Zusammenhang von Abweichungen und Sprachwandel und die dabei zugrunde liegenden Prinzipien ein.

Ebenen eines Textes, der phonologischen, morphologischen, syntaktischen und der Handlungsebene vorkommen.

2. Das Regularitätsprinzip

Die Abweichung erfolgt nach bestimmten bekannten Regeln, die bereits beim Spracherwerb oder während ihrer Anwendung erworben werden. Dies gilt besonders für den kreativen Gebrauch der Sprache, z.B. in der Lyrik.

3. Das Korrekturprinzip

Die Abweichungen, die nicht den beiden Prinzipien entsprechen, werden durch ebenfalls beim Spracherwerb erlernte und weitgehend automatisch ablaufende Verfahren entweder ausgeschlossen oder – sofern sie sich entsprechend der beiden oberen Prinzipien umformen lassen – als Neuerscheinung aufgenommen.²²⁵

Voraussetzung für die Wirksamkeit dieser Prinzipien ist allerdings, dass die Abweichung überhaupt als Abweichung wahrgenommen wird, denn sie kann ‚übersehen‘, um Unstimmigkeiten zwischen Erwartung und Realität zu vermeiden, oder nicht erkannt werden wegen der hohen Redundanz natürlicher Sprachen. Die Abweichung kann aber auch korrigiert, um solche Unstimmigkeiten zu vermeiden, oder als neue Sprachmöglichkeit wahrgenommen und entsprechend den oben aufgeführten Prinzipien angepasst werden.²²⁶

Die Analyse und Verarbeitung von Abweichungen erfolgt, wie Abraham²²⁷ feststellt, weil in Erwartung des Sinns eines Satzes ein gesteuerter Sog auf den Leser ausgeübt wird. Feltkamp nennt diese Steuerung den ‚semantic steering device‘, which language users so obviously apply in handing their internalized grammars [...].²²⁸ Beide Annahmen fasst Hörmann unter dem von ihm eingeführten Begriff der ‚Sinnkonstanz‘²²⁹ zusammen:

„So wie der Mensch nicht nur dafür eingerichtet, sondern darauf ausgerichtet ist, Gegenstände – und zwar sinnvolle Gegenstände! – wahrzunehmen, wann immer nur die Möglichkeit dazu besteht, so ist er auch darauf ausgerichtet durch ein »aus dem Lebensgeschehen Mensch aufsteigendes Tun« den bedeutungsverleihenden Akt zu vollziehen.“²³⁰

²²⁵ Dieter Cherubim (2) (Hg.): Fehlerlinguistik. Tübingen 1980, S. 129ff.

²²⁶ Ebd., S. 132f.

²²⁷ W. Abraham: Stil, Pragmatik und Abweichungsgrammatik. In: A. v. Stechow: Beiträge zur generativen Grammatik. Braunschweig 1971, S. 1–13.

²²⁸ H. W. Feltkamp: On idealizing native speakers. In: Neophilologus 55 (1971), S. 234–245, hier S. 234.

²²⁹ Hans Hörmann: Meinen und Verstehen, Frankfurt a. M. 1988, S. 187.

²³⁰ Hörmann (1988), S. 195f.

Sinnvolles, Verstehbares sei also, folgt man Hörmann, als „Intendiertes immer schon da“²³¹, bevor der Leser dies durch seine semantische Analyse versuche zu konkretisieren. In diesem Prozess der Analyse erkenne der Leser eine sinnvolle Interpretation der Abweichung und korrigiere sie auf ein Mindestmaß beziehungsweise ersetze sie völlig.²³²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass jede Abweichung von einem kommunikativen Regelsystem und dessen Regeln abhängt, denen Prinzipien zugrunde liegen, die vom Autor und Rezipienten akzeptiert werden. Dies ist die Voraussetzung für den Autor, eine Abweichung zu formulieren und für den Rezipienten, diese zu erkennen. Noch im Erkennungsprozess wird die Abweichung vom Rezipienten einer Analyse in Erwartung eines sinnvollen Inhalts unterzogen, die seine Aufmerksamkeit auf den weiteren Erzählverlauf des Textes lenkt – in der Hoffnung, dass sich die Abweichung auflöst. Bei längeren Texten muss diese Hoffnung stets erneut genährt werden durch Textelemente, die die Möglichkeit einer baldigen Auflösung der Abweichung in Aussicht stellen.

²³¹ Ebd., S. 196.

²³² Hörmann (1988), S. 196.

Teil II

Methoden der Spannungserzeugung auf den verschiedenen Ebenen des Textes

1. Spannung durch Abweichungen auf der Handlungsebene

Jeder Unterhaltungsliteratur liegt ein „Kommunikationsprozess“²³³ zugrunde, in welchem der Leser die konstituierende Rolle einnimmt.²³⁴ Dieser Prozess verläuft stets in drei Schritten: der Darstellung der Ausgangslage, einer Abweichung von der Ausgangslage und der Darstellung der Lage am Ende des Textes, der Elemente der Ausgangslage zum Teil wieder aufgreift. Nusser erinnert in diesem Zusammenhang an die Beobachtungen von Michael Balint,²³⁵ der diese Dreigliedrigkeit in den Strukturen vieler Kinderspiele entdeckt.²³⁶

Verantwortlich für die Spannung in diesem Kommunikationsprozess sind zunächst Abweichungen auf der Handlungsebene, die, wie bereits beschrieben, auf die emotionalen Gewohnheiten des Lesers zielen und im Wesentlichen Gefahren sind, denen der Protagonist als „Identifikationsobjekt des Lesers“²³⁷ ausgesetzt ist.

Nusser nennt zwei Arten von Gefahrenquellen,²³⁸ die entweder von außen auf den Protagonisten zukommen oder sich ihm als Hindernis in den Weg stellen. In beiden Fällen kann der Erfahrungshorizont des Lesers überschritten und als Abweichung vom Leser klar erkannt werden.

Rzeszotnik geht näher auf den oben angeführten Zusammenhang ein und verweist darauf, dass eine Spannungserzeugung durch Gefahrenquellen sich grundsätzlich auf den Erfahrungshorizont des Lesers beziehen müsse. Zum einen seien dies die „transzendenten Gefahrenquelle[n]“, die außerhalb des Erfahrungshorizonts des Lesers liegen und dem Leser „Fluchtlandschaften“ liefern, und zum

²³³ Fill (2000), S. 76.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Michael Balint: Angstlust und Regression. Stuttgart, 1972.

²³⁶ Nusser weist hier allerdings auf einen entscheidenden Unterschied hin. Das Spiel sei durch aktive und real nachvollziehbare Beteiligung aller Spielpartner bestimmt, jeder Partner könne verlieren oder gewinnen. Bei der Lektüre eines Unterhaltungsromans wird der Leser durch das vom Autor bereits gestaltete Geschehen mit dem ‚happy-end‘, der erneuten Gleichgewichtslage, immer der Gewinner sein. Nusser (1982), S. 53, Anm. 6.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd.

anderen die „empirischen Gefahrenquelle[n]“, die unmittelbar auf dem Erfahrungshorizont des Lesers basieren und darum eine stärkere Gemütsbewegung hervorrufen können, sobald der Leser Parallelen zu seiner eigenen Situation erkennt.²³⁹

Gefahrenquellen zur Spannungserzeugung sprechen besonders dann die Gefühle des Lesers an, wenn sie sich gegen den Protagonisten richten. Dies gelingt insbesondere dann, wenn der Leser sich mit dem Protagonisten identifizieren kann. Allerdings, betont Nusser, müsse sich wiederum der Protagonist auch deutlich vom Leser unterscheiden, damit er zur „Zielscheibe seiner Projektion“²⁴⁰ werden könne und ein Wechselspiel der Gefühle für den Protagonisten in Gang gesetzt werden kann als Grundvoraussetzung für den Rezipienten, um überhaupt Spannung zu empfinden.

Diesem Wechselspiel in der Spannungsstruktur liegt ein bestimmtes Muster zugrunde. Zu Beginn der Handlung zeigt der Protagonist zunächst ein Verhalten, mit dem sich der Leser identifizieren kann. Mit Fortschreiten der Handlung werden dann Fähigkeiten, meist außergewöhnlicher Art, eingeführt, mit denen der Protagonist die sich vor ihm aufbauenden Probleme bewältigen kann. Je überzeugender er die Aufgaben löst, desto mehr werden seine abweichenden Fähigkeiten betont und umso größer sind die Bewunderung des Lesers und seine Bereitschaft zur Identifikation mit dem Protagonisten am Schluss der Handlung.

Wie einen in „Spannung versetzte[n] Bogen“²⁴¹ beschreibt Carl Boost die Spannung eines Textes. Die emotionale Spannung des Lesers überwölbe als „Elementarspannung“²⁴² die ganze Handlung, gestützt von sekundären Bögen, die sich auf einzelne Handlungsabschnitte bezögen und die Spannung immer wieder erneut abstützten. Um im Bild Carl Boosts zu bleiben: alle Bögen, die die Spannungsstruktur tragen, öffnen sich zum Mittelpunkt, „daß also das gesamte Werk um eine Mitte herum geordnet erscheint, [...]“²⁴³

Diese Spannungsbögen sind in der Regel von unterschiedlicher Länge, häufig mehrfach gestaffelt und so angeordnet, dass sie den großen, globalen Spannungsbogen, der sich über die ganze Handlung erstreckt, in unterschiedlicher Intensität abstützen.

Die Technik der „Mehrböigkeit“²⁴⁴ beruht auf Vorausdeutungen, Andeutungen von Gefahren oder von Planungen und deren Verwirklichung. Überhaupt ist die Zukunftsorientierung ein bevorzugtes Mittel des Spannungsaufbaus, das die Autoren durch den Einsatz zahlloser Unabwägbarkeiten

²³⁹ Rzeszotnik (2002), S. 42, Anm. 14.

²⁴⁰ Nusser (1982), S. 122.

²⁴¹ Boost (1959), S. 15.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Rzeszotnik (2002), S. 40.

nutzen. So lassen sich lokale, auf einzelne Handlungsepisoden begrenzte Spannungsbögen durch begleitende Figuren aufbauen, deren Verhaltensweisen zunächst im Ungewissen liegen oder den Plänen des Helden zuwiderlaufen. Immer wird der Handlungsablauf so geordnet, dass die Erwartung des Lesers auf den Fortgang der Rahmenhandlung konzentriert wird, um so die Rahmenspannung aufrechtzuerhalten.²⁴⁵

Junkerjürgen²⁴⁶ sieht das Handlungsgeschehen eines Romans auf zwei Ebenen, der globalen, also der des Hintergrunds, und der lokalen, auf der das Geschehen des Vordergrundes zu lokalisieren ist. Auf der Basis einer Grundspannung auf der globalen Ebene, die den Leser immer weiter in den Text einbezieht und für die finale Spannungsepisode auf starke emotionale Empfindungen konditioniert, werden auf der lokalen Ebene Spannungsepisoden mit kurzen, affektiven Höhepunkten erzählt. Diese Abfolge von Grundspannung und episodischen Höhepunkten lässt nach Junkerjürgen das „individuelle Stimulierungs-Profil eines Textes“²⁴⁷ erkennen.

2. Spannung durch Intertextualität

Zunächst ist jeder intertextuelle Bezug eine Abweichung vom Gewohnten, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten in eine Richtung lenkt, die außerhalb seiner ursprünglichen Leserichtung liegt und in ihm eine Spannung initiiert, die ihn motiviert, den intertextuellen Bezug zu verarbeiten, um dann die ursprüngliche Leserichtung fortzusetzen.

Die dafür benötigten Prozesse des Verstehens und Strategien zur Verarbeitung, die mit Konstruktions- und Integrationsleistungen verbunden sind, erlauben es dem Rezipient, durch kognitive Operationen eine nun intertextuell angereicherte Textwelt herzustellen.

Mit dem Begriff der *Intertextualität* macht Julia Kristeva²⁴⁸ (1967) Bachtins „Dialogizitätskonzept“²⁴⁹ zur Grundlage ihrer Theorie (der Intertextualität), die als „Phänomen der

²⁴⁵ Helmut Schmiedt: Karl May. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. Frankfurt a. M. 1987, S. 215f.

²⁴⁶ Junkerjürgen (2002), S. 54f.

²⁴⁷ Ebd., S. 55.

²⁴⁸ Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog, der Roman. In: Jens Ihwe (Hg): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1971.

²⁴⁹ Larissa N. Polubojarinova: Intertextualität und Dialogizität: Michael Bachtins Theorie zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft. In: Markus May/Tanja Rudtke: Bachtin im Dialog. Heidelberg 2006, S. 55–63, hier: S. 56. Bachtin formuliert sein Dialogizitätskonzept wie folgt: „Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. [...] Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten. [...] Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text berührt (dem Kontext). Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, den jeweiligen Text im Dialog teilnehmen lässt.“ Michael Bachtin: Zur Methodologie der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M. 1979, S. 352.

Vernetzung von Texten²⁵⁰ die Literaturwissenschaft seit langem beschäftigt²⁵¹, und formuliert damit einen „Globalbegriff“²⁵², unter dem sich alle vorherigen Forschungsansätze über die Beziehung von Texten nach Pfister zu folgender Theorie zusammenfassen lassen:

Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten.²⁵³

Zu ergänzen ist, dass erst dann von einer Form der Intertextualität gesprochen werden kann, wenn erwähnte Beziehung zu einem literarischen Werk oder System über eine Wiederholung hinausgeht, also eine „reflexive Komponente“²⁵⁴ beinhaltet.

Auch wenn sich Kristeva später von ihrem Terminus distanziert²⁵⁵ und ihn durch „Transposition“²⁵⁶ ersetzt, hat sie eine Diskussion über die Beziehung von Texten initiiert, die zwischen zwei Positionen pendelt: auf der einen Seite die radikale Position, die jeden Text als „Teil eines jeden universalen Intertextes“²⁵⁶ betrachtet, auf der anderen Seite die Position, die die Intertextualität einengt auf „bewusste, intendierte und markierte Bezüge“²⁵⁷ zwischen einem Text und anderen Texten oder Gruppen von Texten.

Stocker versucht mit seinem Terminus des „Modell-Lesers“²⁵⁸ einen Mittelweg zwischen beiden Positionen zu finden: die in dem Text vorhandenen Spuren von Texten werden in einem Prozess der Sinnbildung miteinbezogen, unabhängig davon, ob Markierungen und Signale vom Autor bewusst oder unbewusst formuliert wurden. Damit wird Intertextualität zum semiotischen Begriff und zum Begriff für Relation und Funktion,²⁵⁹ die den Leser veranlassen, sofern er diese erkennt, in einem „Sinnbildungsprozess weitere Bedeutungsdimensionen“²⁶⁰ hinzuzufügen.

²⁵⁰ Susanne Holthuis: Intertextualität. Tübingen 1993, S. 2.

²⁵¹ Die Beziehung der Texte untereinander wird auch unter folgenden Begriffen diskutiert: *Transtextualität* (Gérard Genette: Palimpsestes. Paris 1982), *Intersemantizität* (Wolfgang Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hg): Dialog der Texte. Wien 1983), *Kontaktbeziehungen unter Texten* (Udo J. Hebel: Intertextuality, Allusion and Quotation. New York 1989) und *Interdiskursivität* (Marc Angenot: L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel. In: Revue des Sciences humaines. 60/189, 1983, S. 121–135).

²⁵² Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Paderborn 1998, S. 18.

²⁵³ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. Tübingen 1985, S. 1–30, hier S. 11.

²⁵⁴ Stocker (1998), S. 65.

²⁵⁵ In einem Interview, veröffentlicht in: Dialog. Karnaval Chronotyp 2 (1995), S. 10, berichtet Kristeva von der Entstehung ihrer Intertextualitätstheorie und schließt mit den Worten: „Auf diesem Boden hat sich nun ein reichhaltiger und vielfältiger kreativer Prozess entfaltet.“ Das Interview ist zusammengefasst nachzulesen in: Larissa Polubojarinova (2006), S. 62.

²⁵⁶ Pfister (1985), S. 25.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Stocker (1998), S. 18.

²⁵⁹ Henriette Herwig: Intertextualität als Mittel der Assimilations- und Orthodoxiekritik in Joseph Roths *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. In: Zeitschrift für Semiotik. Bd. 24, Heft 2/3, Tübingen 2002, S. 261–276, hier S. 263.

²⁶⁰ Ebd.

2.1 Formen der Intertextualität

Damit ist keineswegs ausgesagt, welcher Art die Beziehungen zwischen den Texten sind, zumal es eine unübersehbare Anzahl von intertextuellen Beziehungen gibt. Eine Übersicht über Art und Vielfalt von Intertextualität kann nur mit Hilfe eines groben Rasters gelingen, das jedoch zwangsläufig durchlässig sein muss, da es zwischen den Formen (wegen der Vielfalt der Beziehungen) zu zahlreichen Überschneidungen kommt.

Stocker fasst die wesentlichen Phänomene der Intertextualität in sechs Formen zusammen, wobei er differenziert zwischen ‚Zitieren, Thematisieren und Imitieren‘, bezogen auf Einzeltexte und Textklassen²⁶¹: (1) Palintextualität, als Beziehung einzelner Texte, in der spezifische Textelemente anderer Texte (Prätexte²⁶²) entweder im Wortlauf oder abgewandelt zitiert werden;²⁶³ (2) Metatextualität, in der Beziehung einzelner Texte, in der ein Text (Metatext²⁶⁴) oder mehrere dieser Texte (Prätexte) thematisiert werden²⁶⁵; (3) Hypertextualität, in der ein Text (Hypertext²⁶⁶) einen anderen Text offensichtlich imitiert;²⁶⁷ (4) Similtextualität, in der bestimmte Textmuster, Stile oder Schreibweisen „Similtext“²⁶⁸ imitiert werden;²⁶⁹ (5) Themertextualität, in der bestimmte Textmuster, Stile und Schreibweisen thematisiert werden und schließlich (6) Demotextualität, in der bestimmte Textmuster, Stile und Schreibweisen in einem „Demotext“²⁷⁰ betont Verwendung finden.²⁷¹

²⁶¹ Ausführlich in Stocker (1998), Kapitel 2.2: Formen der Intertextualität, S. 49ff.

²⁶² Stocker (1998), S. 54. In der Forschungsliteratur wird häufig der Begriff ‚Referenztext‘ verwendet. Da jedoch nach Stocker davon auszugehen ist, dass Intertextualität nicht als referenzsemantisch, sondern als bedeutungsbezogen (semiotisch) zu beschreiben ist, ist diese Bezeichnung (Referenztext) nach Meinung Stockers wissenschaftlich nicht fundiert. Daher wird hier mit Stocker der Begriff ‚Prätext‘ vorgezogen. (Stocker [1993]), S. 34).

²⁶³ Das Präfix ‚palin-‘ weist auf den Kern dieser Intertextualitätsform hin: Wiederholungen aus einem oder mehreren Texten. Diese Wiederholungen sind jedoch vom einfachen Zitieren abzugrenzen, denn eine Palintextualität liegt nur dann vor, wenn es sich um eine abgewandelte Wiederholung handelt²⁶³ oder zitierte Wörter für den Textzusammenhang notwendig sind. (Stocker S. 58).

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Für Zoran Kravar ist Metatextualität die Situation, in der „ein literarischer Text wenigstens *eine* Äußerung enthält, deren Gegenstand derselbe Text oder einer seiner Aspekte ist.“ Kravar unterscheidet zwischen absoluter und relativer Metatextualität. Erstere liege dann vor, wenn z.B. Anfangszeilen berühmter Epen zitiert würden, relative Metatextualität hingegen, wenn die Bezüge auf einer Stufe der Fiktionalität formuliert seien (S. 246f). Genette dagegen versteht unter Metatextualität eine Form, in der über einen Text gesprochen wird und diesem Präsenz verleiht, wie z.B. in Literaturkritiken, Klappentexten, Vorworten, Widmungen, die gemeinhin „Peritexte“ (Stocker, S. 59) genannt werden. (Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987. Dt.: *Paratexte*. Frankfurt a. M.. 1989, S. 7).

²⁶⁶ Stocker (1998), S. 60.

²⁶⁷ Ist der Nachahmungscharakter deutlich erkennbar, liegt eine Imitation vor. Nur einzelne Texte können zitiert, imitiert oder thematisiert werden. Dies schließt nicht aus, dass gleichzeitig ganze Textklassen oder der Stil eines Autors im Einzeltext imitiert werden können.

²⁶⁸ Ebd., S. 64.

²⁶⁹ Imitiert werden hier nicht nur einzelne Texte wie in der Hypertextualität, sondern ganze Textklassen, der Stil einer Epoche oder das literarische Profil eines Autors. Die intertextuellen Bezüge müssen eindeutig identifizierbar sein, um sie von den „generativen Zusammenhängen“ (Stocker, S. 64) abzugrenzen.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Themertextualität und Demotextualität sind nicht einfach zu unterscheiden, denn unter poetologischen Aspekten gehören sie durchaus zusammen, wie sie sich unter diesem Aspekt auch unterscheiden. Denn zur Demotextualität gehört der Selbstbezug zwingend dazu, zur Themertextualität dagegen nicht. Ein Sonett kann z.B. auch in anderen Textklassen

Pfister²⁷² dagegen unterscheidet Formen der Intertextualität nach dem Grad der Intensität des intertextuellen Bezugs in: (1) Referentialität, wobei auf Texte verwiesen und diese im Text thematisiert werden; (2) Kommunikativität, in der intertextuelle Bezüge bewusst markiert werden, da sie von hoher kommunikativer Relevanz sind; (3) Autorenreflexivität, in der vom Autor bewusst markierte Prätextbezüge reflektiert werden; (4) Strukturalität, d.h. Zitate und Anspielungen auf den Prätext bilden ein strukturelles Muster im Text; (5) Selektivität: spezielle Texte werden als Zitat in den Text eingebaut und (6) Dialogizität, indem z.B. Prätexte zitiert werden, die in ihrer Aussage dem Text der ersten Ebene entgegenstehen, wodurch eine besonders intensive semantische und ideologische Spannung zwischen den Texten entsteht.

Diese qualitative Skalierung von Intertextualität ist nach Pfister zu ergänzen durch „quantitative Kriterien“,²⁷³ bei denen vor allem zwei Faktoren eine Rolle spielten: zum einen die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge, zum anderen die Häufigkeit und Streubreite der Prätexte.

Für beide Konzeptionen gilt grundsätzlich, dass Intertextualität erst dann vorliegt, wenn ein Autor bei der Konzeption seines Textes nicht nur andere Texte bewusst verarbeitet, sondern darüberhinaus vom Rezipienten erwartet, dass er diese erkennt und als wichtiges Element für die Interpretation des Textes akzeptiert. Dies bedeutet, dass der Bezug nachweisbar sein muss, während die oben aufgeführte radikalere Position²⁷⁴, die jeden Text als Teil eines Intertextes sieht, also im Ganzen als intertextuell, lediglich einen unscharfen Bezug erlaubt.²⁷⁵

thematisiert werden, demonstriert werden kann es nur durch seine eigene Gattung. Gerhard Rühms *sonett* und August Wilhelm Schlegels *Das Sonnett* verdeutlichen den Unterschied. Während Rühm lediglich die Form eines Sonetts demonstriert, thematisiert Schlegel mit einer Arbeitsanweisung zum Verfassen eines Sonetts die Textklasse und demonstriert gleichzeitig die äußere Form des Sonetts.

<p>Das Sonnett (1) Zwey Reime heiß' ich vier Mahl kehren wieder, Und stelle sie, getheilt, in gleichen Reihen, Daß hier und dort zwey eingefasst von zweyen, Im Doppel-Chore schwelgen auf und nieder.</p> <p>Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwey Glieder Sich freyer wechselnd, jegliches von dreyen. In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen Die zartesten und stolzesten Lieder. [...]</p>	<p>sonett (2) erste strophe erste zeile erste strophe zweite zeile erste strophe dritte zeile erste strophe vierte zeile</p> <p>zweite strophe erste zeile zweite strophe zweite zeile zweite strophe dritte zeile zweite strophe vierte zeile [...]</p>
--	--

(1) August Wilhelm Schlegel: *Das Sonnett*. In: A.W. Schlegel's poetische Werke, Wien 1815, Bd. 2, S. 75.

(2) Gerhard Rühm: *sonett*. In: Hartmut Kirchner (Hg): *Deutsche Sonette*. Stuttgart 1979, S. 409, zitiert nach Stocker (1998), S. 67/68.

²⁷² Pfister (1985), S. 26ff.; ebenfalls Helbig (1996), S. 61.

²⁷³ Ebd., S. 30.

²⁷⁴ Manfred Pfister (1985) nennt Vertreter beider Positionen.

²⁷⁵ Xinyi Zhang: *Formen und Funktion der Intertextualität in Erzählwerke von Günter Grass*. Frankfurt a. M. 1989, S. 33ff.

2.2 Von der Autotextualität zur Intratextualität

Normalerweise handelt es sich bei den Bezugstexten um Texte anderer Autoren. Es kommt jedoch vor, dass ein Text sich auf eine Textstelle des gleichen Textes bezieht, auf dessen Vor- oder Nachworte oder auf bezugnehmende Texte des Autors, die Broich „Nebentexte“²⁷⁶ nennt. In einem solchen Fall handelt es sich um Autotextualität. Einen Schritt weiter in Richtung Intertextualität gehen Serien-Autoren, wenn sie auf Texte vorheriger Bände ihrer Serien verweisen oder auf sogenannte „Anschlusstexte“²⁷⁷, mit denen eine Serie von anderen Autoren fortgesetzt wird, um von dem Erfolg zu profitieren. Dieser Textbezug wird häufig als Zwischenstufe zwischen Autotextualität und Intertextualität verstanden und als Intratextualität bezeichnet. Dies gilt auch dann, wenn der Text sich nicht nur auf einen einzigen Prätext bezieht, sondern auf mehrere. Hier ist dann lediglich zu unterscheiden zwischen Präsenz²⁷⁸ oder Dominanz²⁷⁹ einzelner Prätexte.

2.3. Funktionen und Markierungen der Intertextualität

Hier schließt sich die Frage nach den Funktionen der Intertextualität an, die ebenso wie die Formen stark differenziert sein können, häufig in einem Text gleichzeitig auftreten oder sich vielfach überschneiden, womit dem Rezipienten eine Reihe von Optionen zur Verfügung gestellt werden, von denen er mehr oder weniger bewusst für seine intertextuelle Verarbeitung eine Auswahl trifft, die je nach Entscheidung zu unterschiedlichen konstitutiven Analysen und Resultaten führt.

Die intertextuellen Bezüge lenken den Rezipienten, sofern er die intertextuellen Signale erkennt, vom eigentlichen Text ab auf den Bezugstext, der im Hintergrund des Textes steht. Dieser teilt jedoch nicht seinen eigentlichen Sinn mit, sondern lediglich „Erfahrungsbedingungen“²⁸⁰, die durch die Textstrategie des Textes entworfen werden, und mit denen der Text rezeptiert werden kann. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Textstrategie die Rezeption des Textes endgültig festlegen kann. Sie manifestiert lediglich die Möglichkeit, den Rezipienten im Akt des Lesens zu beeinflussen, seine Aufmerksamkeit zu steuern.

²⁷⁶ Ulrich Broich: Zur Einzeltextreferenz. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister: Intertextualität. Tübingen 1985, S. 48-52, hier S. 49.

²⁷⁷ Broich (1985) S. 50.

²⁷⁸ wie z.B. in Umberto Eco: Im Namen der Rose.

²⁷⁹ wie z.B. in Botho Strauß: Der Park.

²⁸⁰ Iser (1976) S. 156.

Die Textverarbeitung erfolgt je nach Textsorte und –gattung mit bestimmten Textverarbeitungsstrategien, die als Konstruktions- und Integrationsleistung unterschiedlichen Ausmaßes mit dem Verstehensprozess verbunden sind²⁸¹. Dafür verfügt der Text in der Regel über ein ganzes Bündel von Textstrategien, die sich aber ohne gemeinsame Zielrichtung zu keiner einheitlichen Grundstrategien bündeln lassen.

Von den Textstrategien ist Intertextualität immer nur eine der möglichen Strategien, die durch die Markierungen der intertextuellen Bezugfelder die Erfahrungsbedingungen des jeweiligen Posttextes beeinflussen können.²⁸²

Im Vordergrund stehen zunächst Strategien, die zur Interferenzbildung die Kontextualisierungsprozesse steuern und Voraussetzung sind für die Konstruktion komplexer Textwelten. Dies gilt vor allem dann, wenn Grundlagen textueller und kontextueller Daten aktiviert werden müssen zur Schließung von Kohärenzlücken²⁸³, oder um von der nicht-figurativen zur figurativen Ebene zu transferieren. Damit wird deutlich, dass die Verarbeitung intertextueller Bezüge auch auf der Leserseite eine umfassende Verarbeitungsstrategie voraussetzt, die zunächst die im Text angenommenen „Intertextualitätsindikatoren“²⁸⁴ identifiziert, Prätexte aktiviert, die für die Textverarbeitung relevanten Textteile selektiert, und diese in Zuge der Neukonstruktion der Textwelt verarbeitet und integriert.²⁸⁵

Ein Autor, der mit seiner Erzählstrategie den Rezipienten auf bestimmte Spannung evozierende Textelemente lenken will, wird Vorentscheidungen für seinen Text treffen und Markierungen formulieren müssen, die aus seiner Sicht gewährleisten, dass der Leser wie beabsichtigt reagiert. Um dies abzusichern, wird der Autor Markierungen und Signale aus dem literarischen Kanon oder aus dem aktuellen Zeitgeschehen bevorzugen, die gewährleisten, dass der Rezipient diese erkennt.

Dafür stehen ihm insbesondere drei der von Helbig formulierten Markierungsarten zur Verfügung:

1. die implizit intertextuelle Markierung, 2. die explizit intertextuelle Markierung und 3. die Markierung einer thematisierten Intertextualität.

²⁸¹ Susanne Holthuis: Intertextualität. Tübingen 1993, S. 194ff.

²⁸² Stocker (1998) S. 92.

²⁸³ Auch ‚slot-filling-inferences‘, siehe Holthuis (1993) S. 196.

²⁸⁴ Holthuis (1993) S. 197.

²⁸⁵ Holthuis weist daraufhin, dass eine Beschreibung der Hierarchisierung und Abfolge des Verarbeitungsprozesses bis zu einem gewissen Grad möglich sei, aber im Prinzip nicht bestimmt werden könne, welche kognitiven Operationen zu welchem Rezeptionszeitpunkt in den Konstruktionsprozess des Intertextualisierens eingreife, weil es noch an der experimentellen Rezeptionsforschung fehle. (Holthuis, 1993, S. 195).

Die impliziten Markierungen sind die in der Regel von „polyvalenter Natur“²⁸⁶ und lediglich ein Indiz von Intertextualität, die diese als wahrscheinlich erkennbar machen. Inwieweit der Rezipient die implizite Markierung erkennt, hängt maßgeblich vom Bekanntheitsgrad des alludierten Referenztextes ab und von begleitenden Maßnahmen, die es dem Rezipienten erleichtern, die Markierung zu erkennen, etwa aufgrund deren Häufigkeit oder Länge.

Die expliziten Markierungen heben die Spuren der intertextuellen Bezüge deutlicher hervor und machen die Textoberfläche für den Rezipienten durchlässiger, „um den fremden Text durchscheinen zu lassen“,²⁸⁷ wie Helbig formuliert. Während die implizite Markierung lediglich ein Indiz für das Vorhandensein des intertextuellen Bezugs sei, sei die explizite Markierung ein Beweis dafür. Die explizite Markierung verursacht eine Unterbrechung der Rezeption, da diese mit ihrer breiten Palette von Signalen und Interferenzen für den Rezipienten nicht zu übersehen ist.²⁸⁸

Die thematisierte Markierung stellt am deutlichsten die Signale der Bezüge zum Prätext heraus, in dem Titel, Figuren des Prätextes, Redewendungen, oder ein „ganzes Bündel expliziter Markierungen“²⁸⁹ in den Text der ersten Ebene so eingearbeitet werden, dass sie vom Rezipienten eindeutig erkannt werden können.

Für den Prozess der Rezeption ist dies nur bedingt relevant. Maßgebend ist vielmehr, inwieweit der Rezipient über die Erfahrungen verfügt, die der Autor von ihm erwartet, und die es ihm erlauben, die intertextuellen Signale des Autors zu erkennen und zu verarbeiten.

Um dies abzusichern verwenden Autoren häufig mehrere Markierungsformen gleichzeitig, die darüber hinaus nach Broich eine „dynamische Komponente“²⁹⁰ haben können, wonach die Bezüge im Verlauf der Handlung auf den Prätext von wachsender oder geringerer Deutlichkeit sind.

Wie die intertextuellen Bezüge verarbeitet werden, muss hier unbeantwortet bleiben. Hier liegen zwar mehrere Modelle vor, die allerdings, wie Holthuis hervorhebt, noch zu wenig präzise und, wegen der fehlenden empirischen Grundlagenforschung, allenfalls Grobkategorien sein können.²⁹¹

²⁸⁶Jörg Helbig: Intertextualität und Markierung. Heidelberg 1996, S. 95 Helbig teilt die Arten der intertextuellen Markierung ein in Nullstufe = unmarkierte Intertextualität, Reduktionsstufe = Implizit markierte Intertextualität, Vollstufe = explizit markierte Intertextualität, Potenzstufe = thematisierte Intertextualität mit zunehmenden Markierungsdeutlichkeit und einer sich verringernden Wahrscheinlichkeit, nicht erkannt zu werden.

²⁸⁷ Ebd. S. 111f.

²⁸⁸ Ebd. S. 116.

²⁸⁹ Ebd. S. 135.

²⁹⁰ Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister: Intertextualität. Tübingen 1985, S.31-47, hier S. 45.

²⁹¹ Holthuis (1993) S. 198.

Das von Ben-Zorat formulierte Modell hat gegenüber den dreistufigen Modellen von Plett²⁹² und Stocker²⁹³ den Vorteil, dass es Identifizieren und Interpretieren des Prätextes und dessen Integrieren auf lokaler und globaler Ebene gleichrangig nebeneinander stellt, und eine Integration intertextueller Bezüge über den lokalen Text hinausgehend in die globale Textwelt vorsieht.²⁹⁴

1. Recognition of the marker (Erkennen des intertextuellen Indikators)
2. Identification of the evoked text. (Identifizierung des Bezugstextes)
3. Modification of the initial local interpretation. (Integrative lokale Interpretation)
4. Activation of the evoked text as a whole, in an attempt to form maximum intertextual patterns (Integrative globale Interpretation)²⁹⁵.

Anzumerken ist noch, dass das Modell Ben-Zorats die literarischen Interpretationsprozesse vernachlässigt, ohne die eine Verarbeitung der intertextuellen Bezüge nicht wirklich möglich ist. Es ist zwar auf der dritten Stufe eine lokale Interpretation vorgesehen, diese wird jedoch nicht als literarische Leistung eingestuft.²⁹⁶

2.4. Intertextualität und Interkontextualität

Eine Erweiterung erfährt die Intertextualität als Bezug verschiedener Texte zueinander durch die Interkontextualität, die Homscheid²⁹⁷ als Kontexte und deren Bezüge zu vergangenen Kontexten diskutiert beziehungsweise als Projektionen auf zeitgleiche oder zukünftige Kontexte.²⁹⁸ Homscheid sieht den Text zunächst als elementaren Teil des Kontextes und als „unverzichtbares Medium zur Anbahnung jeglicher Relationalität zwischen den Kontexten“²⁹⁹. Durch den Ansatz der Interkontextualität erfahre dieser Bezug jedoch vor allem eine produktive und rezipierende Erweiterung und wird letzten Endes wieder eine „reproduktive Instanz des literarischen Kontextes.“³⁰⁰ Dies wirft freilich erneut die Frage auf, wie die Öffnung des Textes über den Kontext

²⁹² Heinrich Plett: 1. Desintegration of the perceptual continuum of the intrusion of an alien element. 2. Versification of the alien element by a digression into ‘text-archeologie’. 3. Integration of the perception as an advanced level of awareness. In: *The Poetics of quotation*. In: János S. Petöfi/Terry Olivi (Hg): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung*. Hamburg (1988), S. 313–334, hier S. 327.

²⁹³ Stocker (1998), S. 104: 1. Desintegration, 2. Digression, 3. Reintegration.

²⁹⁴ Globale Textwelten, vgl.: Holthuis (1993), S. 201ff.

²⁹⁵ Ziva Ben-Zorat: *The Poetics of Literary Allusion*. In: *PTL* 1, 1976, S. 105–128, hier S. 110 f, Übersetzung von Holthuis (1993), S. 198.

²⁹⁶ Holthuis (1993), S. 199, Anm. 28.

²⁹⁷ Thomas Homscheid: *Interkontextualität*. Würzburg 2007.

²⁹⁸ Ebd., S. 259.

²⁹⁹ Ebd., S. 260.

³⁰⁰ Ebd., S. 263

in den Interkontext mit einem übersichtlichen Maß an Komplexität zu bewältigen und auf welche literaturtheoretische Weise hier vorzugehen sei.³⁰¹ Auch wenn die Verfolgung dieser Fragestellung noch ganz am Anfang steht und hier zu weit führen würde, so ist mit Homscheid davon auszugehen, dass eine interkontextuelle Betrachtungsweise, die Text, Autor, Kontext und dessen weitere kontextuelle Bezüge mit einbezieht, eine Interpretation „fruchtbarer und quellenreicher“ erscheinen ließe, als eine „Fixierung auf den reinen Text und seine intertextuellen Relationen“ dies ermöglicht³⁰², und für die Erzeugung von Spannung von nicht zu unterschätzender Bedeutung wäre.

3. Spannung durch erzählte Zeit

Das Verhältnis von Erzählzeit³⁰³ zu erzählter Zeit ist eine wesentliche Grundlage für einen Spannungsbogen, denn Dauer der Erzählzeit und Spannung stehen in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Wird die Erzählzeit gedehnt, bewirkt sie Spannung beim Rezipienten, wird sie gerafft, hat sie in der Regel entspannende Wirkung.³⁰⁴

Von den fünf Grundformen der Erzählgeschwindigkeit³⁰⁵, die Martinez/Scheffel aufführen, sind daher Raffung und Dehnung für spannendes Erzählen von besonderer Bedeutung.

Ein Beispiel wie es gelingt mit Raffungen, die eigentlich eher eine Entspannung bewirken, Spannung zu erzeugen, führt Jochen Vogt³⁰⁶ mit der Kalendergeschichte von Johann Peter Hebbel *Unverhofftes Wiedersehen* (1811) an, die – in drei Erzählphasen eingeteilt – drei unterschiedliche Raffungen vorführt: die sukzessive Sprungraffung, mit der „fortschreitenden Aufreihung von Begebenheiten“³⁰⁷, die iterativ-durative Raffung, die einen Zeitraum durch die Angabe einzelner, sich regelmäßig wiederholender Ereignisse (iterativ) und einen ganzen Zeitraum überdauernde Ereignisse (durativ) zusammenfasst, und die vergleichsweise geringere Raffung der dritten Erzählphase.³⁰⁸ Durch die Kombination dieser unterschiedlichen Raffungen gelingt es Hebbel in

³⁰¹ Thomas Homscheid: Interkontextualität. Würzburg 2007, S. 263.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Den Zusammenhang zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit formuliert erstmals Günther Müller in: Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947; ders.: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für P. Kluckbohn und H. Schneider. Tübingen 1948, S. 195–222. Insbesondere zur Zeitraffung vgl. Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955, S. 82ff. Markus empfiehlt, die Erzählzeit besser Lesezeit zu nennen, da es auf das Lesetempo des Rezipienten ankomme. (Manfred Markus: Point of View im Erzähltext. In: Sonderheft Nr. 60 des Instituts für Sprachwissenschaft, Innsbruck 1985, S. 146 f.)

³⁰⁴ Peter Pütz: Die Zeit im Drama, Göttingen 1970, S. 51. Pütz beruft sich hier auf Ferdinand Junghans: Zeit im Drama. Berlin 1931.

³⁰⁵ Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 40. Szene (zeitdeckendes Erzählen), Dehnung, Raffung, Ellipse (Zeitsprung) und Pause.

³⁰⁶ Jochen Vogt: Aspekte der erzählenden Prosa. München 2006, S. 110ff.

³⁰⁷ Ebd., S. 112.

³⁰⁸ Jochen Vogt: Aspekte der erzählenden Prosa. München 2006, S. 113.

seiner Erzählung meisterlich die Zeit zum zentralen Thema der Erzählung zu machen.³⁰⁹ Vor allem durch die Veränderungen der Raffungen von der Verlangsamung zur Beschleunigung und wieder zur Verlangsamung des Erzähltempos wird die Zeit als Element der Spannung zum Thema der Erzählung.

Dehnendes Erzählen dagegen erzeugt vor allem dann Spannung, wenn Handlungsepisoden besonders ausgeschmückt werden oder vom Handlungsablauf auf parallel verlaufende Handlungsstränge ausgewichen wird. Insbesondere gleichzeitig stattfindende Handlungsabläufe, deren einzelne Episoden nacheinander erzählt werden, erzeugen dann intensive Spannung, wenn in Aussicht gestellt wird durch gezielt eingebaute Bezüge, dass die beiden Handlungsstränge irgendwann einmal zusammengeführt werden. Dabei bricht der Erzähler die einzelnen Episoden der Handlungsstränge immer dann ab, wenn die Handlung auf einen Höhepunkt zusteuert, um zum anderen Handlungsstrang zu wechseln. Dieses Verfahren wird von vielen Autoren spannender Literatur und spannender Unterhaltung in den elektronischen Medien eingesetzt.

Ein weiteres wirksames Element zur Erzeugung von Spannung ist für die Dehnung des Handlungsablaufs die Rückwendung, mit der bereits abgelaufene Ereignisse in die Handlung eingeschoben werden und durch die „Hereinnahme von Vergangenheit“³¹⁰ eine „Ausweitung der Gegenwartshandlung“³¹¹ bewirken.

Diese Rückwendungen werden entweder als zweite aufbauende Erzählphase genutzt, ähnlich den parallelen Handlungssträngen, um Spannung zu erzeugen, oder als „auflösende Rückwendungen“³¹², etwa um Wissenslücken des Rezipienten zu füllen oder Geheimnisse zu lüften. „Eingeschobene Rückwendungen“³¹³ dagegen, die überall im Erzählverlauf vorkommen können, holen eine Geschichte nach oder präsentieren den Rückblick einer Figur auf ihre Vergangenheit und können ähnlich der auflösenden Rückwirkungen ebenfalls eine Auflösung der Spannung einleiten.

Die erzeugte Spannung durch Dehnung der Erzählzeit mit Verschränkungen von Handlungssträngen oder Rückwendungen untersucht de Wied³¹⁴ und vergleicht spannende mit spannungslosen Filmepisoden. Als Ergebnis dieser Untersuchung zeigt sich, dass spannende Episoden weniger komprimiert sind, d.h. die Erzählzeit in den Spannungsepisoden sich der erzählten Zeit mehr nähert, als dies in spannungsloseren Episoden der Fall ist, sodass man davon ausgehen kann, dass allein die

³⁰⁹ Jochen Vogt: Aspekte der erzählenden Prosa. München 2006, S. 113.

³¹⁰ Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955, S. 102, ebenso Vogt (2006), S. 121.

³¹¹ Ebd.

³¹² Vogt (2006), S. 123.

³¹³ Ebd., S. 124.

³¹⁴ Minet de Wied: The role of temporal expectancies in the production of film suspense. In: Poetics 23 (1994) S. 107–123.

Verlängerung der Erzählzeit bereits spannungssteigernd wirken kann.³¹⁵ Dies könnte erklären, warum Schilderungen mit einer Überschreitung der erzählten Zeit – z.B. bei Berichten über Aktionen, die in der Realität schneller ablaufen, als sie erzählt werden können – immer spannend wirken. De Wieds Untersuchung zeigt aber auch, dass Spannung davon abhängt, wie lange der Rezipient einer Schadenserwartung ausgesetzt ist. Wird eine bestimmte Zeit³¹⁶ überschritten, so flaut die Spannung aufgrund eines Gewöhnungseffekts wieder ab.

4. Spannung durch Dialoge

Das Erlernen von Lesen und Schreiben gegen Ende des 18. Jahrhunderts als „Elementarfähigkeiten“³¹⁷ breiter Bevölkerungsschichten im deutschen Sprachraum führt zu einer grundlegenden Veränderung in der Einstellung zu Bildung und Lektüre³¹⁸, die unterstützt wird durch die rasante Entwicklung in der Drucktechnik. Breite Schichten der Bevölkerung erhalten Zugang zu Zeitschriften und Büchern, der Umgang mit dem geschriebenen Wort wird selbst in den bisher ungebildeten Schichten möglich³¹⁹. Der von der zunehmenden Literarisierung ausgelöste, tiefgreifende soziale Wandel³²⁰ wird von Zeitgenossen gleichgesetzt mit der Französischen Revolution.³²¹

Kommunikation ist nicht länger abhängig von einer fest gefügten Erzählsituation und nicht mehr gebunden an die persönliche Präsenz von Erzähler und Hörer, sondern findet in einer Öffentlichkeit statt, die für die Autoren aus eigener Anschauung unübersichtlich ist.³²² Dadurch ist die

³¹⁵ Junkerjürgen (2002), S. 53.

³¹⁶ De Wied führte ihre Untersuchung anhand einer Spannungsepisode aus Sergio Leones Film *Once Upon a Time in the West* durch, in der die Spannungsintensität bei einer Erwartungslänge bis zu 185 Sekunden anstieg und danach wieder abflaute.

³¹⁷ Gabriele Kalmbach: *Der Dialog im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen 1996, S. 75

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Heudecker weist darauf hin, dass das Wissen durch die Alphabetisierung das „Bollwerk der akademischen *res publica litteraria* überwindet“, und das Gespräch als Ort des Wissensaustausches und dessen kritischer Reflexion zunehmend an Bedeutung gewinnt. Sylvia Heudecker: *Modelle literaturkritischen Schreibens*. Tübingen 2005, S. 29f.

³²⁰ Der soziale Wandel von der stratifikatorischen zur funktionsorientierten Gesellschaft lässt persönliche Beziehungen zu unpersönlichen werden. Macht wird nicht mehr wie in der feudal organisierten Gesellschaft als Herrschaft an eine Person gebunden erlebt, sondern als Funktion des Staates. Diese Entwicklung vollzieht sich in allen Bereichen des persönlichen Lebens. Vgl. hierzu: Kalmbach (1996), S. 83ff.

³²¹ Johann Georg Heinzmann: „So lange die Welt stehet, sind keine Erscheinungen so merkwürdig gewesen als in Deutschland die Romanleserey, und in Frankreich die Revolution.“ In: ders. *Appell an meine Nation über Aufklärung und Aufklärer*. Hildesheim 1977, S. 139.

³²² J.G. Herder notiert hierzu: „Jetzt überschweben sie uns, eine Fluth Bücher und Schriften, aus allen für alle Nationen geschrieben. Ihre Blätter rauschen so stark und leise um unser Ohr, daß manches zarte Gehör schon jugendlich übertäubt wurde. In Büchern spricht Alles zu Allem; niemand weiß zu Wem? Oft wissen wir auch nicht, Wer spreche? denn die Anonymie ist die große Göttin des Marktes. [...] Das Publicum der Schriftsteller ist also von eigener Art; unsichtbar und allgegenwärtig, oft taub, oft stumm, und nach Jahren, nach Jahrhunderten vielleicht sehr laut und regsam.“ In: Ders.: *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Berlin 1877–1889, Bd. 17, S. 304–306.

Kommunikation eines Autors mit seinen Lesern mit großen Risiken verbunden, die C. M. Wieland wie folgt beschreibt:

[...] oder zur Unzeit, wenn der Leser übel geschlafen, übel verdaut, oder unglücklich gespielt, oder sonst Mangel an Lebensgeistern hat – [...]. Unter hundert Lesern kann man sich rechnen von achtzig so gelesen zu werden [...].³²³

Aus der Sicht der Autoren kann demnach kulturelle Kommunikation nur dann erfolgen, wenn sie sich auf den „Horizont des Publikums“³²⁴ einstellt und die Autoren Erzählstrategien und Schreibweisen entwickeln, die ihre Anwesenheit ersetzen und eine Kontrolle der Rezeption ermöglichen.³²⁵

Um dies zu gewährleisten, bedienen sich Autoren der Dialogform oder einer Vortäuschung von Mündlichkeit³²⁶, etwa indem sich der Autor an einen fiktiven Leser wendet. Es entstehen Dialog- und Briefromane, von denen die Autoren annehmen, dass sie besonders geeignet seien, die Rezeption zu beeinflussen, damit ihre Texte nicht unkontrolliert der Phantasie der Leser überlassen wären und „mich gerade so lesen, wie ich’s wünsche,“ schreibt Wieland³²⁷. Der in den Hintergrund getretene Autor³²⁸ dieser Erzählformen vermittelt die Illusion einer „unberührten Abbildung von Wirklichkeit“³²⁹, die gezielt die Aufmerksamkeit des ungebildeten Lesers auf den Text richtet, oder angenehme Abwechslungen im seitenlangen Text eines Romans darstellt.

„Vergegenwärtigung“³³⁰ ist das zentrale Stichwort in der Debatte angesichts einer unübersehbaren Struktur des Lesepublikums gegen Ende des 18. Jahrhunderts, d.h. der Autor verschwindet hinter der scheinbar gegenwärtigen Rede in Dialogen oder Briefen. Die Figuren scheinen ohne Einwirkung des Autors eigenständig zu agieren. Für den Autor dieser Epoche ist dies allerdings ein unlösbares

³²³ C.M. Wieland: *Wie man liest*. Hamburg 1984, Bd. 3, S. 429; vgl. hierzu: Kalmbach (1996), S. 79.

³²⁴ Kalmbach (1996), S. 87.

³²⁵ Der Prozess hin zur alphabetisierten Gesellschaft verläuft über verschiedene Stufen, da oft zunächst nur eine Person in einem Haushalt lesen kann und der Zugang zu Lesestoffen beschränkt ist. Infolgedessen wird vorgelesen, wobei Suprasegmentalia, Mimik und Gestik den Erfolg sichern. „In Glücksfällen ist auch eine einzelne Vorleserin so begabt, daß sie vermittelt einer seltenen Biegsamkeit der Stimme jeder redenden Person einen besonderen, von ihrer eigenen verschiedenen Ton zu geben wußte, und sie dadurch so fest und richtig bezeichnete, daß sie, um Personen anzugeben, keinen Namen zu nennen brauchte.“ In: C. M. Wieland: *Hexameron von Rosenhain*. Hamburg 1984, Bd. 38, S. 40.

³²⁶ Für Anne Betten handelt es sich bei der Figurenrede eigentlich um eine sekundäre Ebene hinter der primären Kommunikationsebene des Autors mit seinem Publikum. Daraus ist zu schließen, dass zunächst jede literarische Kommunikation, unabhängig von Gattung und Form, als grundsätzlich dialogisch zu betrachten ist. (Anne Betten: *Analyse literarischer Dialoge*. In: Gerd Fritz/Franz Hundsnurscher (Hg): *Handbuch der Dialoganalyse*. Tübingen 1994, S. 519–544, hier: S. 520.

³²⁷ C.M. Wieland: *Unterredung mit dem Pfarrer von ****. Hamburg 1984, Bd. 30, S. 443.

³²⁸ Lediglich die Redeeinleitungen oder –ausleitungen, wie ‚sagte er‘ oder ‚sie rief‘ „erinnern diskret daran, daß der Autor immer noch da ist, daß dieser Romandialog, trotz seines unabhängigen Gebarens, nicht wie ein Theaterdialog ohne ihn auskommen und für sich allein bestehen kann.“ Nathalie Sarraute: *Konversation und Subkonversation*. In *Dies... Zeitalter des Misstrauens*. Erschienen bei Suhrkamp TB 223, 1975, S. 55–80, hier S. 72.

³²⁹ Kalmbach (1996), S. 90.

³³⁰ Ebd. S. 282.

Dilemma, denn der „Vergegenwärtigung“ stehen alle bisher üblichen Strategien der Lesermanipulationen entgegen. Das Buch, das eine im Dialog abgebildete Realität³³¹ sein soll, kann nicht beides – Mündlichkeit und Schriftlichkeit zugleich – sein. Zwar mag sich in der Theorie, wie Kalmbach abschließend konstatiert, eine „fingierte Mündlichkeit“³³² sinnvoll anhören, doch in der Praxis bleibt sie unerreichbares Ideal, auch wenn zunächst lautes Vorlesen, da die Alphabetisierung nur langsam fortschreitet, von den Autoren beim Verfassen von Texten mit einkalkuliert wird.

Ein Beleg für das nebeneinander Existieren von mündlicher und schriftlicher Kommunikation sind die Dialogromane mit ihrer Vortäuschung von Mündlichkeit, da sie häufig noch mit verteilten Rollen vorgelesen werden und damit, wie Kalmbach schreibt, „eine paradoxe Situation schaffen“, denn „Schrift soll Schrift überflüssig machen, Information und Verstehen ohne Mitteilung funktionieren.“³³³ Dies ist einer der Gründe, warum die Dialogromane sehr bald wieder vom Markt verschwinden. Ein weiterer liegt in der zunehmenden Bildung und Emanzipation der Leser, die sich immer weniger in ihrem Rezeptionsverhalten manipulieren lassen. Doch der Dialog selbst bleibt als literarisches Element erhalten³³⁴ und dient dem Autor bis heute als Strategie der Leserlenkung.

Unter diesem Gesichtspunkt geht es in den Dialogen des Unterhaltungsromans, der sich Mitte des 18. Jahrhunderts für das Bürgertum etabliert, nicht mehr in erster Linie um den Stil von Rede und Gegenrede, sondern um den „Umgang miteinander im Reden“³³⁵, wie Bauer betont; d.h. welchen Bezug die Gesprächspartner zueinander haben und in welcher Position sie miteinander sprechen: frei und selbstbewusst als selbständige Individuen oder abhängig voneinander und isoliert.³³⁶ Erst in zweiter Linie geht es um die Inhalte des Gesprächs. Die Sprache der Figuren dient zwar der „stilistischen Ausprägung des Gesprächs“³³⁷ als Sprachmaterial, sie wird jedoch beeinflusst durch Individualität und persönliche Interessen der Partner, die in einem engen Bezug zum Gegenüber zu sehen sind.

³³¹ Kalmbach (1996), S. 283.

³³² Ebd. Kalmbach übernimmt den Begriff von Paul Goetsch, der darauf hinweist, dass Dialoge als fingierte Mündlichkeit stets fingiert seien und zur bewussten Schreibstrategie des Autors gehörten. Woraus zu folgern sei, dass Dialoge nicht nur anhand einer mündlichen Kommunikation zu betrachten sind. Der Dialog diene zur Herstellung der Illusion einer Sprache der Nähe. Seine Aufgabe sei es nicht, durch einen hohen Reflexions- und Abstraktionsgrad den Leser zu überzeugen, vielmehr den Leser zur Lektüre zu bewegen, ihn zu fesseln, seine Phantasietätigkeit anzuregen und ihm Identifikationsangebote zu machen. (Paul Goetsch: Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. In: *Poetica* 17/1985, S. 202–218, hier S. 202, 217).

³³³ Ebd., S. 91f.

³³⁴ Kalmbach vergleicht diese Situation mit den Gedächtnistechniken, wie metrische Rhythmisierung und Reim, die durch die Vervielfältigungstechnik überflüssig und zu ästhetischen Stilelementen werden. (Kalmbach 1996, S. 92, Anm. 66).

³³⁵ Gerhard Bauer: *Zur Poetik des Dialogs*. Darmstadt 1969, S. 10.

³³⁶ Ebd., S. 10f.

³³⁷ Ebd., S. 93.

Spannung durch Dialoge kann also erst dann aufgebaut werden, wenn die inneren und äußeren Bezüge der Figuren zueinander dem Rezipienten deutlich sind. Dies ist der Grund, warum die Grundelemente eines jeden literarischen Dialogs zum einen die Beziehungen der Gesprächspartner zueinander sind und zum anderen wie genau die Rede des einen Partners auf den anderen zugeschnitten ist. Von diesen Grundelementen hängt die Form des Dialogs ab, sie bestimmen die Funktion, die der Autor für den Dialog in seinem Text vorgesehen hat, besonders dann, wenn er Dialoge zur Erzeugung von Spannung einsetzt.

Diesen Zusammenhang zwischen dem Bezug der Partner zueinander und deren Rede versucht Bauer mit seinen vier Dialogformen³³⁸ – dem gebundenen, dem ungebundenen, dem dialektischen Dialog und der Konversation – zu beschreiben.³³⁹

Walter Haug³⁴⁰ wendet ein, dass in den Dialogformen Bauers die Gesprächspartner über das Wort nicht wirklich zusammenträfen und das gesuchte Selbst des Anderen nicht erreichten. Die Möglichkeit eines von einer positiven persönlichen Beziehung zwischen den Partnern getragenen Gesprächs sei schnellfertig verbaut. Bauer habe das Dialogische als Grundform menschlichen Miteinanderseins, das Gespräch vom Ich zum Du preisgegeben.³⁴¹

Dem ist zuzustimmen, wenn man die Beziehung der Gesprächspartner näher betrachtet: im gebundenen Gespräch stehen sich Partner mit ihren Standpunkten gegenüber, weniger als Personen, im ungebundenen Gespräch geht es um die Überwältigung des Partners, die jedoch stets scheitert, im dialektischen Gespräch ist der Dialog gelöst von den Gesprächspartnern und in der Konversation bleibt das Gespräch im Oberflächlichen. Der Kritik Haugs ist vor allem auch unter dem Aspekt der

³³⁸ Diese Formen sind nach Bauer jedoch nicht als idealtypisch zu verstehen, da Dialogpartner sowohl in ihrem Verhalten wie in ihrer Sprache von einer Form in die andere wechselten. Auch räumt Bauer abschließend ein, dass seine Formtypen, seiner Meinung nach, noch nicht zur Genüge differenziert seien. Es seien sowohl zur historischen Spezifikation wie zur soziologischen Präzisierung weitere Forschungen nötig.

Dementsprechend bezweifelt Neudecker, dass angesichts der Vielfalt der Dialogliteratur eine annähernd genaue Beschreibung von Dialogen zu leisten sei. (Sylvia Neudecker: Modelle literaturkritischen Schreibens. Tübingen 2005, S. 39f.) Aus diesem Grund differenziert Kalmbach lediglich zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. (Gabriele Kalmbach: Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Tübingen 1996, S. 35 ff).

³³⁹ Ein weiteres literaturwissenschaftliches Modell ist das von Klaus L. Berghahn, der sprachwissenschaftliche Elemente vor allem von Brinkmann (H. Brinkmann: Die deutsche Sprache. Düsseldorf 1971) wie Dialoghorizont, Dialogsituation und Dialogzusammenhang in sein Modell integriert, und jenes sich mehr an den „Formen der Dialogführung“ (Berghahn) bzgl. Schillers Dramen orientiert: 1. Der Berichtsdialog, 2. Der Meldedialog, 3. Das Verhör, 4. Der Erörterungsdialog, 5. Der Überredungsdialog, 6. Der Streidialog. (K. L. Berghahn: Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen, Münster 1970). Vgl. hierzu: F. Hundsnurscher: Dialog-Typologie. In: Gerd Fritz/Franz Hundsnurscher (Hg): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen 1994, S. 205–238, hier: 206–208.

³⁴⁰ Walter Haug: Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg): Das Gespräch. München 1984, S. 251–279.

³⁴¹ Sarraute argumentiert ähnlich: „Dieser Partner (gemeint ist hier der Dialogpartner. HSP) aus Fleisch und Blut nährt und erneuert in jedem Augenblick unseren Vorrat an Erfahrungen. Er ist der beste Katalysator, das Reizmittel, das diese Bewegungen auslöst, das Hindernis, das ihnen Zusammenhalt gibt, das es ihnen verwehrt, sich im Leichten und Beliebigen zu verlieren [...]. Nathalie Sarraute (1975), S. 66.

Kritisch ist hier anzumerken, dass Sarraute nicht immer eindeutig zwischen dem realen und literarischen Dialog differenziert.

Spannungserzeugung zuzustimmen, denn für den Leser ist nichts so spannend wie die Beziehung der Gesprächspartner zueinander mit all ihren Zwischentönen, die in deren Rede anklingen. Darum muss für die Erzeugung von Spannung in erster Linie der Bezug der Figuren im Dialog zueinander im Vordergrund stehen. Erst in zweiter Linie spielt dabei der Inhalt der Rede und die Sprache eine Rolle, sodass Bauers Dialogformen durch diesen Aspekt entsprechend zu ergänzen sind, wenn ihre Funktion für die Erzeugung von Spannung beschrieben werden soll.

4.1. Der gebundene Dialog

Im gebundenen Gespräch stehen sich zwei Personen oder Parteien diametral gegenüber, die sich in ihren Standpunkten unterscheiden und selbstbewusst ihre eigene Meinung behaupten. Ihre Meinungsdivergenzen binden sie aneinander bis zu einer Entscheidung, die oft willkürlich herangezogen wird, da die Gesprächspartner ein Ende des Gesprächs aufgrund ihrer festgelegten Position nicht herbeiführen können. Die Partner sind aufeinander fixiert durch die Sprache, die eine starke Verbindung zwischen ihnen herstellt, weniger durch ihr „Sein oder Handeln“,³⁴² wie Bauer hervorhebt. Durch die Differenz, die in ihren gegensätzlichen Argumenten formuliert wird, entsteht dennoch eine innere Spannung zwischen den Dialogpartnern, die selbst dann noch anhält, wenn Inhalte ihrer Reden sie voneinander wegführen, denn gerade weil die Partner zu keinem gemeinsamen Standpunkt finden, sich nicht einigen können, bleiben sie als „Vertreter des unaufgelösten Gegensatzes“³⁴³ spannungsvoll aufeinander bezogen.

Der Bezug der Partner durch ihren argumentativen Gegensatz wird im 17. Jahrhundert von französischen Dramatikern ausgebildet und ist das grundlegende Muster des Dialogs, das über die Klassik hinaus bis heute Vorbild ist. Es hat seinen Ursprung in der antiken Tragödie, in der zwar Wortgefechte bereits ausgebildet sind, jedoch noch nicht das gemeinsame Gespräch.³⁴⁴

Dass diese Dialogform bis heute ihre „normative Kraft“³⁴⁵ nicht verloren hat und als Grundform aller weiteren Entwicklungen betrachtet werden kann, ist vor allem Goethe und Schiller zu verdanken. Sie erst entwickeln diese zu einer aussagefähigen und abwechslungsreichen Dialogform.

Im folgenden Dialog zwischen dem Major und Eduard in Goethes *Die Wahlverwandtschaften* wird die Fixierung der beiden Gesprächspartner aufeinander betont durch die gleichen Gesprächsaufträge

³⁴² Bauer (1969), S. 32.

³⁴³ Ebd., S. 35.

³⁴⁴ Nach Aristoteles hat der Dialog „die in der Sache enthaltenen und mit den Verhältnissen stimmenden Gedanken auszusprechen.“ (Poetik VI, 16, ebenso XIX)

³⁴⁵ Bauer (1969), S. 14.

und die gleichen Redeeinleitungen, die in die Rede hinein versetzt sind, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten ganz auf die gegensätzliche Rede zu lenken:

„Eben weil Du mich mit so hohen Gaben bestechen willst“, versetzte der Major, „muß ich desto vorsichtiger sein, desto strenger sein. Anstatt daß dieser Vorschlag, den ich still verehere, die Sache erleichtern möchte, erschwert er sie vielmehr. [...]“

„Eben daß wir unbescholten sind“, versetzte Eduard, „gibt uns das Recht, uns auch einmal schelten zu lassen. Wer sich sein ganzes Leben als einen zuverlässigen Mann bewiesen, der macht Handlung zuverlässig, die bei anderen zweideutig erscheinen würde. [...]“
Goethe: Die Wahlverwandtschaften.

Im 19. Jahrhundert ist diese Dialogform weit verbreitet, bis sie mit Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich abgelöst wird durch die ungebundene Dialogform, die die Konvention des sprachlichen Umgangs³⁴⁶ durchbricht und bestimmt ist von Eigenheiten, Missverständnissen und persönlichen Gefühlen der Partner. Entsprechend verändert sich Sprache. Die überformte Sprache des gebundenen Dialogs wird gefühlsbehafteter und lebensnäher und wirkt daher unmittelbarer auf die Gefühle des Rezipienten ein.

4.2. Der ungebundene Dialog

Auch die Haltung der Gesprächspartner zu einander verändert sich. Während im gebundenen Dialog die Partner als Ausdruck einer inneren Spannung sich distanziert gegenüberstehen, und, wie das oben angeführte Beispiel zeigt, als Personen in den Hintergrund treten, ist im ungebundenen Dialog diese Position aufgehoben, um direkt zum Gesprächspartner vorzudringen.

Gerade weil die Partner im ungebundenen Dialog nicht so streng aufeinander fixiert sind, sind sie bedingungslos aufeinander angewiesen, denn es geht darum, den anderen zu übertrumpfen, um mehr Spielraum für eigene Argumente zu gewinnen. Darum bleiben im Grunde genommen die Gesprächspartner in ihren eigenen Gedanken und Gefühlen gefangen. Und gerade dieses fundamentale Getrenntsein, das Gegenteil des Einander-Zuwenden, das sogar so weit gehen kann, dass jeder vor sich hinspricht, verleiht dem ungebundenen Dialog Spannung. Beide Partner verstehen das Gleiche, aber jeder interpretiert es seinem Verständnishorizont entsprechend anders. Diese intellektuelle Differenz ist die treibende Kraft, die den ungebundenen Dialogs vorwärts treibt und die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht.

³⁴⁶ Bauer (1969), S. 15.

Vorformen des ungebundenen Dialogs gibt es bereits bei Shakespeare. Später wird er weiter ausgebildet als Kontrast zu der überformten Sprache des gebundenen Dialogs der Klassik, bis er Ende des 19. Jahrhunderts als „konventionsprengender Stil beinahe selbst eine geltende Norm“³⁴⁷, wie Bauer schreibt, und damit zum Paradox wird. Denn im ungebundenen Dialog werde gerade das Ziel einer jeden Kommunikation, nämlich sich zu verständigen, abgewiesen und als oberflächlicher, trügerischer Schein enthüllt.³⁴⁸

Eine Kombination beider Dialogformen zeigt das folgende Gespräch. Während Charlotte mit einer überformten Sprache noch im Stil des gebundenen Dialogs spricht, reagiert ihr Gesprächspartner, ganz seinen Gefühlen gehorchend, impulsiv und aggressiv, ohne ihr wirklich zuzuhören:

„Mein lieber Herr Kammerrat“, sagte Charlotte, „ich kann Ihnen menschlich vollkommen folgen, obgleich ich besser tue, zu gestehen, daß ich nicht weiß, was das ist, die ästhetische Autonomie, und daß ich Bedenken trage, durch eine übereilte Zustimmung zu diesem mir nicht ganz klaren Dinge in Widerspruch [...] zu geraten. [...]“

Er hatte nicht zugehört. Seine dunklen Augen, um ihre Schönheit und Weichheit gebracht durch die erneute Wut, die sie quellend vortrieb, gingen rollend von einer Seite zur anderen.

„Und ist nicht alles aufs beste und würdigste geregelt worden?“ fuhr er mit gepresster Stimme fort. „Hat Vater die Mutter nicht zum Altar geführt und sie zu seiner gesetzlichen Frau gemacht [...]?“

„Bester Herr Kammerrat“, sagte Charlotte beschwichtigend wie vorhin [...]. „Wer wird so hitzig sein? Weiß ich doch kaum wovon Sie reden, aber fast scheint mir, als verlören wir uns in Fanfaren und Grillen. [...]“

Thomas Mann: Lotte in Weimar

Der Gegensatz zwischen der überformten Sprache der weiblichen Figur, ergänzt durch die nach innen versetzte Redeeinleitung und die emotionale Sprache ihres Gesprächspartners, drückt eine Spannung zwischen den Partnern aus, deren Ursache dem Rezipienten zunächst verborgen bleibt, zumal die Partner sich, wie es im ungebundenen Dialog häufig vorkommt, in ihren Reden nicht aufeinander beziehen, sondern aneinander vorbei sprechen. Erst in der Fortsetzung der Rezeption des Textes wird der Grund der Spannung zwischen den Gesprächspartnern deutlich. Erfahrene Rezipienten stellen ihr Leseverhalten hierauf ein und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Fortsetzung der Erzählung.

³⁴⁷ Bauer (1969), S. 16.

³⁴⁸ Ebd.

4.3. Der dialektische Dialog

Die dialektische Dialogform ist typisch für die Sophistik, wo sie entweder als strenge Erörterung oder als witziger oder bössartiger Dialog zuerst ausgebildet wird. Im Mittelalter und später im 16. Jahrhundert entstehen hierzu weitere elementare Formen, wie der Schwank oder die moralische Satire.³⁴⁹ Die Figuren stehen sich locker gegenüber und sind durch keine Konventionen gebunden. Ihr Gespräch ist oft hypothetisch, sie stellen Behauptungen auf, revidieren diese, wenn sie auf Widerstand beim Partner stoßen, oder nehmen eine gegenteilige Position ein. Die intellektuelle Auseinandersetzung steht über der persönlichen Beziehung der Gesprächspartner, die daher weniger angespannt ist als in den beiden vorher gehenden Dialogformen. Es dominiert die Sache gegenüber der subjektiven Sicht der Partner, allerdings sind Ton und Gesten³⁵⁰ als Ausdruck der inneren Anteilnahme, im Gegensatz zum ungebundenen Dialog, der Rede übergeordnet. So gelingt es, die Spannung zwischen den Dialogpartnern zugunsten einer Übereinstimmung in der Sache zu überbrücken. Dass sich dennoch das Gespräch nicht erschöpft, liegt an der Dialektik der „unterschiedlichen Bewusstseinstufen“³⁵¹ der Partner, wie Bauer konstatiert, denn die Artikulation des eigenen Wissens durch den Partner ließe neue Erkenntnisse entstehen, die ihrerseits wiederum zu neuen Standpunkten führten. So wird letzten Endes die Methode der Entwicklung neuer Kenntnisse wichtiger als die Auseinandersetzung mit dem Dialogpartner.

„[...]alle Menschen sind Wetterfahnen, ein bisschen mehr, ein bisschen weniger. Und wir selber machen's auch so. Schwapp, sind wir auf der anderen Seite.“

„Ja, schwach ist jeder, und ich mag mich auch nicht für all und jeden verbürgen. Aber in diesem speziellen Falle ... Selbst Koseleger schien mir voller Zuversicht und Vertrauen, als er am Donnerstag noch mit mir plauderte.“

„Koseleger voll Vertrauen! Na, dann geht es gewiß in die Brüche. Wo Koseleger Amen sagt, das ist schon so gut wie Letzte Ölung. Er hat keine glückliche Hand, dieser Ihr Amtsbruder und Vorgesetzter.“

„Ich teile hier einigermaßen Ihre Bedenken gegen ihn. Aber was vielleicht mit ihm versöhnen kann, er hat angenehme Formen und durchaus etwas Verbindliches.“

„Das hat er. Und doch so sehr ich sonst für Formen und Verbindlichkeiten bin, nicht für seine. Man soll einem Menschen nicht seinen Namen vorhalten. Aber Koseleger! Ich weiß immer gleich. Er ist wie ne Baisertorte, süß, aber ungesund. [...]“

Theodor Fontane: Der Stechlin

Obwohl die Gesprächspartner (Dubslav Stechlin und der Pfarrer Lorenzen) gesellschaftlich nicht auf gleicher Stufe stehen, nehmen sie in dem Gespräch gleichberechtigte Positionen ein. Als „treibende

³⁴⁹ Bauer (1969), S. 17.

³⁵⁰ Ebd., S. 140 und Anm. 45.

³⁵¹ Ebd., S. 51.

Kraft“³⁵² wird Argument gegen Argument gestellt. Auf Redeeinleitungen wird hier verzichtet, um die intellektuelle Nähe der Gesprächspartner zu betonen. Dabei behält jede Partei ihren begründeten Standpunkt, und trotzdem wird in den Formulierungen besonders am Anfang einer jeden Rede deutlich der Wunsch nach einer letztendlichen Übereinstimmung, nach dem verbindenden ‚Wir‘,³⁵³ das bis zum Schluss für die notwendige Spannung sorgt, formuliert.

4.4. Die Konversation

In der Dialogform der Konversation spielt die Partnerbeziehung keine Rolle mehr. Es geht lediglich um die von den Partnern zu akzeptierenden Spielregeln und um das möglichst geschickte und kluge Setzen von beliebigen und austauschbaren Worten, wobei die Atmosphäre des Dialogs der einzelnen Meinung übergeordnet ist. Da das Gespräch keinem persönlichen oder außerpersönlichen Zweck dient, kann es in verschiedenste Richtungen geführt werden. Die Partner verzichten auf eindeutige persönliche Standpunkte, um die Konversation aufrechtzuerhalten, was allerdings beschränkt ist auf die augenblickliche Situation. Dadurch wirkt die Konversation beliebig und oberflächlich. Aber gerade daher bezieht sie ihre Spannung, denn der Rezipient weiß aufgrund seiner Leseerfahrung, dass der Autor eine Figur nicht ohne Zweck auftreten lässt und hinter der Belanglosigkeit der Reden etwas verbirgt, das im Laufe des folgenden Textes zum Vorschein kommen kann. Darum ist das Spiel mit den persönlichen Anliegen der Gesprächspartner, die zwar nicht ausgesprochen werden, aber in Anspielungen und Doppeldeutigkeiten hervortreten, das besonders Reizvolle dieser Dialogform. Ein typisches Beispiel für diese Doppeldeutigkeit ist die Konversation in Thomas Manns *Zauberberg* zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat:

‚Du hast ein neues Kleid‘, sagte er, um sie betrachten zu dürfen, und hörte sie antworten:

‚Neu? Du bist bewandert in meiner Toilette?‘

‚Habe ich nicht recht?‘

‚Doch ich habe es mir kürzlich hier machen lassen, bei Lukaček im Dorf. Er arbeitet viel für Damen hier oben. Es gefällt dir?‘

‚Sehr gut‘, sagte er, indem er sie mit dem Blick noch einmal umfasste und ihn dann niederschlug. ‚Willst du tanzen?‘ fügte er hinzu.

‚Würdest du wollen?‘ fragte sie mit erhobenen Brauen lächelnd dagegen, und er antwortete:

‚Ich täte es schon, wenn du Lust hättest.‘

³⁵² Bauer (1969), S. 17.

³⁵³ Ebd., S. 50. Im dialektischen Gespräch sieht Bauer im Ansatz die von Haug geforderte Beziehung der Partner, auch wenn es hier nur um das inhaltlich Gemeinsame geht: „Der Aufbau einer gemeinsamen ‚geistigen‘ Welt, den die Sprachwissenschaft als Leistung eines Gesprächs überhaupt ansieht, ist weitgehend an die Sprechhaltung des Experimentierens gebunden: an die Suche nach dem beiden Parteien übergeordneten Grundsatz, das Zurückstellen der eigenen Person und die Behandlung der eigenen Intention nur als Versuch und Vorschlag. Im dialektischen Gespräch wird über das in derlei Gespräch häufige ‚Ich-dich‘ und ‚Ich-dir‘ hinaus ein verbindendes ‚Wir‘ hergestellt.“

„Das ist weniger brav, als ich dachte, daß du seist“, sagte sie, und da er wegwerfend auflachte, fügte sie hinzu: „Dein Vetter ist schon gegangen.“

„Ja er ist mein Vetter“, bestätigte er unnötigerweise. „Ich sah auch vorhin, daß er fort ist. Er wird sich hingelegt haben.“

Thomas Mann: Der Zauberberg.

Die Gesprächspartner lassen sich in ihrer Konversation treiben und lenken das Gespräch sprunghaft von einem Thema zum anderen, aber genießen die Gelegenheit, einander nahe zu sein. Die Zuwendung im Gespräch ist der begehrteste Zustand, der möglichst lange aufrechterhalten bleiben soll, während der Inhalt ihres Gesprächs für beide immer gleichgültiger wird, welches, je mehr sie ins Französische wechseln, nur noch langsam vonstatten geht: „da Hans Castorp das Französische schwerfällig und wie in zögerndem Sinn sprach.“³⁵⁴

Die betonte Unverbindlichkeit im Gespräch verweist in der Regel auf weiterreichende, verbindlichere Beziehungen, als es den Anschein hat, die aber auf der Ebene der Konversation nicht realisiert werden können. Das macht die Spannung des konventionellen Dialogs aus.

4.5. Spannung durch Subkonversation

Neben dem Dialog selbst ist für die Erzählstrategie der Spannung von Bedeutung, welche Mitteilungen parallel zum Gespräch zwischen den Dialogpartnern, wie oben bereits angedeutet, ausgetauscht werden, welche Gefühle die gesprochenen Worte in den Partnern auslösen, denen wiederum Reaktionen folgen, die entweder unterdrückt oder impulsiv in das Gespräch einbrechen können.

Bauer bezeichnet mit dem Begriff Subkonversation³⁵⁵ einen Widerspruch oder eine Ergänzung zur Konversation der ersten Ebene, eine komplexere, tiefer führende und näher an die Person des Dialogpartners reichende Konversation auf einer zweiten Ebene. In welcher Weise diese zweite Ebene an die Oberfläche gelangt, die Handlung von innen nach außen tritt, den Dialog vorwärts treibt und ihm Spannung verleiht³⁵⁶, hängt ab von der Dialogform, in der das Gespräch stattfindet.³⁵⁷

³⁵⁴ Thomas Mann: Der Zauberberg. Frankfurt a. M. 1991, S. 465.

³⁵⁵ Der Begriff *Subkonversation* geht zurück auf den von Nathalie Sarraute geprägten Begriff *sous-conversation*. Nathalie Sarraute: L'Ère du soupçon. Paris 1956; dt. Übersetzung: Zeitalter des Misstrauens. Erschienen bei Suhrkamp TB 223, 1975; darin das Kapitel: Konversation und Subkonversation. S. 55–80. Vgl. hierzu Bauer (1969), S. 147, Anm. 55.

³⁵⁶ Sarraute (1975), S. 77.

³⁵⁷ Sarraute schildert diesen Vorgang sehr anschaulich: „ein ungeheures Gewimmel von Empfindungen, Impulsen, winzigen versteckten Handlungen, die keine innere Sprache ausdrücken, die sich gegenseitig an der Schwelle des Bewusstseins bedrängen, sich zu kompakten Gruppen zusammenschließen, plötzlich auftauchen und sogleich wieder zerfallen, sich anders zusammensetzen und in neuer Form wieder erscheinen, während in uns der ununterbrochene Strom der Wörter abläuft gleich dem Streifen, der ratternd aus dem Spalt des Fernschreibers hervorkommt.“ Sarraute (1975), S. 64.

Im gebundenen Dialog wird die Konversation der zweiten Ebene ähnlich formal ausgebildet und richtet sich als heimliche Ansprache an den Partner, sodass sie vom Dialog der ersten Ebene nur durch besondere Hinweise, etwa durch die Kennzeichnungen *heimlich* oder *gefährlich* vom Rezipienten zu unterscheiden sind. Mit einer solchen Kennzeichnung wird gleichzeitig etwas angekündigt, das spätestens dann wirksam wird, wenn die Gefühle nicht mehr unter Kontrolle gehalten werden können, die Subkonversation in die erste Ebene einbricht und den gebundenen Dialog aus dem Gleichgewicht bringt. Darum sind im gebundenen Dialogstil Abirrungen in undisziplinierte, heimliche Impulse selten, betont Bauer.³⁵⁸

In der ungebundenen Dialogform ist das Hervorbrechen der Subkonversation in den Ablauf der Konversation erster Ebene eher integrierbar, da die Gesprächsteilnehmer gefühlsbetonter argumentieren und bestrebt sind, den anderen vom eigenen Standpunkt zu überzeugen. Auf der Ebene der Subkonversation ist es sogar möglich, heimliche Impulse für oder gegen den Gesprächspartner direkter und gewaltsamer wiederzugeben, als dies die Ebene der Unterhaltung zulässt. Oft reichen die Gesprächsbeiträge der Subkonversation soweit an die erste Ebene heran, dass sie mit dem generellen Vorbehalt ‚als ob‘ versehen werden müssen, um so die Differenzierung zu erleichtern.

Da es im dialektischen Gespräch überwiegend um die sachliche Auseinandersetzung geht, die Gesprächspartner sich auf gleicher Ebene sehr distanziert gegenüberstehen, bildet sich die Subkonversation aufgrund des gemeinsamen Wunsches nach Übereinstimmung immer gefühlsbeladener aus, je länger das Gespräch dauert. Häufig wird in der Subkonversation die Höflichkeitsform der ersten Ebene verlassen, um die Gedankenrede zu kennzeichnen oder um mit einer direkten (heimlichen) Ansprache eine Absage an die konventionelle Form des Gesprächs zu formulieren. Grundsätzlich sind im dialektischen Gespräch heimliche Ansprachen stärker mit dem Gesprächsverlauf der ersten Ebene verflochten als in den anderen Dialogformen, da diese die Ebene ist, auf der Erwartungen, Teilnahme oder Zustimmungen, also gefühlsbetonte Äußerungen eher ausgedrückt werden können.

Die Konversation mit ihrer Belanglosigkeit des Dialoginhalts und der Oberflächlichkeit zwischen den Dialogpartnern öffnet sehr viel Raum für Subkonversation. Da die Konversation vor allem von gemeinsam beachteten Spielregeln und äußeren Formen zusammengehalten wird, ist das Unterlaufen dieser Spielregeln und Formen ein tragendes Element der Subkonversation, das die notwendige Spannung für die Konversation zwischen den Dialogpartnern erzeugt. Oft zwingt die strenger gefasste Konversation ihre Form auch der darunter ablaufenden, versteckten Subkonversation auf. Dies gilt selbst dann, wenn beide Ebenen sich völlig getrennt voneinander bewegen.

³⁵⁸ Bauer (1969), S. 149.

Man sprach von ganz anderen Dingen, aber gleichzeitig vollzog sich ein stummes Wechselgespräch in welchem der Direktor-Stellvertreter die Heftigkeit seiner Kopfschmerzen zwar nicht in Abrede stellte, aber immer auch darauf hinwies, [...]. Franz Kafka: Der Prozeß³⁵⁹

Je stärker und lebhafter die Subkonversation ausgesprägt ist, desto mehr entwertet sie die Konversation der ersten Ebene, die dann beinahe mühsam weitergeführt wird und Gefahr läuft, zu einer automatischen, also uneigentlichen Konversation zu werden.³⁶⁰

Das besondere Kennzeichen jeder Subkonversation ist ihre Impulsivität und Gefühlsbetonung, insbesondere dann, wenn der Dialog der ersten Ebene dies nicht zulässt und die Dialogpartner zwingt, auf die Ebene der Subkonversation auszuweichen. Dies ist der Grund, warum in der Subkonversation häufig Metaphern verwendet werden, wie ‚schlagen, durchstoßen, siedend, platzen, einreißen‘³⁶¹, die die inneren „Ausdrucksbewegungen“³⁶² formulieren, ähnlich wie die außerordentlich häufigen Beschreibungen von Gebärden.

Die Subkonversation, die immer in Konkurrenz steht zum Dialog der ersten Ebene, ist in ihrer Aussage grundsätzlicher und für den Rezipienten oft zuverlässiger,³⁶³ weil in der Subkonversation der Autor die Möglichkeit hat, seine Figuren frei von jeglicher Konvention vorzuführen. Gerade dies macht die Subkonversation für den Autor zu einem wichtigen Instrument seiner Erzählstrategie, um so Spannung zu erzeugen.

Mit dem Dialog, der sich von der selbständigen Form der philosophischen Literatur der Antike bis heute zu einem Instrument der Leserlenkung entwickelt hat, kann der Autor Spannungen zwischen den Dialogpartnern und ihren Anliegen, die sie gegeneinander vertreten, beschreiben. Dadurch wirkt der Dialog in seinem dynamischen, wechselvollen Ablauf immer destabilisierend, mit dem Ziel, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Text zu lenken.

Zur Zeit der Aufklärung wird der Dialog zu einem wichtigen Instrument der Erzählstrategie des Autors, das er mit zunehmender Alphabetisierung der Bevölkerung zur Kontrolle des Lesers einsetzt. Angesichts eines veränderten Rezeptionsverhaltens durch die modernen Medien wird diese Funktion des Dialogs für die Erzählstrategie des Autors wichtiger. Nur geht es jetzt nicht mehr um die Kontrolle der Rezeption, sondern darum, mit Spannung durch den Dialog die Aufmerksamkeit des Rezipienten für den Text zu gewinnen.

³⁵⁹ Gestrichene Stelle in Franz Kafka: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt a. M. 1976, Bd. S. 213.

³⁶⁰ Bauer (1969), S. 146f.

³⁶¹ Bauer (1969), S. 157.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd.

Wird die Subkonversation wörtlich wiedergegeben, zeigt sie entsprechend den Dialogformen deutliche Unterschiede, obwohl die Antworten und Reaktionen auf die Subkonversation einander sehr ähneln. Dies lässt sich erklären aus der Differenz zwischen dem Dialog und der Subkonversation beziehungsweise der Tatsache, dass Ausbrüche in die erste Ebene immer Verwunderung oder Überraschung beim Gesprächspartner hervorrufen müssen.

5. Spannung durch Suprasegmentalia

Suprasegmentalia waren zur Erzeugung von Spannung in der mündlichen Literatur bis zur Entwicklung des Alphabets unverzichtbar und sind es bis heute in der Lyrik und in jedem Drama auf der Bühne.

Mit dem Beginn des Rundfunks und der Entwicklung von preiswerten Empfangsgeräten, die bald in jedem Haushalt stehen, werden Suprasegmentalia für die Übertragung von Hörspielen und den Rezeptionsprozess außerordentlich bedeutsam, da es erstmals keinen unmittelbaren Kontakt mehr zum zuhörenden Rezipienten gibt, dem es nun frei steht, beim Zuhören zwischendurch seine Aufmerksamkeit auf andere Dinge zu lenken.

Die Fortentwicklung der Kommunikationstechnik und die immer größer werdenden Medienspeicher ermöglichen es heute, selbst umfangreiche Werke als Hörbuch zu produzieren, die ohne Suprasegmentalia, ohne Beachtung von Regeln der Betonung und Intonation, von Rhythmus und Modulation der Lautstärke kaum Hörer finden würden.

Allerdings ist diese auf der Hand liegende Einschätzung empirisch nicht belegt. Heike erwähnt zwar eine Untersuchung von Glasgow,³⁶⁴ in der festgestellt wird, dass durch monotones Vorlesen das Sprachverstehen um zehn Prozent reduziert wird,³⁶⁵ räumt aber fehlende empirische Nachweise ein. Daher ist eine umfassende linguistische Analyse informationstragender Eigenschaften der Suprasegmentalia nicht möglich, solange keine geeigneten Methoden zur Verfügung stehen, die im Wesentlichen psycholinguistischer Natur sein müssten.

Es ist aber schon jetzt offensichtlich, dass die Verschlüsselung beim Sprechen nicht als lineare Aneinanderreihung von kleinsten „bedeutungstragenden Elementen“³⁶⁶ vorgenommen wird, sondern „innerhalb semantischer Zusammenhänge höherer Ordnung“,³⁶⁷ da Einheiten der

³⁶⁴ G. M. Glasgow: A semantic index of vocal pitch. *Speech Monographs* 19/1952, S. 64–68.

³⁶⁵ Georg Heike: *Suprasegmentale Analyse*. Marburg 1969, S. 1.

³⁶⁶ Ebd., S. 2.

³⁶⁷ Heike (1969) verweist in diesem Zusammenhang auf die Arbeiten von Carroll (1953), Chomsky (1957) und Maclay/Osgood (1959).

Informationsübermittlung beim Sprechen nie gleichberechtigt nebeneinander stehen. Deutlich wird dies an Unterbrechungen oder Denkpausen im Sprachfluss.³⁶⁸

Sendlmeier verweist in diesem Zusammenhang auf „Phänomene der Wortprosodie“,³⁶⁹ wie Tonhöhenverlauf, Betonungsstruktur oder Dauer eines Wortes, die als Ganzes in Beziehung zu den Teilen zu setzen seien und als Wirkungsgefüge die Wahrnehmung des Textes mitbestimmen.

Dies trifft allerdings nur für die Hälfte der Zuhörer zu, wie die Untersuchung Heikes zeigt. So konnten z.B. nur etwa 50 % der Zuhörer die vom Sprecher intendierten Informationsausdrücke wie *traurig*, *ängstlich*, *beruhigend* oder *ärgerlich* erkennen.

Dies zeigt, dass zwar die Unterscheidungsmerkmale auf der suprasegmentalen Ebene in Form von Merkmalsbündeln zusammengefasst werden können, wie etwa Betonung, Dauer, Höhe und deren Verlauf, deren Zusammenwirken jedoch sowohl auf der Sprecher- als auch auf der Hörerseite nicht eindeutig geklärt ist. Hinzu kommt, dass auditive Feststellungen und gemessene Merkmale auf der Seite des Sprechers nicht einfach gegenübergestellt werden können, was häufig übersehen werde,³⁷⁰ wie Heike betont.

Obwohl die bisher vorliegenden Untersuchungen, inwieweit Suprasegmentalia beim Lesen in der Vorstellung des Lesers eine Rolle spielen³⁷¹, noch unvollständig sind, werden diese von Prosa-Autoren³⁷² – ob bewusst oder unbewusst – durchaus berücksichtigt, zumal die Verlage immer häufiger neben einer gedruckten Fassung des Werkes eine ‚Hörversion‘ herausbringen, die, wenn möglich, entweder vom Autor selbst vorgelesen wird oder von einem gezielt ausgewählten Sprecher, dessen Stimme und Vorlesestrategie zu dem Werk passt. Es ist also durchaus denkbar, dass ein Autor im Schreibprozess präzise Vorstellungen entwickelt, welcher Sprecher sein Werk wie vorlesen könnte und dies in seiner Erzählstrategie berücksichtigt.

6. Spannung auf phonologischer Ebene

Unter dem Titel ‚Psychophonetik‘ legt Suitbert Ertel³⁷³ eine Untersuchung vor, die bisher als einzige interdisziplinär die Frage untersucht, inwieweit Lautcharaktere von Vokalen und Konsonanten in eine allgemein gültige Skala eingeordnet werden können, und welche Erregungs-, Valenz- und

³⁶⁸ Heike (1969), S. 2.

³⁶⁹ Walter F. Sendlmeier: Psychophonetische Aspekte der Wortwahrnehmung. Hamburg 1985, S. 161.

³⁷⁰ Heike (1969), S. 122.

³⁷¹ Heike begründet dies mit dem kontinuierlichen Charakter der Kontureme und Konturen und einer unvorhersehbaren Anzahl von distinktiven Merkmalen, mit denen zu rechnen sei. Daraus folge, dass sich der Anteil von suprasegmentalen Merkmalen anhand der Übermittlung sprachlicher Informationen im Kommunikationsakt nicht annähernd bestimmen lasse. (Heike 1969, S. 1).

³⁷² Gleiches gilt für die Lyrik, obwohl Suprasegmentalia hier eine wesentlich größere Rolle spielen.

³⁷³ Suitbert Ertel: Psychophonetik. Untersuchungen über Lautsymbolik und Motivation. Göttingen, 1969.

Potenzwerte die einzelnen Laute beim Rezipienten hervorrufen.³⁷⁴ Interessant ist, dass, wie Ertels Untersuchung zeigt, die Lautcharaktere in unterschiedlichen Sprachkulturen, und selbst unabhängig von diesen, stets die gleichen Werte aufweisen. Ohne auf die umfassende Untersuchung näher einzugehen, kann aufgrund der Ergebnisse festgehalten werden:

1. Ein vom Leser gewohntes phonetisches Gefüge wird vom Rezipienten leichter bewältigt als ein ungewohntes, fremdes Sprachgefüge. Gleiches gilt für die Artikulation des Sprachgefüges: Eine automatisierte Artikulation wird mit einem geringeren Energieaufwand bewältigt als eine Artikulation, die von der bekannten Norm abweicht oder Unstimmigkeiten enthält. Ertel nennt dies nach Osgood³⁷⁵ die Dimension der Valenz, die er mit den Gegensatzpaaren Vertrautheit (V+) – Fremdartigkeit (V-) und Leichtigkeit (V+) – Schwierigkeit (V-)³⁷⁶ eines Lautes misst.

2. Die „Erregungsqualität eines phonetischen Gefüges“³⁷⁷ hängt nach Ertel von der Anzahl seiner Glieder, z.B. der Silben oder seiner kleinsten Einheiten ab und von der Geschwindigkeit, mit der das Gefüge bewältigt werden kann. Je mehr Glieder das Gefüge hat und je schneller es realisiert wird, desto erregender wirkt es. Die Variablen der Erregungs-Dimension sind die Gegensatzpaare Schnelligkeit (E+) – Langsamkeit (E-) und Eile (E+) – Gemächlichkeit (E-).³⁷⁸

3. Eine weitere von Ertel angeführte Dimension ist die der Potenz. Sie ist abhängig vom Gefüge der Laute und der allgemeinen qualitativen Beschaffenheit der phonetischen Segmente. Z.B. ist der betonte Vokal anders zu gewichten als ein unbetonter. Gleiches gilt für anlautende und auslautende Konsonanten. Diese Dimension wird gemessen mit den Gegensatzpaaren Härte (P+) – Weichheit (P-) und Mächtigkeit (P+) – Fügsamkeit (P-).³⁷⁹

³⁷⁴ Franziska Zilliken kommentiert Ertels Untersuchung und kommt zu dem Schluss, dass Sprechausdrucksmittel demnach u.a. als Orientierungssignale fungieren, um den Angesprochenen eine Ganzheitserfahrung der Sprecherrede zu ermöglichen, wobei die Funktion der rhetorischen Ausdrucksmittel und sinnfälligen Kundgabe seelischer Vorgänge miteinbezogen werden müssen. Franziska Zilliken: Beziehungskonstituierende Wirkungen des Sprechausdrucks. Frankfurt a. M. 1991, S. 55. Vgl. hierzu: Otto von Essen: Allgemeine und angewandte Phonetik. Berlin 1957, S. 131.

³⁷⁵ Osgood et al. haben in mehreren Analysen drei inhaltlich übereinstimmende Faktoren herausfiltern können: „evaluation“ (Valenz) mit den Gegensatzpaaren: good/bad; nice/awful; sweet/sour; clean/dirty; „potency“ (Potenz) mit den Gegensatzpaaren strong/weak, large/small; heavy/light; hard/soft; und „activity“ (Erregung) mit den Gegensatzpaaren fast/slow; active/passive; sharp/dull. Osgood hält diese für die „grundlegenden Dimensionen eines ‚konnotativ-semantischen‘ Raummodells mit allgemeinsten, sachspezifisch unbegrenzten phänomenalen Qualitäten.“ (Ertel 1969, S. 26 f.).

³⁷⁶ Ferner: *Anziehung – Abstoßung, Annehmlichkeit – Verdruss, Wohlklang – Missklang, Freude – Freudlosigkeit, Helle – Finsternis, Klarheit – Trübung.* (Ertel [1969], S. 27).

³⁷⁷ Ertel (1969), S. 92.

³⁷⁸ Ferner: *Bewegung – Stille, Erregung – Beruhigung, Geräusch – Stille* usw. (Ebd.).

³⁷⁹ Ferner: *Stärke – Nachgiebigkeit, Kraft – Zartheit, Überlegenheit – Ergebenheit* usw. (Ertel [1969], S. 27).

Auswertungen der empirischen Untersuchungen zeigen, dass sowohl bei den Konsonanten wie bei den Vokalen mit Hilfe eines „standardisierten Eindrucksdifferentials“³⁸⁰ die Dimensionswerte der Erregung, Valenz und Potenz der einzelnen Vokale und Konsonanten auf der Grundlage der oben angeführten Begriffe qualitativ beurteilt und skaliert werden können.³⁸¹ Infolgedessen betrachtet Ertel die drei Dimensionen eines Vokals oder eines Konsonanten als „elementare psychische Funktionsparameter“.³⁸²

Für die Praxis ergeben sich daraus folgende Erkenntnisse:

1. Vokale, die vorn im Mund artikuliert werden, sind ‚erregender‘ (E+) als die Vokale, die hinten im Mund artikuliert werden (E-).
2. Vokale, die eine Lippenrundung erfordern, sind weniger ‚erregend‘ (E-) als Vokale, die eine Lippenspreizung erfordern (E+).
3. Kurze Vokale werden ‚erregender‘ wahrgenommen als lange Vokale.
4. Plosive Konsonanten haben höhere Werte in der Dynamik (D) (Mittelwert der Erregungs- und Potenzwerte) als frikative Konsonanten. Die größte Differenz dieses Wertes weisen die stimmlosen (D+) und stimmhaften (D-) Konsonanten auf.
5. Ein Konsonant wird als umso dynamischer empfunden, je weiter hinten er artikuliert wird.

Die Lautqualität eines Phonems ist demnach in entscheidendem Maße durch die psychophysische Organisation des phonetischen Geschehens, das Ertel zusammengefasst als „Erregungsdimension“³⁸³ bezeichnet, bedingt und wird nur unwesentlich von gelernten oder mit phonetischem Verhalten verbundenen sprachlichen oder nichtsprachlichen Assoziationen beeinflusst.³⁸⁴

Die Untersuchungsergebnisse ergeben nach Ertel³⁸⁵ folgende Reihenfolge in der Bewertung der Erregungsdimension:

Vokale:

[i] > [ɛ](e) > [œ] > [ɛ](ä) > [y] > [a] > [i:] > [u] > [ə] > [y:] > [ɛ:] > [ɔ] > [e:] > [ø] > [a:] > [o:] > [u:]

Konsonanten:

[s] > [k] > [t] > [ts] > [p] > [r] > [ks] > [f] > [x] > [ʃ] > [j] > [ç] > [g] > [d] > [h] > [z] > [b] > [y] > [n] > [v] > [l] > [m].

³⁸⁰ Ertel (1969), S. 93.

³⁸¹ In der Untersuchung von Zilliken hat sich allerdings hierzu einschränkend gezeigt, dass eine Kombination dieser Sprechausdrucksmittel nicht bei allen Versuchspersonen gleichermaßen die von Ertel vorgelegten Ergebnisse hervorrufen, d.h. dass eine größere Bandbreite der Wirkung angenommen werden muss. (Franziska Zilliken: Beziehungskonstituierende Wirkungen des Sprechausdrucks. Frankfurt a. M. 1991, S. 222).

³⁸² Ertel (1969), S. 110.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd., S. 112.

³⁸⁵ Ebd., S. 101.

Ertels Untersuchungen bestätigen seine Hypothese, dass Wortformen von der allgemeinqualitativen und konnotativen Wortbedeutung bestimmt werden. Er folgert daraus, dass Saussures Behauptung, psychologische Tatsachen seien für die Struktur der sprachlich-expressiven Formen nicht verantwortlich,³⁸⁶ widerlegt und eine völlige Beliebigkeit der phonetisch-semantischen Beziehungen in den Wortformen zumindest in Frage zu stellen sei.³⁸⁷

Allerdings muss mit Ertel einschränkend betont werden, dass zwar die „phonetisch-semantischen Korrespondenzen“³⁸⁸ sich eindeutig nachweisen lassen, inwiefern sie linguistisch von Bedeutung sind, war jedoch nicht Gegenstand der Untersuchung.

Für die Gestaltung der Spannungsstruktur auf der Wortebene spielen die unterschiedlichen Erregungsdimensionen der Vokale und Konsonanten zweifellos eine Rolle, wie im späteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden kann.³⁸⁹

Es soll jedoch mit Sendlmeier abschließend betont werden, dass nicht eindeutig geklärt ist, welche Einheiten der Sprache für die Wahrnehmung durch den Rezipienten eine Rolle spielen. Im Prozess der alltäglichen Worterkennung zieht der Rezipient nicht seinen ganzen Wortschatz zur Erkennung heran, sondern gelangt durch Restriktion dessen und deren Interpretation zu einem „Subvokabular seines Wortschatzes“³⁹⁰, welches den Rahmen für das Erkennen des jeweiligen Wortes bietet. Von diesem Subvokabular hängen der Identifikationsprozess und die damit verbundene Diskriminationsleistung des Hörers ab.

Daraus ist zu schließen, dass die Bedeutung phonetischer Merkmale bei der Wiedererkennung eines Wortes in Abhängigkeit von den in Betracht zu ziehenden Beziehungen zu sehen ist. Hier ist es wiederum die „Qualität der betonten Vokale“³⁹¹, wie Sendlmeiers Untersuchung zeigt, die u.a. für die Wiedererkennung eines Wortes von entscheidender Bedeutung ist.

³⁸⁶ Ferdinand de Saussure: „Die Sprache ist nicht eine Funktion der sprechenden Person; sie ist Produkt, welches das Individuum in passiver Weise einregistriert; sie setzt niemals eine vorherige Überlegung voraus, [...]“ (S. 16); „Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig; [...]“ (S. 76). In: Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Berlin 1967. Diese Auffassung de Saussures führt zu einer breiten Diskussion in der Sprachwissenschaft. Vgl. hierzu: B. A. Serébrnikow: Allgemeine Sprachwissenschaften, München 1973.

³⁸⁷ Ertel (1969), S. 199.

³⁸⁸ Ebd., S. 200.

³⁸⁹ Franziska Zilliken hat Ertels Untersuchungsergebnisse überprüft und kommt zu dem Schluss, dass feste Korrelationen zwischen den Ertelschen Dimensionen und Sprechausdrucksmitteln bestünden. Andererseits habe es sich gezeigt, dass die Kombination bestimmter Sprechausdrucksmittel nicht bei allen Individuen gleichermaßen den Ertelschen Dimensionseindruck hervorrufe, d.h. dass man auch hier von einer größeren Bandbreite von Wirkungsmöglichkeiten auf das Individuum ausgehen müsse. (Zilliken [1991], S. 222).

³⁹⁰ Walter F. Sendlmeier: Psychophonetische Aspekte der Wortwahrnehmung. Hamburg 1985, S. 71.

³⁹¹ Walter F. Sendlmeier (1985), S. 71

³⁹¹ Ebd., S. 150.

7. Spannung auf morphologischer Ebene

In einer Sprachgemeinschaft besteht grundsätzlich ein großer Bedarf an Neuschöpfungen – schon allein um die veränderte Wirklichkeit wiederzugeben. Zahlreiche Regeln spielen bei der Bildung neuer Wörter eine Rolle, aber letzten Endes kommt es auf die Fähigkeit des Autors und des Lesers an, neue Wörter zu bilden und sie zu analysieren, was bei komplexen oder völlig neuen Wörtern Kenntnisse von Wortstrukturregeln voraussetzt.

Für die Erzeugung von Spannung auf morphologischer Ebene sind allerdings gerade jene Wörter von Bedeutung, die keinen bekannten Wortbildungsregeln folgen, sondern abweichend die Basis für neue Regeln sind, da sie die Aufmerksamkeit des Lesers ausgiebiger in Anspruch nehmen. Fill zeigt anhand einiger Beispiele, dass die Produktion von Regeln einer Sprache spannender ist als die Wortproduktivität dieser Regeln.³⁹²

Infolge der medialen Vielfalt ist es geradezu notwendig, insbesondere in der Werbung, aber auch in journalistischen Texten, mit Wortschöpfungen und Abweichungen Wortbildungsregeln zu verletzen. Analogien, Neologismen, Akronyme und andere Wortbildungen entstehen hier in großer Zahl und werden solange gehäuft in den Texten eingesetzt, bis sie verblassen und wieder verschwinden oder in den normalen Wortschatz eingegliedert werden.

7.1. Spannung durch nichtusuelle Komposita

Die außerordentliche Flexibilität der deutschen Sprache ermöglicht es, ständig neue Komposita zu bilden. Dies nutzen Autoren und bilden sogenannte nichtusuelle Komposita, um mit ihnen, die Aufmerksamkeit der Leser auf bestimmte Aussagen des Textes zu lenken.

Ortner/Ortner³⁹³ bezeichnen Nichtusualität als „Abweichung von Norm und Usus im weitesten Sinn“, die einer „Erwartungsnorm zuwiderläuft“ und mit einem „bestimmten Grad des Unerwartbareins“³⁹⁴ ausgestattet ist. Grundsätzlich ist jedes Kompositum denkbar, vorausgesetzt die Konstituenten sind im allgemeinen Sprachgebrauch integriert. Aber auch der „freie Gebrauch“³⁹⁵ ohne spezielle Kenntnisse oder Bezüge zum Kontext ist möglich, wenn der Rezipient für sich einen Sinn erschließen kann.

³⁹² Fill (2007), S. 28.

³⁹³ Hanspeter Ortner/Lorelies Ortner: Zur Theorie und Praxis der Kompositaforschung. Tübingen 1984.

³⁹⁴ Ebd. S., 167.

³⁹⁵ Ortner/Ortner (1984), S. 167.

Die Formulierung nichtusuelier Komposita hängt eng mit ihrer Funktion im allgemeinen Sprachgebrauch zusammen. Vor allem aus pragmatischen Gründen für die Benennung neuer Gegenstände des Alltags oder aus stilistischen Gründen bei der Textgestaltung entstehen nichtusuelle Komposita, die auf allen Sprachebenen stilistische Grenzen überschreiten können.

Verantwortlich für die Normabweichung nichtusuelier Komposita sind nach Ortner/Ortner graphische³⁹⁶, phonologische³⁹⁷, morphologische³⁹⁸ und lexikalisch-semantische Faktoren,³⁹⁹ vor allem mit Begriffen aus dem eingedeutschten Wortschatz⁴⁰⁰.

Dabei ist zu unterscheiden zwischen „primär-nichtusuellen“⁴⁰¹ und „sekundär-nichtusuellen“⁴⁰² Komposita. Erstere sind stets auf teilweise nichtusuelle Konstituenten zurückzuführen⁴⁰³, im Unterschied zu denjenigen, die erst durch den Gestaltungswillen des Autors und der Verknüpfung von „üblicherweise Nichtvereinbarem“⁴⁰⁴ sekundär nichtusuell werden. Noch deutlicher wird die Nichtusualität, wenn die Bedeutung der Konstituenten eine regelrechte semantische Verletzung beinhalten. Dies ist besonders dann der Fall, wenn es sich um metaphorische Komposita handelt.

7.2 Spannung durch Metaphern

Metaphern bieten dem Rezipienten sowohl kognitive wie kommunikative Informationen, die stets gemeinsam verarbeitet werden müssen und die Aufmerksamkeit des Rezipienten besonders herausfordern. Im Prozess der Rezeption erzeugen Metaphern Spannung, weil die unterschiedlichen Informationen unterschiedliche Verarbeitungen dieser Informationen nach sich ziehen.

Die auf Aristoteles zurückgehende Tradition sieht die Metapher primär als Stilmittel auf der Ebene des einzelnen Wortes, als „eine ‚Übertragung eines Nomens‘, das zu einer anderen lexikalischen Stelle gehört“,⁴⁰⁵ wobei unter dem Begriff ‚Nomen‘ Aristoteles alle nominalisierbaren Wörter versteht. Die drei bekanntesten Theorien sind die auf Aristoteles zurückgehende Vergleichstheorie,

³⁹⁶ Diana+aCtaeon (Titel einer Kunstausstellung im *museum kunst palast* in Düsseldorf 2008/2009).

³⁹⁷ Zitty Berlin (Titel eines Stadtführers für Berlin, Berlin 2008).

³⁹⁸ Wurfbahnen und Raumkurven (Untertitel einer Kunstausstellung im *Folkwang-Museum*, Essen 2008/2009).

³⁹⁹ Hanspeter Ortner/Lorelies Ortner (1984), S. 173.

⁴⁰⁰ Machen sie Ihre Webseite bekannt – mit den Link-Tipps in der Zeit. (Werbung für Anzeigen im Internet, *Die Zeit* Nr. 52/2007, S. 18).

⁴⁰¹ Hanspeter Ortner/Lorelies Ortner (1984), S. 170.

⁴⁰² Ebd., S. 171.

⁴⁰³ Ebd., S. 175.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 2004, S. 9.

die Interaktionstheorie⁴⁰⁶, die die Metapher als eine Äußerung beschreibt, in der zwei Vorstellungen „miteinander interagieren“⁴⁰⁷, und die Substitutionstheorie, für die bereits Quintilian formulierte, dass dann eine Metapher vorliege, „wenn ein Ausdruck für etwas Belebtes durch einen anderen Ausdruck für Belebtes ersetzt wird.“⁴⁰⁸

Die oben erwähnten Metaphertheorien befassen sich hauptsächlich mit der Metapher im Wort. Lakoff/Johnson erweitern den Begriff und betrachten nicht die einzelne Metapher, sondern ein ganzes Netz von Metaphern, das in seinem metaphorischen Zusammenhang unser Denken und Handeln, unsere Alltagswelt und unser Wissen strukturiert.⁴⁰⁹ Dabei geht es ihnen nicht um die Metapher an sich, sondern um den Moment der „Konzeptualisierung“⁴¹⁰, wenn Denken und Handeln über den wörtlichen Sinn hinaus erweitert werden in einen Bereich, in dem die Gedanken und Sprache als bildhaft, poetisch, farbig oder phantasievoll bezeichnet werden können.⁴¹¹

Wie komplex dieses Thema ist, zeigen die zahlreichen Metaphertheorien, die Eckard Rolf⁴¹² in einem Sammelband vorlegt, die alle für sich den Vorgang der Metaphernbildung nachvollziehbar beschreiben, aber zum Teil zu sich widersprechenden, zum Teil zu sich ergänzenden Ergebnissen kommen.

Hieran scheidet der Versuch, einen wissenschaftlich eindeutigen Begriff für den metaphorischen Prozess zu formulieren, wenn auch für alle Theorien gilt, dass der Prozess der Metaphernbildung und –verarbeitung eine grundsätzlich kognitive Fähigkeit ist. Die Theorien formulieren allerdings unterschiedliche Vorstellungen, wie die kognitive Fähigkeit mit anderen kognitiven Prozessen zusammenwirkt, und welche Prozesse im Gehirn bei der Produktion und Verarbeitung von Metaphern ablaufen.⁴¹³

Es sind im Wesentlichen vier Funktionen, auf die sich die verschiedenen Metaphertheorien stützen:

⁴⁰⁶ Die wichtigsten Vertreter der Interaktionstheorie sind Ivor Armstrong Richards (Die Metapher, 1936) und Max Black (Die Metapher, 1954; Mehr über die Metapher, 1983). Alle drei Aufsätze in: Anselm Haferkamp: Theorie der Metapher. Darmstadt 1983.

⁴⁰⁷ Eckard Rolf: Metaphertheorien. Berlin 2005, S. 35.

⁴⁰⁸ Übersetzung aus dem Lateinischen „cum in rebus animalibus aliud pro alio ponitur“ nach Eckard Rolf (2005), S. 93f. Die wichtigsten Vertreter dieser Metaphertheorie sind Roman Jakobson und Jacques Lacan (Die Metapher des Subjekts. In: Jakobson/Lacan: Schriften II, Berlin 1991).

⁴⁰⁹ George Lakoff/Mark Johnson: Leben in Metaphern. Heidelberg 2003, S. 21. Coenen hat Zweifel an der Brauchbarkeit der Metapherntheorie Lakoffs, da das In-Metaphern-Denken sehr wohl die Ausgangs- und Zielbereiche in gesonderten Begriffen erfasse. Die Begriffe enthielten auch Merkmale, die die Bereiche voneinander unterscheiden würden und nicht von einem Bereich auf den anderen übertragen werden könnten. Coenen sieht in der Metapher eine Erscheinung des Sprachgebrauchs mit Resonanzen im Denken. Nach Lakoff sei dies umgekehrt, eine Erscheinung des Denkens mit Resonanzen im Sprachgebrauch, die primär Sachverhalte in der Welt unserer Vorstellung darstellten, die sich dann sekundär in der Sprache als metaphorischer Gebrauch von Ausdrücken manifestieren. (Hans-Georg Coenen: Analogie und Metapher. Berlin 2002, S. 214ff).

⁴¹⁰ Eckard Rolf: Metaphertheorie. Berlin 2005, S. 235.

⁴¹¹ Lakoff/Johnson (2003), S. 21.

⁴¹² Eckard Rolf (2005), S. 235.

⁴¹³ Katrin Kohl: Metapher. Stuttgart 2007, S. 40.

- Substitution: Der Begriff wird durch einen anderen ersetzt. Die Metapher nimmt den Platz des eigentlichen Wortes ein.
- Übertragung: Der Begriff wird in einen anderen Ausdruck übertragen, wobei es offen bleibt, ob die Übertragung auf der rein kognitiven Ebene erfolgt oder lediglich auf der des Ausdrucks.
- Interaktion: Zwei konzeptuelle Begriffe interagieren über einen metaphorischen Ausdruck.
- Projektion (nach Lakoff: mapping): Zwei konzeptuelle Bereiche werden über einen metaphorischen Ausdruck in Beziehung gesetzt.

Keine der oben aufgeführten Funktionen kann für sich in Anspruch nehmen, den Prozess der Metaphernbildung ausreichend zu beschreiben. Welche Kategorie beim Schreibprozess im Vordergrund steht, hängt von der Intention des Autors ab und ist im Nachhinein kaum feststellbar. Beim Verarbeiten einer Metapher erfüllt der Autor stets gleichzeitig das Vermitteln hermeneutischer (kognitiver) und das Vermitteln rhetorischer (kommunikativer) Informationen, die in ihrem Zusammenspiel die Aufmerksamkeit des Rezipienten im vom Autor gewünschten Maße lenken, also im weitesten Sinne Spannung erzeugen sollen. Dabei spielt die Entfernung von Bildspender und Bildträger eine wichtige Rolle. Hierzu gibt es, wie könnte es angesichts der Vielzahl von Metaphertheorien anders sein, unterschiedliche Standpunkte.

Nach Friedrich⁴¹⁴ hängt die Spannung einer Metapher von der Entfernung zwischen Bildspender und Bildträger⁴¹⁵ ab:

„Die moderne Metapher entsteht nicht aus dem Bedürfnis, Unbekanntheiten auf Bekanntheiten zurückzuführen. Sie macht vielmehr den großen Sprung von der Verschiedenheit ihrer Glieder zu einer überhaupt nur im sprachlichen Experiment erreichbaren Einheit, und zwar so, daß sie die Verschiedenheit als eine möglichst extreme will, als solche weiß und zugleich dichterisch aufhebt.“⁴¹⁶

Entschieden wendet sich Friedrich dagegen, dass die Metapher lediglich Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Gegebenheiten aufdecke, also „wahrheitsähnlichen Rang“⁴¹⁷ habe mit einer „uneigentlichen Bezeichnung“.⁴¹⁸

Lakoff/Turner ergänzen diesen Standpunkt mit ihrem Begriff der *poetischen Metapher*, die durch „extending“ (Erweiterung der Bildfelder), „elaborating“ (Bildfelder werden durch andere Bildfelder

⁴¹⁴ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, Neuausgabe 2006, S. 207.

⁴¹⁵ Diese Terminologie wurde von Jost Trier (1934) und Weinrich (1976) entwickelt. Vgl. hierzu Liebert (2003), S. 85, Anm. 4. Klein (2002), S. 179, spricht von einem Spender- und einem Empfängerkonzept, die sich allerdings immer nur partiell überlagern. Vgl. Lakoff/Johnson (1980), S. 5.

⁴¹⁶ Hugo Friedrich (2006), S. 207.

⁴¹⁷ Hugo Friedrich (2006), S. 207.

⁴¹⁸ Ebd.

verengt oder erweitert), „questioning“ (Bildfelder gemeinsamen Ursprungs weichen auffällig voneinander ab) und „composing“⁴¹⁹ (Verknüpfen von konventionellen Bildfeldern) poetisch überhöht werden könnten.

Harald Weinrich befasst sich in seinem Aufsatz *Semantik der kühnen Metapher*⁴²⁰ ebenfalls mit dem Abstand von Bildspender und –träger, kommt allerdings zu einem entgegengesetzten Schluss. Er wählt zum Vergleich die beiden Metaphern *schwarze Milch* und *Milch der Frühe* aus dem Anfang der *Todesfuge* von Paul Celan:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens
wir trinken sie nachts
[...]⁴²¹

Weinrich führt aus, dass bei gleichem Widerspruch innerhalb der Metapher und bei gleicher Entfernung zwischen Bildspender und –träger beide Metaphern eine unterschiedliche *Kühnheit*, man könnte auch sagen, eine unterschiedliche Spannung besitzen. Dies liege am Verhältnis der Metapher zur Realität: etwa wenn das Wortgefüge einer Metapher sehr weit von der sinnlich erfahrbaren Realität entfernt sei und sehr verschiedene Gegenstände verbinde. Erst dann nähmen wir dies als Metapher ohne Zögern an.⁴²² Spannung entsteht nach Weinrich also besonders dann, wenn Bildspender und –träger semantisch möglichst nah beieinander liegen und nicht zu übergehen sind. Damit weist Weinrich der Bildspanne für das Ausmaß der Kühnheit oder inneren Spannung einer Metapher die semantische Bedeutung zu⁴²³, im Gegensatz zur seit Aristoteles üblichen ontologischen Bedeutung.⁴²⁴

Aus diesen Überlegungen heraus leitet Weinrich auch die Ursache für das Verblassen einer Metapher ab. Gerade die Metaphern, die wir tagtäglich benutzten, ohne dass es uns bewusst sei, seien verblasst, wie z.B. ‚Redefluss‘ oder ‚Gedächtniseindruck‘, weil sie in ihrer eigentlichen Bedeutung im Wortgefüge einen sehr großen Abstand voneinander haben. Darum hält Weinrich das

⁴¹⁹ George Lakoff/Mark Turner: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago 1989, S. 67ff.

⁴²⁰ Harald Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1996, S. 316–339.

⁴²¹ In: Paul Celan: *“Todesfuge” und andere Gedichte*. Frankfurt a. M. 2004.

⁴²² Wie z.B. bei der Metapher *Milch der Frühe*. Weiche jedoch das Wortgefüge der Metapher nur gering von unseren alltäglichen Erfahrungen ab, etwa bei der Metapher *schwarze Milch*, nähmen wir den Widerspruch stärker wahr. Gleiches gelte für die Metapher aus der bildenden Kunst die *blauen Pferde*, deren Widerspruch uns eher auffiele als bei der Metapher *fliegendes Pferd*. Der kleine Schritt von der Realität entfernt, von der weißen zur schwarzen Milch oder von den braunen zu den blauen Pferden, irritiere und verleihe der Metapher ihre *Kühnheit*.

⁴²³ Eine freie Übersetzung Weinrichs von *angle of an image* in: R. A. Sayce: *Style in French prose*. Oxford 1953, S. 62f.

⁴²⁴ Weinrich verweist auf André Breton, der in der Kühnheit der Metapher ein Kriterium für die Hierarchie der lyrischen Dichter sah. Je weiter die Bildspender und Bildempfänger voneinander entfernt ständen, umso kühner sei die Metapher, umso besser sei deren Autor. Vgl. hierzu: Weinrich (1996), S. 319.

Gesetz für falsch, wonach eine Metapher proportional zum Abstand der Metaphernglieder ‚kühn‘ sei, also Spannung hervorrufe.⁴²⁵

Auch wenn die beiden Bildfeldbegriffe Weinrichs sehr überzeugend wirken, so bleiben nach Coenen⁴²⁶ doch einige Fragen offen. Es sei zu fragen, welche Einheiten die gekoppelten Sinnbezirke enthalten, also Wörter, Bedeutungen oder Sachen? Ferner setze Weinrich eine feststehende Aufteilung der Sach- und Bedeutungswelt in Sinnbezirke voraus, die problematisch sei. Auch finde eigentlich keine Verknüpfung von Sinnbezirken statt, sondern lediglich von bestimmten Elementen eines Bezirks.

Coenen sieht im Gegensatz hierzu die Metapher immer im Zusammenhang mit einer Analogie, weil jede Metapher eine Analogie voraussetze⁴²⁷ und nur dann verstanden werde, wenn die metaphorische Bedeutung als gemeinsamer Inhalt zweier Beschreibungen gesehen werde, der Abstand also ohne Belang ist. Eine metaphorische Wirkung trete, folgt man Coenen, nur dann ein, wenn die Analogie im Sprachgebrauch nicht allgemein üblich sei, wenn Begriffe der eigentlichen Bedeutung ihre Funktion zur Unterscheidung an Begriffe abgäben, die in der eigentlichen Bedeutung kaum vorhanden seien.⁴²⁸

Die Spannung innerhalb einer Metapher ist demnach eine Gratwanderung, die vom Vorverständnis des Rezipienten und dem Sprachgebrauch in seinem kulturellen Umfeld abhängt, und könnte auf einer Skala zwischen äußerster Originalität und äußerster Konventionalität abgelesen werden. Eine Metapher sei nach Coenen dann lebendig und originell, wenn Sprecher oder Hörer den Weg von einer eigentlichen Bedeutung zum vermittelten Beschreibungsinhalt erstmalig bahnen müssen. Sie sei tot, wenn es keines Weges mehr bedürfe, weil der vermittelte Beschreibungsinhalt mit der eigentlichen Bedeutung zusammenfalle.⁴²⁹

⁴²⁵ Vgl. Weinrich (1996), S. 322.

Nach Wegener (Philipp Wegener: Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens. Halle 1885, S. 53 ff.) ist das ‚Verblässen‘ einer Metapher nicht auf die Gewöhnung an die Metapher zurückzuführen, sondern habe vielmehr ihre Ursache im „logische[n] Prädicat“ (S. 53), wenn die Metapher nicht völlig mit dem übereinstimme, zu dessen Beschreibung sie vorgesehen gewesen sei, sie demnach Bedeutungsmerkmale mitschleppe, die mit der gemeinten Bedeutung in keinerlei Zusammenhang stehen. Diese nicht verwerteten Bedeutungsmerkmale würden im Laufe der Zeit verdrängt, wodurch die Metapher „ihren einmaligen, je an eine besondere Situation geknüpften Charakter mit spezifischem Aussagewert“ (Heike Hülzer: Die Metapher. Münster 1987, S. 89) verliere. Dies habe nach Wegener zur Folge, dass die Metapher auf eine ‚allgemeine Bedeutung‘ nivelliert werde, begrenzt auf ein Wirkungsfeld.

Max Black (Mehr über die Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1996, S. 379–413, hier S. 389) bezeichnet diese als „tote Metaphern“, weil sie eigentlich keine Metaphern mehr, sondern reduziert seien auf einen Ausdruck, von dem es keinen bekannten metaphorischen Gebrauch mehr gebe. Mit anderen Worten, die toten Metaphern reduzieren sich auf ihre wörtliche Bedeutung und sind als Metaphern vergessen. Vgl. Paul Henle: Die Metapher. In: Anselm Haverkamp (1996), S. 80–105, hier S. 97.

⁴²⁶ Hans Georg Coenen: Analogie und Metapher. Berlin 2002, S. 181 ff.

⁴²⁷ Ebd., S. 97.

⁴²⁸ Hans Georg Coenen (2002), S. 17f Coenen bezieht seinen Begriff der Analogie auf zwei Gegenstände oder Gegenstandsmengen, die eine Gemeinsamkeit haben, wie z.B. Rechtskunde und Medizin, da sie anerkannte Wissenschaften seien.

⁴²⁹ Conen (2002), S. 83ff.

7.3. Spannung durch metaphorische Komposita

Ortner/Ortner vertreten für metaphorische Komposita, die sie auch als „Komparational-Komposita“⁴³⁰ bezeichnen, einen ähnlichen Standpunkt, sehen aber in einer Ähnlichkeitsbeziehung oder in einem Vergleich zwischen dem Bildspender und Bildempfänger überhaupt erst die Voraussetzung zu metaphorischen Komposita, wie z.B. in *Spaghettiträger* oder *Bandwurm*.⁴³¹

De Knop⁴³² nennt diese Metaphern ‚kompositionell‘ und hebt hervor, dass sie, wenn in diesen Komposita die beiden Konstituenten in ihrer Bedeutung stark differieren, „viel stärker und unerwarteter wirken“,⁴³³ also eine größere innere Spannung haben.

Die „kontextuell-metaphorischen Komposita“⁴³⁴ nach De Knop enthalten dagegen einen Vergleich, der außerhalb der Komposita liegt, weil die Grundkonstituente nicht in ihrer eigentlichen semantischen Bedeutung verwendet würde. Solche Komposita genießen zwar einen hohen Aufmerksamkeitswert, verblassen aber umso schneller, da die Bestimmungskonstituente beliebig variabel ist,⁴³⁵ wie etwa in – *Modemapst – Literaturpapst, Zeitungszar – Modezar, Einkaufsmekka – Büchermekka*.

Ähnlich sind die von De Knop als „kompositionelle metaphorische Termini“⁴³⁶ bezeichneten Komposita einzuschätzen. Die beiden Konstituenten sind zwar in ihrer grundsätzlichen Bedeutung unvereinbar, das Kompositum enthält jedoch ein „Indiz der Zugehörigkeitsrelationen“,⁴³⁷ da die Grundkonstituente einen, wenn auch sehr entfernten „Besitz“⁴³⁸ bezeichnet, während die Bedeutungskonstituente den „Besitzer“⁴³⁹ benennt. Auch diese Komposita erregen, wenn sie neu sind, die Aufmerksamkeit, verlieren aber bald ihre innere Spannung, weil ihre Bedeutungskonstituenten im allgemeinen Sprachgebrauch bald beliebig ausgetauscht werden können, wie etwa in *Kuhblick – Kalbsblick, Blüenträume – Hungerträume, Killerhorden – Teenagerhorden*.⁴⁴⁰

⁴³⁰ Ortner/Ortner (1984), S. 160.

⁴³¹ Ebd., S. 161 mit weiteren Beispielen.

⁴³² Sabine De Knop: *Metaphorische Komposita in Zeitungsüberschriften*. Tübingen 1987, S. 41ff.

⁴³³ Ebd., S. 43.

⁴³⁴ Ebd., S. 44; auch: Ortner/Ortner (1984), S. 157: komparativ-exozentrische Komposita.

⁴³⁵ Ortner/Ortner (1984), S. 162 nennen folgende Beispiele: *Handelsriese, Modezar, Tennis-Mekka*.

⁴³⁶ De Knop (1987), S. 44f.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ De Knop (1987), S. 44f.

⁴⁴⁰ Alle Beispiele in: De Knop (1987), S. 44ff.

7.4. Spannung durch Oxymora und Wortgegensatzpaare

Das Oxymoron und mit ihm die Wortgegensatzpaare drücken das natürliche Bedürfnis des Menschen nach Spannung aus. Darum lässt sich mit diesem sprachlichen Kunstgriff eine besondere Wirkung der Spannung erzielen.⁴⁴¹

Eng verwandt mit der Metapher begegnen sich im Oxymoron lexikalische Gegensätze, hinter deren Widerspruch sich eine Wahrheit verbergen soll, die immer dann vom Rezipienten erkannt wird, wenn er das „dialektische Verhältnis der Gegensätze“⁴⁴² erkennt. Hocke darin „eine sinnreiche pointierte Verbindung sich gegenseitig ausschließender Begriffe.“⁴⁴³

In der Antike gehört das Oxymoron zu den „sachzugewandten semantischen Figuren der Rede“,⁴⁴⁴ die intellektuell als Paradoxon aufzufassen sind und immer etwas in Frage stellen – nicht nur im Sinne eines Verfremdungseffektes, sondern auch in einer „in der Aussage begründeten Unlogik.“⁴⁴⁵ Häufig wird das Oxymoron auch der Antithese zugeordnet, „weil es seine eigentliche Aussage in der uneigentlichen Weise der Approximation bringt“,⁴⁴⁶ also immer etwas anderes aussagt, als gemeint ist. Allerdings unterscheidet es sich durch seine Zweigliedrigkeit von der Ironie, die ebenfalls das Gegenteil der Aussage meint.

Die Wortfigur des Oxymorons als eng geraffte syntaktische Verbindung zweier sich gegenseitig ausschließender Begriffe,⁴⁴⁷ zwischen denen es einen inneren Bezug gibt, wird durch verschiedene grammatische Wortarten in unterschiedlichen Kombinationen gebildet, z.B. durch zwei Substantive: *wie Feuer und Wasser*, zwei Adjektive: *mit einem lachenden und weinenden Auge*, zwei Verben: *wie gewonnen, so zerronnen* oder zwei Adverbien: *hin und her*. Gleiches gilt für den Gegensatz zwischen wörtlicher und phraseologischer Bedeutung, wenn etwa *ein Außenseiter im Mittelpunkt steht, jemand beim Glücksspiel Pech hat* oder *ein Kurschatten Sonne ins Leben bringt*.⁴⁴⁸

Innerhalb dieser Beispiele sind noch zwei weitere Arten von Wortgegensätzen zu erkennen: zum einen der Gegensatz zwischen den idiomatisierten Komposita *Außenseiter, Glücksspiel* und

⁴⁴¹ Fill (2003), S. 34.

⁴⁴² Ebd., S. 34.

⁴⁴³ Gustav René Hocke: *Manierismus in der Literatur*. Hamburg 1959, S. 68.

⁴⁴⁴ H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960.

⁴⁴⁵ Wiebke Freytag: *Das Oxymoron bei Wolfram, Gottfried und anderen Dichtern des Mittelalters*. München 1972, S. 10.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 11.

⁴⁴⁷ Vgl. Freytag, Wiebke: *Das Oxymoron bei Wolfram, Gottfried und anderen Dichtern des Mittelalters*. München 1972, S. 23.

⁴⁴⁸ Beispiele aus Andrea Sailer: *Saisonschluss*. Graz 1998, S. 107.

Kurschatten und deren unidiomatisierten Konstituenten *außen*, *Spiel* und *Schatten* und zum anderen die Gegensätze *außen – Mitte*, *Glück – Pech*, *Schatten – Sonne*.

Immer sind es die Extrempunkte einer Kategorie, die das Oxymoron geradezu zusammenzwingt zu einem konträren Kontakt in einem Punkt.⁴⁴⁹ Lachmann sieht hierin etwas „Gewaltsames“,⁴⁵⁰ das auch durch alltäglichen Gebrauch kaum verblasst. Die zusammengezwungenen Kontrahenten haben stets etwas Doppeldeutiges, jeder ist Spiegelbild des anderen, aber verliert ohne den anderen seine Bedeutung. Der semantische Gegensatz verursacht eine „Versöhnungsvorstellung“,⁴⁵¹ wie Lachmann schreibt, die das Gedankenspiel, ein ‚Drittes‘ zu denken, antreibe und zugleich den ‚Stachel der Pointe‘ nicht abbrechen lasse.⁴⁵² Oxymora und Wortgegensatzpaare sind in vielen Redewendungen und Sprichwörtern⁴⁵³ zu finden und sicher einer der Gründe für deren anhaltende Aktualität über Generationen hinweg.

7.5. Spannung durch die Reihenfolge zweiteiliger Wendungen

John R. Ross hat in seiner Untersuchung „Ikonismus in der Phraseologie“⁴⁵⁴ die Reihenfolge in bestimmten zweiteiligen Wendungen wie *warm und kalt* oder *Angst und Schrecken* untersucht und Regeln formuliert, die er auf das „Prinzip der sprachlichen Kurzsichtigkeit“⁴⁵⁵ zurückführt. Sie lauten verkürzt:

Regel 1: Je kürzer die koordinierten Elemente sind, desto strenger wird die Reihenfolgeregel „kurz vor lang“ angewandt, gleiches gilt für positiv vor negativ.

Nestor ist zwar sehr alt, sehr geschwätzig, er macht sich lächerlich mit seinem Vorschlag [...].
Hans Mayer: *Leben im Anachronismus*.

Meine Sätze können sich auf sie einstellen, wenn ich pausiere, die Hände ruhig halte oder die Gedanken ins Trudeln geraten.
Peter Härtling: *Melusine*.

Regel 2: ‚Ich‘ vor allem, oder Nahliegendes vor Fernliegendem, Lebewesen vor Nicht-Lebewesen, Gegenstandsbezeichnungen vor Adverbialien, Erwachsene vor Nicht-Erwachsenen, männliche Lebewesen vor weiblichen Lebewesen.

⁴⁴⁹ Renate Lachmann: Bemerkungen zur Poetik des Oxymorons am Beispiel von Daniel Naborowskis „Krótkość żywota“. In: Willi Erzgräber/Hans-Martin Gauger (Hg.): *Stilfragen*. Tübingen 1992, S. 59–71, hier S. 60.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Lachmann (1992), S. 61.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Nicht auf Rosen gebettet sein. Jemanden hinters Licht führen. Hochmut kommt vor den Fall. Wer Anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Friss Vogel, oder stirb!

⁴⁵⁴ John R. Ross: *Ikonismus in der Phraseologie*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 2 (1980), S. 39–56.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 39.

„Weil bei allen den Rosen doch die schönste fehlt“, sagte die Alte, „nämlich die immer und ewig blühende.“ Clemens Brentano: Das Märchen von Rosenblättchen

Sie sind seit urdenklichen Zeiten in Legenden, in Geschichten gegenwärtig, doch erst die Romantiker ließen sie von ihrer Fremde, ihrer Rätselhaftigkeit herausfordern.

Sie muss zurückkehren in ihre Welt, halb Mensch und halb Fisch, Wesen beider Sphären, vertrieben aus der einen, verloren in die andere. Die letzten beiden Beispiele: Peter Härtling: Melusine.

Diese Regeln sind jedoch, insbesondere für nominale Komplemente, keinesfalls streng anzuwenden, zumal die Hierarchie dieser Regeln nicht eindeutig ist. Häufig werden sie von den Autoren zur Lenkung der Leseraufmerksamkeit gezielt missachtet.

Sie muss zurückkehren in ihre Welt, halb Fisch und halb Mensch, Wesen beider Sphären, *verloren in die andere, vertrieben aus der einen.

Das obige Beispiel zeigt, dass die Missachtung der Reihenfolge bei nominalen Komplementen, meistens aus semantischen Gründen, akzeptiert werden kann, jedoch nicht bei nicht-nominalen Komplementen.

8. Spannung auf syntaktischer Ebene

Die syntaktische Ebene ist für die Gestaltung der Spannungsstruktur von größter Bedeutung, denn sie bietet zahlreiche effektive Möglichkeiten sowohl in lexikalischer wie in semantischer Hinsicht, diese zu gestalten. Durch einfache Umorganisationen des Satzgefüges lassen sich Spannungselemente in den Vorder- oder Hintergrund verschieben oder Begriffe so im Satz positionieren, dass sie die Spannungsstruktur entscheidend prägen. Entsprechend ausführlich ist die syntaktische Ebene hier zu berücksichtigen.

Die einzige bisher vorliegende Arbeit über die Spannung auf der Satzebene ist die 1955 in Berlin erschienene Arbeit von Karl Boost *Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes* mit dem Untertitel *Der Satz als Spannungsfeld*.⁴⁵⁶

Anhand des ersten Satzes von Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute* zeigt Boost, wie der Autor Wort für Wort die Spannung aufbaut und wie die Beziehung zwischen den Konstituenten die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Ende des Satzes und weit darüber hinauslenkt. Boost vergleicht die literarische Spannung mit einem „in Spannung versetzten Bogen“ eines „frühen Jagdgerätes“,⁴⁵⁷ der überwölbt sei mit den Spannungsbögen der Sätze, die ihrerseits wiederum überwölbt seien durch

⁴⁵⁶ Carl Boost: *Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes* mit dem Untertitel *Der Satz als Spannungsfeld*. Berlin 1955.

⁴⁵⁷ Boost (1955), S. 15.

die Bögen der Absätze und schließlich der Kapitel. Dies alles sei zusammengefasst die Gesamtspannung, sodass sich „alle Bögen dem Mittelpunkt zu öffnen, also das gesamte Werk um eine Mitte herum angeordnet erscheint, und dieses Kreisen um ein Zentrum“⁴⁵⁸ sei Merkmal aller sprachlicher Darstellung, von der Novelle bis zur wissenschaftlichen Darstellung.⁴⁵⁹ um zum anderen Handlungsstrang zu wechseln

Für Boost ist die Spannung, ihre Erzeugung, Durchführung und Lösung die wesentliche satzbildende Kraft, weil sie die mit dem Setzen des ersten Wortes erzeugte Spannung nach Möglichkeit bis zuletzt aufrechterhalte. Jedes vorherige Lösen der Spannung würde als sprachwidrig empfunden und darum nach Möglichkeit vermieden.⁴⁶⁰ Damit komme dem Anfang eines Satzes nach Boost eine besondere Bedeutung zu. Er müsse eine Gegebenheit nennen, eine eindeutig determinierte Vorstellung,⁴⁶¹ aber vor allem ein Subjekt, „den Träger des p s y c h o l o g i s c h e n S p a n n u n g s m o m e n t s (gesperrt Carl Boost)“⁴⁶².

8.1. Das Stellungsfeldermodell

Für die Analyse von Satzkonstruktionen und ihren Inhalten hat der Sprachwissenschaftler Erich Drach in seinem Buch *Grundgedanken der deutschen Satzlehre*⁴⁶³ ein aus dem 19. Jahrhundert stammendes Konzept⁴⁶⁴ der deutschen Satzlehre weiterentwickelt und mit seiner Untergliederung des Satzes in Stellungsfelder⁴⁶⁵ der germanistischen Linguistik ein wichtiges Analyseverfahren zur Verfügung gestellt. Drachs Feststellung, dass die „Personalform des Prädikats (Verbum finitum) im Aussage-Hauptsatz [...] unverrückbar in Mittelstellung“⁴⁶⁶ stehe, ist die Grundlage dieses Modells. Der Satz erhalte damit einen „syntaktischen Fixpunkt“⁴⁶⁷, wie Dürscheid anmerkt, und könne weiter

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Dieses Bild Boosts vernachlässigt, dass sich die literarische Spannung zum Ende des Textes hin aufbaut und dabei – wenn notwendig – mit lokalen Spannungselementen abgestützt wird.

⁴⁶⁰ Boost (1955), S. 17.

⁴⁶¹ Ebd., S. 28. Boost verweist hier auf Hermann Ammann: Die Stellungstypen des lat. Attr. Adjectivums. In: Indogermanische Forschungen (I.F.) 29 (1911).

⁴⁶² Hermann Ammann: Die menschliche Rede. II. Teil. Lahr im Breisgau 1928, S. 107.

⁴⁶³ Erich Drach: Grundgedanken der deutschen Satzlehre. Frankfurt a. M. 1963.

⁴⁶⁴ Dürscheid (2005), S. 89, vgl. auch Höhle/Tilmann: Der Begriff „Mittelfeld“. Anmerkungen über die Theorie der topologischen Felder. In: Weiss, W./Wiegand, H.E./Reis, M (Hg): Textlinguistik contra Stilistik. Tübingen 1986, S. 329–340, hier S. 332f., Anm. 6. Höhle verweist hier auf Herling, durch dessen Arbeiten eine deutsche Syntax im prägnanten Sinn entstanden sei, nämlich eine umfassende Theorie über den topologischen und hierarchischen Aufbau komplexer Sätze. (S. H. A. Herling: Über die Topik der Deutschen Sprache. In: Abhandlungen des frankfurtischen Gelehrtenvereins für deutsche Sprache. Drittes Stück. Frankfurt a. M.. 1821, S. 296–362, 394.

⁴⁶⁵ K. E. Heidolph et al. (1981); W. Scherpenisse (1986); B. Engelen (1986); Zemann (2002); Pittner/Bermann (2004).

⁴⁶⁶ Drach (1963), S. 16.

⁴⁶⁷ Christa Dürscheid: Syntax. Göttingen (2005), S. 90.

gegliedert werden in Vorfeld für den Teil des Satzes, der vor dem Verb stehe, und in Nachfeld für alles, was dem Verb folge. In späteren Arbeiten u.a. von Höhle⁴⁶⁸ und Reis⁴⁶⁹ wird diese Gliederung durch sogenannte Satzklammern weiter ausdifferenziert, um Aufgabe und Position des Verbs besser beschreiben zu können.

Zwar vernachlässigt dieses Modell den hierarchischen Aufbau des Satzes, es bietet jedoch die Möglichkeit, dessen Oberflächenstruktur und die einzelne Wortstellung als Funktion der Aufmerksamkeitslenkung sowie die als Spannungselemente hier interessierender Felderbesetzungen präziser zu beschreiben.⁴⁷⁰

Wie bereits oben erwähnt, werden die syntaktischen Komponenten nicht immer als Einheit in der Linearstruktur eines Satzes abgebildet, wie dies am Beispiel des Verbalkomplexes zu erkennen ist. Ebenso können nominale Komponenten unter bestimmten Umständen getrennt auftreten. Daraus ergibt sich, dass zwischen der funktionalen und linearen Struktur und deren Einheiten grundsätzlich zu unterscheiden ist und je nach Satztyp nicht immer alle Stellungsfelder besetzt werden.

8.2. Spannung durch den Satzrahmen des deutschen Satzes

Die Besonderheit des Neuhochdeutschen ist der Satzrahmen des Prädikats, der als linke Satzklammer das Mittelfeld vom Vorfeld und als rechte Satzklammer das Mittelfeld gegenüber dem Nachfeld abgrenzt.⁴⁷¹

Boost sieht in dieser Aufteilung des Prädikats eine Möglichkeit der Leserlenkung: „Das Prädikat nimmt eine Spaltung vor, eine Entzweiung, und zwar gelingt es ihm damit, eine starke Spannung zu erzeugen.“⁴⁷² Der Satz sei nicht fertig, solange nicht der Prädikatsteil am Schluss die Sinnggebung vollzogen habe. Unsere Sprache benutze hier eine sich bietende Möglichkeit, die Spannung in einer Weise aufrechtzuerhalten, wie es sonst nicht möglich sei.⁴⁷³ Dies gilt allerdings nur, wenn das Mittelfeld zwischen den Satzklammern in seiner Komplexität begrenzt bleibt und der Leser bis zum Schluss die Übersicht behalten kann.

⁴⁶⁸ Tilman/N. Höhle (1986).

⁴⁶⁹ Marga Reis: On Justifying Topological Frames: ‚Positional Field‘ and the Order of Nonverbal Constituents in German. In: *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Contemporaine* 22/23, 1983, S. 59–85.

⁴⁷⁰ Dürscheid (2005), S. 107.

⁴⁷¹ Zeman (2002), S. 70, bezeichnet die Satzklammer als Grenzmarkierung, ebenso Engel (1982, S. 204). Wöllstein-Leisten, u.a. betrachten die Satzklammer als eigenständiges Satzfeld. Drach vergleicht die Satzklammer mit der Klammer in der Mathematik: „Die in der Mathematik übliche Schreibung von Klammer-Ansätzen gibt vergleichsweise den Denkakt wieder. [...] N i c h t d a s T r e n n e n, sondern das E i n s c h l i e ß e n, Z u s a m m e n r a f f e n ist das Eigenartigste an diesem Denkakt.“ Drach (1963), § 86, S. 41.

⁴⁷² Boost (1959) S. 40.

⁴⁷³ Boost (1959), S. 40f.

Im deutschen Aussagesatz ist die linke Satzklammer immer mit einem finiten Verb besetzt, die rechte Satzklammer dagegen variabel, z.B. mit einem infiniten Verb (a) oder mit einem vom Verb trennbaren Zusatz (b):

(a) Mutter hatte die Tür noch nicht hinter sich geschlossen und hörte diese Worte.
John Steinbeck: Früchte des Zorns.

(b) Daher geht der Mensch, der wegen mangelnder Zurechnungsfähigkeit Freispruch beantragt, ein Risiko ein. Robert Traver: Anatomie eines Mordes.

Bei bestimmten Modalverbkomplexen kann die finite Verbform vor infiniten Verbformen stehen oder ganz aus der Klammer heraustreten.

Sie ist heute unvorbereitet, weil sie den Text nicht hat lesen können.

Zeman fasst den Begriff der Klammer, die das Mittelfeld umschließt, allerdings weiter und zählt neben der verbalen auch die subjunktionale (c) und nominale Klammer (d) sowie eine „Rahmenverkürzung“⁴⁷⁴ (e) hinzu.

(c) Sie las weiter, als ob niemand in den Raum gekommen wäre.

(d) Es war dies der Erfolg eines außerordentlich begabten und fleißigen Mitarbeiters.

(e) Nie hat er daran geglaubt, dass er hat das Werk jemals zu Ende bringen können.

Die unterstrichenen Klammerteile tragen hier in erster Linie grammatische Informationen. Bemerkenswert ist jedoch, dass die linken Klammerteile nicht nur die syntaktische Funktion haben, den „Nebensatz in seinen Trägersatz einzubetten“⁴⁷⁵ sondern gleichzeitig Gleich-, Vor- oder Nachzeitigkeit, Kausalität oder Konditionalität zum Ausdruck bringen, und damit als adverbiale Nebensätze den adverbialen Satzgliedern an semantischer Differenziertheit und bei Steuerung der Aufmerksamkeit des Lesers weit überlegen sind.⁴⁷⁶

Weinrich unterscheidet drei einfache Verbalklammern und deren Kombinationen, sofern diese „semantisch kombinierbar“⁴⁷⁷ sind:

1) Lexikalklammern, mit Vor- und Nachverb unterschiedlicher Art:⁴⁷⁸

Doch ging Wenzel ohne Umsehen hindurch mit seiner Braut, ...

⁴⁷⁴ Zeman (2002), S. 70. Vgl. hierzu ebenfalls die Anm. 181.

⁴⁷⁵ Zeman (2002), S. 71, Anm. 184.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Harald Weinrich: Textgrammatik der Deutschen Sprache. Hildesheim 2007, S. 50.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 41.

2) Grammatikklammern mit einem Hilfs- oder Modalverb als Vorverb:

So hat sich denn das Schicksal und der Wille des törichten Mädchens erfüllt!

3) Kopulaklammern mit einem Kopulaverb als Vorverb und einem nachfolgenden Nachverb, das ein Nomen, Adjektiv, Adverb oder Adjunkt sein kann:

Diese Leute waren nichts weniger als lächerlich oder einfältig, ...

Alle Beispiele aus Gottfried Keller: Kleider machen Leute.

Bezüglich der Kombinierbarkeit der Verbalklammern warnt Weinrich allerdings vor einer allzu komplexen Struktur des Nachverbs, da sie den Leser überfordere.⁴⁷⁹ Das eigentliche Ziel, eine syntaktische Spannung zu initiieren, würde dann in sein Gegenteil verkehrt.

8.3. Spannung durch Besetzung des Vor-Vorfeldes

Die Besetzung des Vor-Vorfeldes hat in der Regel zum Ziel, die kommunikative Interaktion mit dem Folgesatz sicherzustellen. Darum heben Vor-Vorfeld-Besetzungen ausschließlich darauf ab, das „Gelingen der Folgeäußerung“⁴⁸⁰ zu garantieren. Sie korrigieren und präzisieren nicht,⁴⁸¹ sondern lenken lediglich die Leseraufmerksamkeit auf den Inhalt der folgenden Satzteile beziehungsweise geben Anweisungen, wie der folgende Text zu verstehen sei⁴⁸² und „welche Funktion die Äußerung, die sie einleiten, in einer größeren Texteinheit hat.“⁴⁸³ Sie sind stets Metakommunikation⁴⁸⁴ auf der Ebene der Voraussetzungsbedingungen für die folgenden Satzteile und für die Erzeugung von Spannung auf der syntaktischen Ebene des Textes von großem Wert.

Thim-Mabrey⁴⁸⁵ nennt sechs Gruppen von Vor-Vorfeldausdrücken:

Gruppe I

Die Adverbien⁴⁸⁶ *allerdings*, *dennoch*, *jedoch*, *nur*, *übrigens* haben im Vor-Vorfeld die Aufgabe, eine unerwartete Wendung in der Kommunikation anzukündigen:

⁴⁷⁹ Harald Weinrich: Textgrammatik der Deutschen Sprache. Hildesheim 2007, S. 59.

⁴⁸⁰ Christiane Thim-Mabrey: Satzadverbialie und andere Ausdrücke im Vorvorfeld. In: Deutsche Sprache 16 (1988), S. 52–78, hier S. 54.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Peter Auer: Formen und Funktionen der Vor-Vorfeldbesetzungen im gesprochenen Deutsch. In: Peter Schlobinski (Hg.): Syntax des gesprochenen Deutsch. Opladen 1997, S. 55–92, hier S. 59.

⁴⁸³ Peter Auer (1997), S. 59.

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu: R. Meyer-Hermann: Metakommunikation. In: Linguistik und Didaktik, 1976, S. 83–86; ders.: Zur Analyse metakommunikativer Sprechakte im Sprachunterricht. In: G. Henrici/R. Meyer-Hermann (Hg.): Linguistik und Sprachunterricht. Paderborn 1976, S. 132–158.

⁴⁸⁵ Thim-Mabrey (1988), S. 54 f.

Dennoch, die Anklage ist nicht zu vermeiden.
Übrigens, ich habe das Geld erhalten.

Gruppe II

legt offen, welche Strategie oder Absicht verfolgt wird, oder kündigt eine Korrektur an mit *vorweg*, *nochmals*, *vor allem*, *offen gestanden*, *mit einem Wort*, *im Vertrauen*, *im Ernst*, *kurz und gut*, *genauer*, *richtiger gesagt*:

Nochmals, ich danke Dir für alles.
Offen gestanden, ich hätte Dich nicht wieder erkannt.

Gruppe III

beinhaltet Ausdrücke, die den Auslöser des Folgesatzes formulieren. Es sind im Wesentlichen *da*- und *weil*-Sätze oder Formulierungen wie *ich erinnere mich daran*, *da wir gerade davon sprechen*:

Da gerade davon die Rede ist, wir wollten doch ins Kino gehen.
Weil es spät geworden ist, wir setzen das Gespräch morgen fort.

Gruppe IV

sind *wenn*-Sätze, die eine Voraussetzung nennen, die im folgenden Satz erfüllt werden muss:

Wenn es gestattet ist, ich gehe voraus.
Wenn Sie sich erinnern, das letzte Mal haben wir uns am Bahnhof gesehen.

Gruppe V

greift einen wichtigen Punkt des folgenden Satzinhaltes heraus:

Diese Niederlage, Du hast sie nicht verdient.
Der tragische Unfall, niemand kann ihn vergessen.

Gruppe VI

In dieser Gruppe stehen Nebensätze in einer generalisierenden oder spezifizierenden, konzessiven Relation oder dieselben ersetzende Satzadverbien⁴⁸⁷, wie *tatsächlich*, *eigentlich*, *vermutlich*, *wahrscheinlich*:

Wie auch immer er sich bemüht, er findet keinen Anschluss.
Selbst bei diesem Aufwand, es war alles umsonst.
Heinrich Böll: Der Zug war pünktlich.

Vor-Vorfeldausdrücke können zur Erhöhung der Spannung auch in kombinierter Form eingesetzt werden:

Allerdings, um es vorweg zu sagen, die Wahl wurde nicht anerkannt. (I + II)

⁴⁸⁶ In der Duden Grammatik werden diese Adverbien als Kommentaradverbien bezeichnet. In: Duden, Bd. 4 (2007), S. 592.

⁴⁸⁷ Duden, Bd. 4 (2007), S. 592.

Übrigens, wenn Du dich daran erinnerst, was diese Angelegenheit betrifft, es ist nicht geklärt, wer die Konsequenzen daraus ziehen muss. (I + IV + V)⁴⁸⁸

Meyer-Hermann weist jedoch darauf hin, dass ein „Zuviel an Metakommunikation das Gelingen an kommunikativer Interaktion“⁴⁸⁹ verhindern kann, d.h. dass die Leseraufmerksamkeit bereits im Vorfeld zu sehr in Anspruch genommen werden kann und die eigentliche Information des Satzes durch das ‚Zuviel‘ an Vor-Vorfeldausdrücken verdeckt wird.

Zu beachten ist an dieser Stelle auch der Einwand von Peter Auer, dass viele modalisierende und konjunktionale Adverbien eine „deutliche Ausbleichung“⁴⁹⁰ zeigen, wie etwa *eigentlich*, *irgendwie* oder *also*, wobei Letzteres sogar eine kategoriale Transformation vom Adverb zur Partikel erfahren habe und damit zur Steuerung der Leseraufmerksamkeit nicht mehr geeignet ist.

8.4. Spannung durch Besetzung des Vorfeldes

Ähnlich wie Boost formuliert Zeman in Bezug auf das Vorfeld: „Das Vorfeld ist [...] eine Art ‚Bühne‘ (bzw. ihre Beschreibung), und der Leser muß wie der Zuschauer zunächst die Szene in ihren Einzelheiten erfassen.“⁴⁹¹

Diese Szene kann durchaus komplex sein, wie Zeman ausführt, durch „koordinativ verbundene Nebensätze, angereichert mit Reihungen [...] und [durch] attributive Konstruktionen.“⁴⁹² Ein Vorfeld von derartiger Komplexität ist allerdings eher selten und für die Aufmerksamkeitslenkung als wenig geeignet einzuschätzen. Darum stehen hier normalerweise lediglich Träger der Satzereignisse oder ein bestimmter Ausdruck, der durch ein kontextspezifizierendes Satzadverb⁴⁹³ für den folgenden Satzinhalt Ausgangspunkt ist.

Am häufigsten, und zwar in über der Hälfte aller Sätze, wird das Vorfeld⁴⁹⁴ mit einem Subjekt besetzt. Es folgen Objekte, verbbezogene Applikate oder bei zweiteiligen Verben, das Nachverb, evt. mitsamt seinen Determinaten⁴⁹⁵, die insbesondere dann im Vorfeld stehen, wenn sie dort

⁴⁸⁸ Thim-Mabrey (1988), S. 59.

⁴⁸⁹ Meyer-Hermann (1976), S. 85.

⁴⁹⁰ Auer (1997), S. 61.

⁴⁹¹ Zeman (2002,) S. 274.

⁴⁹² Ebd., S. 273.

⁴⁹³ Zeman (2002), S. 274, Anm. 690. Duden, Bd. 4 (2007), S. 593.

⁴⁹⁴ Donatien Mode: Syntax des Vorfeldes. Tübingen (1987), S. 120.

⁴⁹⁵ Harald Weinrich: Textgrammatik der deutschen Sprache. Hildesheim (2007), S. 72ff.

hervorgehoben werden sollen,⁴⁹⁶ denn je weniger häufig sie im Vorfeld positioniert sind, desto stärker ist ihre Betonung, wenn sie an diese Stelle gesetzt werden.⁴⁹⁷

Sie reißen mir förmlich das Ergebnis jedes Mal aus der Hand. Heinrich Böll: An der Brücke.
Den Kaffee habe sie für ihn warm gehalten. Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca.
In zehn Minuten war die Nachricht der ganzen Versammlung bekannt.
G. Keller: Kleider machen Leute.
Spaß macht mir das mit dem Kind.
Besonders viel eingekauft hast du heute nicht.

Hin und wieder werden zum Subjekt „Rudimente der Szene“⁴⁹⁸ hinzugefügt, die sich nach Zeman nicht als „attributive Erweiterungen“ bestimmen lassen, aber häufig „reduzierte Relativsätze“⁴⁹⁹ sind. Sie stehen im Vorfeld an betonter Position und wirken verzögernd⁵⁰⁰ auf den Erzählverlauf des Satzes.

Alle dort wissen, was angeblich keiner weiß.
Die Ärzte in dieser Nacht waren völlig erschöpft, nachdem sie alle Unfallopfer versorgt hatten.

Zwei oder mehrere, miteinander verbundene lokale oder temporale Adverbien im Vorfeld bilden eine Komponente, in der die ersten Adverbiale als Modifikanten, die anderen als deren Modifikatoren auftreten.⁵⁰¹

Um diese Zeit, gegen halb elf, stand Dr. Schmitz im Zimmer der beiden Patienten, die er morgens operiert hatte. Heinrich Böll: Wo warst du, Adam?
In einer kleinen Gasse am Montparnasse blieb Hubert, wie schon einige Male, vor dem Schaukasten stehen. Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca.

Mit einer Kombination von temporalen und lokalen Adverbien im Vorfeld kann eine umfangreiche, aber auf das Wesentliche konzentrierte „Beschreibung der Bühne“⁵⁰² vermittelt werden.

In einer Märznacht des Jahres 1945, am Rande eines pommerschen Dorfes lag er hinter einem Maschinengewehr, hörte dem dunklen, gewitterartigen Grollen zu, das genauso klang, wie es in den Filmen geklungen hatte. Heinrich Böll: Abenteuer eines Brotbeutel.

Noch effektiver kann diese ‚Bühne‘ gestaltet werden, wenn die „Kopfadverbiale“⁵⁰³ durch weitere Adverbiale oder Attribute appositiv oder restriktiv zusätzlich charakterisiert werden:

⁴⁹⁶ Dürscheid (2005), S. 96.

⁴⁹⁷ Zeman (2002,) S. 300.

⁴⁹⁸ Zeman (2002), S. 276.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 277.

⁵⁰⁰ Vgl. hierzu: Inhaltsverzeichnis Teil II/3. Spannung durch erzählte Zeit.

⁵⁰¹ Zifonun et al. (1997), S. 1596.

⁵⁰² Zeman (2002), S. 274.

⁵⁰³ Zifonun et al. (1997), S. 1596.

Gleich nach dem Staatsexamen im Frühsommer 1929 holte ich mir beim Professor für Staatsrecht und Allgemeine Staatslehre an der Universität zu Köln die Genehmigung, ...
Hans Mayer: Ein Deutscher auf Widerruf, Erinnerungen I.

Welche Konstituenten letzten Endes das Vorfeld besetzen, bestimmt die Pragmatik. Nach Lötscher wird entweder

- für den Leser bereits Bekanntes wieder aufgegriffen,
- an den vorangegangenen Text der Anschluss hergestellt oder
- etwas Neues, Wichtiges oder Bedeutsames hervorgehoben⁵⁰⁴

Im lichten Hain von hochstämmigen Ulmen und Eichen waren einige Bäume kahl und abgestorben. Das Laub war vom Vogelmist weggesengt, auf den starrenden Zweigen saßen Hunderte großer Vogelnester, die aussahen wie dunkle stachlige Tiere. Die aufgestörten Reiher zogen hoch über den Wipfeln mit breit entfalteten Flügeln ihre Kreise.
Paul Parin: Der polnische und preußische Adler – beide beschädigt.

Jedes Stellungsfeld eines Satzes nimmt teil an der Aufmerksamkeitssteuerung, verbunden mit der Informationsgliederung in Vorder- und Hintergrund. Informationen, mit denen an Bekanntes angeknüpft wird, werden zur Hintergrundsetzung genutzt und stehen in der Regel im Vorfeld.

Doch selbst Einheiten, die normalerweise dem Vordergrund zuzurechnen sind (hierzu gehören vor allem Prädikatausdrücke und Infinitivkomplexe), können aufgrund der großen Flexibilität der deutschen Sprache ins Vorfeld gesetzt werden und hier als Hintergrundinformation dienen.⁵⁰⁵

Dunkel war's, der Mond schien helle, als ein Wagen blitzesschnelle, langsam um die Ecke biegt, ... Kinderreim

Durch Aufspaltung, insbesondere bei Negation mit *nicht*, kann der Vordergrund das Vorfeld und das Satzende durch Fokusaufspaltung besetzen, die in Analogie zur Satzklammer des Verbs als „informationsstrukturelle Klammer“⁵⁰⁶ bezeichnet wird und zur Erzeugung von Spannung dienen kann.

Ganz unrecht haben die Kritiker sicher nicht. – Die Kritiker haben nicht ganz unrecht
Alle ihre Fragen beantworten wir nicht. – Wir beantworten nicht alle ihre Fragen.

⁵⁰⁴ Vgl. Andrea Lötscher: Satzgliedstellung und funktionale Satzperspektive. In: Gerhard Stickel (Hg.): Pragmatik in der Grammatik. Jahrbuch 1983 des Instituts für Deutsche Sprache. Düsseldorf 1984, S. 118–151, hier S. 143.

⁵⁰⁵ Zifonun et al. (1997), S. 1640.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 1642.

Zur Steuerung der Leseraufmerksamkeit können auch neue oder wichtige Informationen ins Vorfeld gesetzt werden, wobei mit Hilfe der Intonation dieser „kommunikative Effekt“⁵⁰⁷ noch verstärkt werden kann. Die folgenden Beispiele können dementsprechend sowohl im Vorfeld mit einer unbetonten Hintergrundinformation (H) als auch mit einer betonten Vordergrundinformation (V) besetzt sein.

Im letzten Jahr des 19. Jahrhunderts (1899) (H) veröffentlichte der damals 28jährige Heinrich Mann seinen ersten wirklichen Roman mit dem Titel *Im Schlaraffenland*.
Hans Mayer: Leben im Anachronismus.

Unter der Hand der Masseure (V) erwachten Retards einstige Genossen zu voller Lautstärke.
Fritz Rudolf Fries: Retards Auftritt im Thermia-Hotel.

Da alle drei Verbalklammern⁵⁰⁸ grundsätzlich leer bleiben können, gilt dies auch für das Vorfeld, was insbesondere dann genutzt werden kann, wenn das Verb des Satzes in einer Spitzenstellung besonders hervorgehoben werden soll, wie es häufig in der klassischen Literatur vorkommt:

Hast du zur Nacht gebetet, Desdemona? William Shakespeare: Othello.
Kommt ein Vogel geflogen, setzt sich nieder auf mein' Fuß... Volkslied
Sah ein Knab ein Röslein stehn, ... J. Wolfgang v. Goethe: Heideröslein.⁵⁰⁹

8.5. Spannung durch Besetzung des Mittelfeldes.

Das Mittelfeld des Satzes, das zwischen linker und rechter Satzklammer positioniert ist, enthält in der Regel die meisten Satzkonstituenten. Darum stellt sich hier, im Gegensatz zum Vor- und Nachfeld, die Frage nach den „stellungsregelnden Prinzipien“⁵¹⁰ und der Gewichtung untereinander, um die Konstituenten für die Steuerung der Aufmerksamkeit zu nutzen. Zur besseren Übersicht wird nach Zifonun⁵¹¹ das Mittelfeld in drei Bereiche unterteilt, in

Mittelfeld I: linker Randbereich mit pronominalen Komplementen⁵¹² und Abtönungspartikeln,

Mittelfeld II: mittlerer Bereich mit Kasuskomplementen und Adverbialien.

Mittelfeld III: rechter Randbereich mit Nicht-Term- und Präpositivkomplementen sowie den Qualitäts- und Negationssupplementen⁵¹³.

⁵⁰⁷ Zifonun et al. (1997), S. 1571.

⁵⁰⁸ Lexikal-, Grammatikal- und Kopulaklammer. Vgl. Weinrich (2007, S. 41–49).

⁵⁰⁹ Alle Beispiele in: Weinrich (2007), S. 78f.

⁵¹⁰ Zifonun et al (1997), S. 1505.

⁵¹¹ Ebd., S. 1545–1557.

⁵¹² Komplemente sind hier nach Zifonun zu verstehen als unterschiedliche Arten von Ausdrücken wie z.B. Nominal-, Präpositional- und Adverbialphrasen sowie Nebensätzen und Infinitivkonstruktionen, die Verbalkomplexen hinzugefügt werden. (Zifonun et al. [1997], Bd. 2, S. 1078).

⁵¹³ Supplemente sind nach Zifonun et al. Phrasen, die 1. weggelassen werden oder 2. mit dem Zusatz ... und das (...) ausgegliedert werden können. Z.B.: (zu 1.) Die Familie macht Urlaub. – Die Familie macht irgendwann Urlaub. (zu 2.)

8.5.1. Besetzung des Mittelfeldes I – linker Randbereich

Die Besetzung des Mittelfeldes ist zunächst grundsätzlich klar geregelt nach der Reihenfolge: Nominativ – Akkusativ – Dativ/Genitiv.⁵¹⁴ Dasselbe gilt für die Reihenfolge pronominaler Komplemente, die sich seit dem Frühneuhochdeutschen zunehmend stabilisiert hat.

Denn nur so erkläre ich mir, dass sie (manche Politiker) aus ihnen (den argumentativen Hilflosigkeiten) zunehmend es (ihr Heil) in ihnen (Verkündigungen) suchen, die unangreifbar sind wegen ihrer Ich-Bezogenheit. Günter Gaus: Die deutsche Vereinigung im öffentlichen Bewusstsein.

Allerdings sind Varianten, in denen der Dativ vor dem Akkusativ steht, auch möglich, insbesondere dann, wenn Autoren diese besonders hervorheben wollen. Der Satz erhält dadurch eine Spannung, wie das folgende Beispiel zeigt:

Den Boten hat er beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft ins Ohr geflüstert, so sehr war ihm an ihr gelegen, dass er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ.

Franz Kafka: Eine kaiserliche Botschaft.⁵¹⁵

Der Dativ des Reflexivpronomens geht hier dem Personalpronomen im Akkusativ voraus.⁵¹⁶ Darum ist die Reihenfolge in den folgenden Satzbeispielen durchaus möglich:

Ich begriff, dass wir es sind, die ihn erlösen müssen, indem wir ihm uns mit dem Feuer zurückgeben. Gert Heidenreich: Belial oder Die Stille.⁵¹⁷

... aber nicht einmal mit Borsalino konnte ich mir ihn als Mörder vorstellen⁵¹⁸.

Schlink/Poep: Selbst-Justiz.

Wie die Beispiele zeigen, ist die Vertauschung der Positionen (Dativ/Akkusativ) immer dann zur Aufmerksamkeitslenkung geeignet, wenn gleich stark betonte pronominale Formen auftreten.

Die rechte Position des linken Randbereichs, des Mittelfeldes I, wird in der Regel von den Abtönungspartikeln⁵¹⁹ eingenommen. Mit ihnen lässt sich ein Satz nuancieren und der gesprochenen Sprache annähern. Der Satz wirkt lebhafter und kommt dem Leser mit seiner alltäglich gesprochenen

Hans ging durch den Wald ganz langsam.– Hans ging durch den Wald, und das ganz langsam. Aber: Eva wohnt in Düsseldorf. Weder (1) noch (2) sind hier möglich. (Zifonun [1997], S. 1047ff.)

⁵¹⁴ Zeman (2002), S. 134.

⁵¹⁵ Zitiert nach Zeman (2002), S. 136.

⁵¹⁶ Zitiert nach Zeman (2002), S. 136.

⁵¹⁷ Zitiert nach Zeman (2002), S. 136.

⁵¹⁸ Die Vertauschung wirkt jedoch unkorrekt, wenn zweisilbige Formen vor einsilbigen oder Formen mit auslautendem Konsonant vor Formen mit auslautendem Vokal stehen. (Zifonun et al. [1997], S. 1521).

*Ich gebe ihnen sie am Sonntag zurück. *Ich gebe Dir sie bald wieder.

⁵¹⁹ Vgl. hierzu ausführlich Zifonun et al. (1997), S. 1206ff., und Duden: Die Grammatik, Bd. 4, 7. Auflage, S. 887.

Sprache entgegen.⁵²⁰ Abtönungspartikeln können auch nach links verschoben sein, jedoch sind sie nicht erststellenfähig und, bis auf wenige Ausnahmen, unbetont⁵²¹. Zifonun et al. nennen als häufigste Abtönungspartikeln: *aber, auch, bloß, denn, doch, eben, etwa, halt, ja, mal, nicht, nur, schon, vielleicht, wohl*.⁵²²

Allein aber im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts lebte man auch im Deutschen Reich bereits inmitten eines Monopolismus und Imperialismus. Hans Mayer: Anachronismus.

Ich dachte, wenn schon ich nicht mit ihr sprechen konnte, würde A. mit ihr sprechen, die ihre Sprache kannte und viele ihrer Bücher. Domenico Starnone: Sprachlos.

Im obigen Beispielsatz könnte die Betonung sowohl auf ‚ich‘ liegen wie auf der Abtönungspartikel ‚schon‘, da sie zu der Gruppe *doch, schon, wohl, eigentlich, überhaupt*⁵²³ zu zählen ist, die betont und unbetont vorkommen kann. Betont bieten diese Partikeln die Möglichkeit, die Aussage eines Satzes deutlich zu akzentuieren:

Als eine der ersten hat sie auf die Analogie Antigone – Sophie Scholl aufmerksam gemacht, und vielleicht verhinderte nur die Ungunst der Zeit, dass ihrem Antigone-Roman dieselbe Würdigung zuteil wurde wie der von ihr hochgeschätzten Erzählung *Kassandra* von Christa Wolf. Elke Liebs: Eine jüdische Antigone.

Die Funktionen als Abtönungspartikel (A) und Gradpartikel⁵²⁴ (G) von *auch* sind nicht immer eindeutig voneinander zu unterscheiden.

Eine gewisse Unruhe machte sich auch (A) unter den anderen Zuhörern breit.
Fritz Rudolf Fries: Retards Auftritt im Thermia-Hotel.

Du hast für den Weg eine Viertel Stunde gebraucht. Soviel habe ich auch (G) gebraucht.

Viele Abtönungspartikeln haben Homonyme in anderen Wortarten, die am Anfang eines Satzes stehen können und diesen besonders hervorheben.

Nur mit Tod hatte das nichts zu tun, und die Suche nach dem Toten war ein vollkommen anderes Unterfangen. Mary Gordon: Die andere Tote.

Doch jetzt zum Beispiel, da ich zum wiederholten Male, doch ausholender als bisher, über den Wanderer in Musik du Poesie, über Fremde, Unrast und Fernweh [...]
Peter Härtling: Melusine.

Abtönungspartikeln sind an einen speziellen Kontext gebunden, wenn sie ihre Bedeutung so weit verändert haben, dass ihre ursprüngliche kaum noch zu erkennen, ihre Funktion der Abtönung aber

⁵²⁰ Lutz Götze/Ernest W. B. Hess-Lüttich: Knaurs Grammatik der deutschen Sprache, München 1989, S. 275.

⁵²¹ Zifonun et al. (1997), S. 1209.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd., S. 1205 und S. 1213f.

⁵²⁴ Zifonun et al. (1997), S. 1229. Z.B.: Für den Weg haben wir so lange gebraucht wie Peter, auch eine Viertel Stunde.

dadurch erst möglich geworden ist. Diese Bindung an den speziellen Kontext hat zur Folge, dass sie nicht beliebig kombinierbar sind und in ihrer Reihenfolge feststehen.⁵²⁵ Die kombinatorische Reihenfolge ist sogar je nach Satzmodus unterschiedlich.⁵²⁶

Ich wusste, dass Du doch auch schwimmen gehst.

*Gehst Du doch auch schwimmen?

Geh doch auch schwimmen.

*Ich wusste, dass Du auch doch schwimmen gehst.

*Gehst Du auch doch schwimmen?

*Geh auch doch schwimmen.

Obwohl diese Reihenfolgen eigentlich keinen Verstoß zulassen, gibt es Varianten, die in der Umgangssprache möglich sind:

Was hast Du bloß schon wieder gemacht?

Komm doch denn mal bald wieder vorbei.

Hat er halt nur mal probiert.

Gezielt eingesetzte Abtönungspartikeln sind für den Autor zur Gestaltung der syntaktischen Ebene ein subtiles Instrument der Lesersteuerung, da die ursprünglichen Bedeutungen der Partikeln vom Leser unbewusst in den Satzzusammenhang integriert werden. Allerdings wird die Abtönung erheblich abgeschwächt oder führt zu inakzeptablen Satzkonstruktionen, falls Partikeln wahllos und gehäuft eingesetzt werden.

Hab doch nur bloß keine Angst.

*Geh doch schon auch ruhig nach Hause.

*Du hast eigentlich vielleicht auch nur keine Lust, die Hausaufgaben zu machen.

8.5.2. Besetzung des Mittelfeldes II – Zentrum des Mittelfeldes

Im mittleren Bereich des Mittelfeldes sind im Wesentlichen die nominalen Kasuskomplemente und Modalsupplemente positioniert. Da hier die Reihenfolge in unterschiedlichem Maße von grammatischen Faktoren bestimmt wird, herrscht, im Gegensatz zum Mittelfeld I, die größte „Stellungsfreiheit“.⁵²⁷ Daher kann die Reihenfolge zugunsten der Aufmerksamkeitslenkung auf vielfache Weise beeinflusst werden.

⁵²⁵ Vgl. Maria Thurmair: Modalpartikeln und ihre Kombinationen, Tübingen 1989, S. 278 f.

⁵²⁶ Partikelfolge nach Zeman (2002), S. 159f. + 161f. und Zifonun et al. (1997), S. 1542: *ja >> denn >> eben >> halt >> doch >> eben >> halt >> wohl >> einfach >> auch >> schon >> auch >> mal* im Aussagesatz; *denn >> nicht >> wohl >> etwa >> schon >> auch >> schon >> nur >> bloß* im Fragesatz; *doch >> halt >> eben >> einfach >> schon >> auch >> nur >> bloß >> ruhig >> mal >> ja* im Aufforderungs- oder Wunschsatz.

Thurmair (1989) und Engel (1994) haben geringfügig abweichende Reihenfolgen aufgestellt. Ohnehin steht Thurmair diesen Reihenfolgen kritisch gegenüber, da die Reihenfolge innerhalb der Gruppen nicht eindeutig sei. Ebd., S. 285.

⁵²⁷ Zeman (2002), S. 141.

[...], dass wir gestern schon das neue Auto gekauft haben.
[...], dass gestern wir schon das neue Auto gekauft haben.
[...], dass schon gestern wir das neue Auto gekauft haben.
[...], dass das neue Auto wir schon gestern gekauft haben.

Trotzdem ist zunächst auch hier von der Normalfolge Nominativ – Dativ – Akkusativ auszugehen. Seltener dagegen ist die Reihenfolge Nominativ – Akkusativ – Dativ, wobei der Akkusativ besonders dann vorangestellt wird, wenn er in indefiniter Form einem definitiven Dativ vorausgeht. Dies ist dann der Fall, wenn jeweils zwei belebte oder zwei unbelebte Akkusativ- und Dativobjekte im Satz stehen.⁵²⁸ Hierfür sind Verben wie *gegenüberstellen*, *gleichstellen*, *anpassen*, *zuordnen*, *vorziehen*, usw. charakteristisch, denen eine räumliche Beziehung zugrunde liegt und die eine Ordnungsrelation beinhalten.⁵²⁹

Schließlich beschloss der Bundestag, Reformen des Gleichstellungsgesetzes den Ländern zu überlassen.

Diese große Stellungsfreiheit im Zentrum des Mittelfeldes erlaubt es einem Autor markierte Abweichungen von den Stellungsregeln vorzunehmen, um die Leseraufmerksamkeit auf bestimmte Aussagen eines Satzes zu lenken:

Schließlich beschloss der Bundestag, den Ländern Reformen des Gleichstellungsgesetzes zu überlassen.

Der Behaarte, den sie zunächst in die Mitte genommen hatten, wie es einem Chef gebührte, überließ den Mittelplatz dem Kleinen, um besser mit dem Stadtrat, oder was er gewesen war, tuscheln zu können, undsoweiter.

Zifonun et al. führen hier an, dass offenbar die Reihenfolge Dativ >> Akkusativ eher vom semantischen Beitrag abhängt, den die Argumente, abhängig vom Prädikat, zum Inhalt des Satzes beisteuern.⁵³⁰

Im Augenblick, flüsterte ich, scheint sie darunter zu leiden, dass das Wasser die Frisur ihr verdirbt.

Die Reihenfolge Subjekt – Akkusativ – Dativ kann jedoch auch umgestellt werden, wenn das Subjekt Träger einer unbelebten Rolle ist und die Objekte eine belebte Rolle im Satz innehaben.⁵³¹ Diese Umstellung der Komplemente ist typisch für bestimmte intransitive Verben, die den Dativ (*gelingen*, *gefallen*, *fehlen*, *helfen*, usw.) oder den Akkusativ (*erstaunen*, *überraschen*, *interessieren*, usw.) fordern.

⁵²⁸ Zifonun et al. (1997), S. 1520.

⁵²⁹ Ebd., S. 1521.

⁵³⁰ Zifonun et al. (1997), S. 1513.

⁵³¹ Zeman (2002), S. 153, Anm. 398.

Gelingt der Staatsanwaltschaft der Nachweis, so ist der Angeklagte zu verurteilen.

Die Zuschauer überraschte dieser Zwischenfall.

8.5.3. Besetzung des Mittelfeldes III – rechter Randbereich

Der rechte Randbereich des Mittelfeldes ist derjenige Bereich, der die wichtigsten Informationen des Satzes aufnimmt. Dementsprechend bezeichnen Schulz/Griesbach diesen Teil des Satzes in ihrem Satzfeldmodell als Informationsbereich.⁵³²

Links im rechten Randbereich steht das Negationssupplement, das nach Zifonun et al., wenn nicht speziell gekennzeichnet, „primär auf das Prädikat als den Kern der Proposition zielt.“⁵³³ Allerdings entspricht die Stellung des Negators, im Gegensatz zu anderen Sprachen, im Deutschen nicht immer der engen Beziehung zwischen Prädikat und Negator. Lediglich das Vorfeld kann nicht vom Negator besetzt werden. Gleiches gilt für den finiten Teil des Prädikats. Dies mag für deren enge Beziehung sprechen.

Der Negator *nicht* kann am häufigsten an den verschiedensten Positionen eines Satzes eingesetzt werden. Darum bietet er zahlreiche Möglichkeiten, einen Satz zu akzentuieren:

Da er für Derartiges nicht eingerichtet war, stellte sich Überraschung über die eigene Findigkeit, aber auch über die Gradlinigkeit in dieser Findigkeit ein. Hans Joachim Sell: Eisfarben.

Da er nicht für Derartiges eingerichtet war, [...].

Die Kombination von Negator mit Präpositivkomplementen ermöglicht ebenfalls unterschiedliche Positionen des Negators:

Es spricht nicht vieles für die Richtigkeit seiner These.

Es spricht vieles nicht für die Richtigkeit seiner These.

Nicht, dass vieles für die Richtigkeit seiner These spricht.

Helbig/Albrecht unterscheiden zwischen Satz- und Konstituentennegation. Stehe die Negation vor der von ihr betroffenen Konstituente, handele es sich um eine Konstituentennegation. Werde dagegen das Prädikatsverb verneint, so werde die gesamte Aussage des Satzes negiert,⁵³⁴ was für die Steuerung der Leseraufmerksamkeit zu beachten wäre.

⁵³² Dora Schulz/Heinz Griesbach: Grammatik der deutschen Sprache. München 1982, S. 392ff.

⁵³³ Zifonun et al. (1997), S. 1551.

⁵³⁴ Gerhard Helbig/Helga Albrecht: Die Negation. Leipzig 1990, S. 18f. Helbig/Albrecht verweisen in diesem Zusammenhang auf T. Bratu: Die Stellung der Negation „nicht“ im Neuhochdeutschen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 65 (1940), S. 1 ff.

Dagegen ist Stickel der Ansicht, dass sich eine Unterscheidung der beiden Negationen von der Oberflächenstruktur nicht herleiten lässt. Eine Differenzierung werde in erster Linie durch die Art, in der die Sätze verstanden werden könnten, nahe gelegt, zumal sich häufig eine Negation mit *nicht* auch auf mehrere Satzglieder beziehen könnte.⁵³⁵ In diesen Fällen handelt es sich um eine kontrastierende Negation, erkennbar an der Erschließung durch einen entsprechenden *sondern*-Kontext. Die folgenden Beispielsätze zeigen, wie ein Autor mit Hilfe der kontrastierenden Negation den Fokus des Satzes auf verschiedene Satzglieder lenken kann.

Nicht alle in Metrum und Rhythmus sollten einander bedingen können, *sondern nur wenige*.⁵³⁶
Ich entferne mich nicht aus unserer Gegenwart, *sondern aus unserer Zukunft*.
Das ist nicht das Ende der Geschichte, *sondern der Anfang*.
Hier leuchtet ihr Stern nicht freundlich, *sondern traurig*.
Du glaubtest aber selbst Deinen Augen nicht, *sondern misstrautest mir weiter*.
Alle Sätze: Peter Härtling: Melusine.

Auch komplexere Satzteile können mit einer kontrastierenden Negation hervorgehoben werden:

Der Vater werde nicht mehr lange in Polen zu tun haben, ... *sondern nur noch kurz*.
Paul Parin: Der polnische und preußische Adler – beide beschädigt.

Ich nahm die Mauer als eine unverrückbare Tatsache, und auch der Umstand, dass ich meine Freundin [...] erst nach dem Antrag hätte besuchen dürfen, regte mich nicht zu tieferem Nachdenken an, *sondern zu dem Entschluss*. Annette Simon: East goes West.

Alle übrigen Negationspartikeln, die Jacobs in fünf Klassen⁵³⁷ unterteilt, sind ebenfalls verschiebbar, aber nicht beliebig, wie die Beispiele zeigen, und nicht immer vorfeldfähig:

I. *kein, keinerlei*: Infinitiv oder definitiv (im Plural) Artikel

..., dass kein Amt am Sonnabend geöffnet ist.
..., weil keinerlei Arbeit zu vergeben war.
..., weil (an) Arbeit keinerlei zu vergeben war.

II. *niemand, nichts, niemals*: Subklasse von Nominalphrasen

..., dass niemand Zeit für mich hat.
..., dass für mich nichts da ist.
..., dass Zeit für mich niemals eine Rolle spielt.

⁵³⁵ Gerhard Stickel: Untersuchungen zur Negation im heutigen Deutsch. Braunschweig 1970, S. 148 ff. Karl Boost (1964) dagegen führt an, dass die Entzweiung des Prädikats nicht auf das Auseinandertreten von Finitum und Infinitum beschränkt sei, sie läge auch für *nicht* vor, das ebenfalls in einem engen Verhältnis zum Prädikat stehe und als Teil des Prädikats aufgefasst werden könnte, sodass auch bei seinem Auftreten von einer Entzweiung des Prädikats gesprochen werden könne. Vgl. Boost (1964), S. 47 ff. Boost übersieht hier, dass *nicht* bei kontrastierender Verneinung eine engere Beziehung zum entsprechenden Satzglied als zum Prädikat einnimmt.

⁵³⁶ Kursiver Text wurde hinzugefügt, um den Kontext mit ‚sondern‘ zu verdeutlichen.

⁵³⁷ Joachim Jacobs: Syntax und Semantik der Negation im Deutschen. München 1982, S. 134.

III. *nirgends, nirgendwo, nie, keineswegs, keinesfalls*: Adverbien und Adsententialien

[...], ob er nirgends Hausaufgaben macht.

[...], ob er seine Hausaufgaben nirgends macht.

*[...], ob nirgends er seine Hausaufgaben macht.

[...], weil keineswegs dein Wunsch erfüllt werden kann.

[...], weil dein Wunsch keineswegs erfüllt werden kann.

*[...], weil dein Wunsch erfüllt keineswegs werden kann.

IV. *weder – noch*: Konjunktion

[...], dass du weder die Hausaufgaben noch alle anderen Aufgaben erledigt hast.

[...], dass weder du die Hausaufgaben noch jemand anderes die Aufgaben erledigt hat.

V. *nein*: Satzäquivalent

Nein, das erlaube ich Dir nicht.

Das erlaube ich Dir nicht, nein.

Auf der mittleren Position des Mittelfeldes III sind die Qualitativsupplemente⁵³⁸ angeordnet mit der Aufgabe, den Prädikatsausdruck zu modifizieren.⁵³⁹ Sie können allerdings auch ein Komplement modifizieren und die Position vor dem Komplement einnehmen,⁵⁴⁰ jedoch mit der Folge, dass sich der Fokus des Satzes verlagert und die Aufmerksamkeit auf andere Satzteile gelenkt wird:

Es würde sich jeder Aufwand viel später auszahlen, doch auch das war nicht sicher.

Gabriele Wohmann: Lorenz und Natalie.

Es würde sich viel später jeder Aufwand auszahlen, [...]

Es würde viel später sich jeder Aufwand auszahlen, [...]

Die Qualitativsupplemente stehen in der Regel im Satzgefüge hinter den Negationssupplementen und beziehen sich auf das links von ihnen stehende Komplement. Auch in diesem Fall verlagert sich der Fokus des Satzes, wenn das Qualitativkomplement im Satz verschoben wird.

Sein Widerwillen gegen diese Frau steigerte sich derart, dass er ihre Nähe nicht mehr ertragen konnte. Italo Svevo: Meuchlings.

[...], dass er nicht mehr ihre Nähe ertragen konnte.

[...], dass nicht mehr er ihre Nähe ertragen konnte.

Die Stellung des Qualitativsupplements vor einem Akkusativobjekt ist jedoch nicht immer eindeutig und kann sich ebenso auf das Subjekt beziehen:

⁵³⁸ Qualitativsupplemente sind nach Zifonun et al. Verbgruppenadverbialia, die einfach oder zusammengesetzt vorkommen können und auf die Bedeutung der Verbgruppe Einfluss nehmen. (Zifonun et al. [1997], Bd. 2, S. 1177ff.).

⁵³⁹ Vgl. Zifonun et al. (1997), Bd. 2, S. 1549ff.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 1550.

Am Abend hatte er die Zeitung allein gelesen.
Am Abend hatte er allein die Zeitung gelesen.

Aufgrund dieser mangelnden Eindeutigkeit kann der Autor die Positionen der Qualitativsupplemente fast uneingeschränkt zur Aufmerksamkeitslenkung des Lesers nutzen. Selbst bei einer Reihenfolge von Qualitativsupplementen ist lediglich auf den eindeutigen Bezug für den Leser zu achten. Allerdings bleibt dies nicht ohne Einfluss auf die semantische Bedeutung des Satzes:

Insofern passte er womöglich schlecht in unsere Tage. Jürgen Rennert: Sankt Johanniszeit.
Insofern passte er schlecht womöglich in unsere Tage.
Insofern passte womöglich er schlecht in unsere Tage.
*Insofern womöglich passte er schlecht in unsere Tage.

Nun redet er, weil er nicht mehr anders kann. Friedrich Schorlemmer: Lieber Jona als Cassandra sein.
Nun redet er, weil er nicht anders mehr kann.
Nun redet er anders, weil er nicht mehr kann.
*Nun redet er mehr, weil er nicht anders kann.

Am äußeren rechten Rand des Mittelfeldes III stehen die Präpositivkomplemente⁵⁴¹, die jedoch offenbar nur dann diese Position einnehmen können, wenn sie besonders eng mit der Bedeutung des Prädikats verbunden sind und daher auch keine Supplemente zwischen sich und dem Verb erlauben. Präpositivkomplemente beschreiben den augenblicklichen Zustand des Subjekt- oder Objektkomplements.⁵⁴²

Beim Pfandleiher stellte sich schnell heraus, dass die Uhr aus reinem Gold bestand.

Die Weiterentwicklung der erneuerbaren Energien kann sich nur auf vorhandenes Wissen stützen.

Präpositivkomplemente können auf eine andere Position rücken, wenn sie mit der Verbbedeutung weniger eng verbunden sind, und, wie in den folgenden Beispielen, mit Qualitativ- und Negationssupplementen kombiniert werden:

Beim Pfandleiher stellte sich schnell heraus, dass aus reinem Gold die Uhr nicht bestand.

Die Weiterentwicklung der erneuerbaren Energien kann sich auf vorhandenes Wissen überhaupt nicht mehr stützen.

Präpositivkomplemente mit *an*, *mit*, *für*, u.a., die weniger stark mit der Verbbedeutung verknüpft sind, können als Spannungselement dienen, wenn sie an den Anfang des Satzes oder an dessen Ende gestellt werden:

⁵⁴¹ Präpositivkomplemente bezeichnen Zifonun et al. als präpositionale Wortgruppen, die hier vom Verb gesteuert, eine feste, nicht austauschbare Präposition enthalten. In der deutschen Gegenwartssprache ist das Präpositivkomplement nach Subjekt und Akkusativkomplement das dritthäufigste Verbkomplement. Zifonun et al. (1997), Bd. 2, S. 1093ff., S. 1548.

⁵⁴² Vgl. Zemann (2002), S. 208.

Das gilt, wenn auch teilweise mit unterschiedlichen Inhalten, für Führer wie Geführte, für die da oben und die da unten. Günter Gaus: Die deutsche Vereinigung im öffentlichen Bewusstsein.

Für Führer wie Geführte, für die da oben und die da unten gilt das, wenn auch teilweise mit unterschiedlichen Inhalten.

Ein Herr (hinter mir) verließ mit schleifendem Gang den Ort dieser Verdächtigungen.
Fritz Rudolf Fries: Retards Auftritt im Thermia-Hotel.

Ein Herr (hinter mir) verließ den Ort dieser Verdächtigungen mit schleifendem Gang.

Die geringste Bindung an das Verb zeigen (besonders in Passivkonstruktionen) die *von-* und *durch-*Phrasen.⁵⁴³ Sie lassen sich daher je nach kommunikativem Anlass an verschiedenen Stellen im Satz einbauen:

Durch ihr häufiges Verweilen im Bade misstrauisch geworden, belauschte er sie eines Tages.
Peter Härtling: Melusine.

Misstrauisch geworden durch ihr häufiges Verweilen im Bade, belauschte er sie eines Tages.

Er belauschte sie eines Tages, misstrauisch geworden durch ihr häufiges Verweilen im Bade.

Am äußeren rechten Rand des Mittelfeldes III stehen die sich gegenseitig ausschließenden Nicht-Term-Komplemente, in der Regel adverbiale oder prädikative Komplemente, die einen so engen Bezug zum Verb haben, dass sie keine Supplemente hinter sich zulassen:

Derselbe nahm das Anerbieten dankbar und bescheiden an, worauf der Wagen rasch mit ihm von dannen rollte und in einer kleinen Stunde stattlich und donnernd durch den Torbogen von Goldach fuhr. Gottfried Keller: Kleider machen Leute.

8.6. Hintergrund-Vordergrund-Gliederung des Mittelfeldes

Wie im Vorfeld sind auch im Mittelfeld die Informationen perspektivisch gegliedert in einen Hintergrund, der bekannte thematische Elemente enthält, und einen Vordergrund mit besonders hervorgehobenen Informationen. Im Zusammenspiel von Intonation im gesprochenen Bereich und der Stellung im Satz im schriftlichen entsteht hier ebenfalls eine Hintergrund-Vordergrund-Struktur, in der die weniger gewichtigen Hintergrundinformationen (H) vor den gewichtigeren Vordergrundinformationen (V) stehen, wobei zunächst die kommunikative und grammatisch determinierte Linearstruktur des Satzes parallel verlaufen.⁵⁴⁴

Weil einer der jungen Herren ein Neffe des Ministers war (H), durften sie mit uns speisen (V).

⁵⁴³ Vgl. Zifonun et al. (1997), S. 1549.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 1559.

Der Vater hatte an der Tür seiner Kanzlei ein Vorhängeschloss anbringen lassen (H) und steckte den Schlüssel in die Westentasche (V).

Beide Sätze: Paul Parin: Der polnische und preußische Adler – beide beschädigt.

Zur Lenkung der Leseraufmerksamkeit sind H/V-Strukturen immer dann geeignet, wenn durch eine Umverteilung ein Element, das typischerweise eine Hintergrundinformation enthält, in den Vordergrund und dafür ein Vordergrundelement in den Hintergrund tritt. Zifonun et al. zählen hierzu Strukturen, bei denen Perspektivität sozusagen zur Bedeutung des Prädikats gehöre beziehungsweise die Art, wie ein Sachverhalt entworfen werde,⁵⁴⁵ wie dies bei Passivkonstruktionen, Existenzverben,⁵⁴⁶ relationalen Verben⁵⁴⁷ und Transaktionsverben⁵⁴⁸ der Fall sei.

Von der Chaussee aus (V)⁵⁴⁹ war das Meer (H) bald nicht mehr zu sehen.

Paul Parin: Der polnische und preußische Adler – beide beschädigt.

Bei Existenzverben steht das Subjekt als „Realisierungsform des Existenzarguments“⁵⁵⁰ vorn, während charakterisierende oder weiter spezifizierende Elemente als Vordergrundelemente nachgestellt werden:

Wir fanden bald heraus, dass sich der so genannte Pferdestall (H) hinter den Dünen (V) befand.

Paul Parin: Der polnische und der preußische Adler – beide beschädigt.

Relationale Verben stellen die Ordnung zwischen zwei personalen oder nicht-personalen Gegenständen dar, in der der eine Gegenstand als Akkusativ-, der andere als Dativobjekt erscheint, wobei das Akkusativobjekt der Einordnung, das Dativobjekt der Orientierung in der Relation dient.⁵⁵¹

Er bog dem Rand des Wäldchens (H) entlang auf den Platz vor dem Haus. (V)

Otto F. Walter: Tod eines Müßiggängers.

Aber gehört zum Wesen großer Männer (H) nicht häufig auch dieser Wille, das Unmögliche (V) zu wollen? Otto F. Walter: Tod eines Müßiggängers.

Aber gehört nicht häufig auch dieser Wille, das Unmögliche (H) zu wollen, zum Wesen großer Männer? (V)

⁵⁴⁵ Zifonun et al. (1997), S. 1564.

⁵⁴⁶ *Existieren, bestehen, sich befinden, stattfinden, entstehen, erscheinen* u. a.; vgl. Zifonun et al. (1997), S. 1566.

⁵⁴⁷ *Anpassen, gegenüberstellen, unterordnen, vorziehen* u. a.; vgl. Zifonun et al. (1997), S. 1567.

⁵⁴⁸ *Geben, bringen, schenken, überlassen, liefern* u. a..

⁵⁴⁹ (V) Vordergrund, (H) Hintergrund.

⁵⁵⁰ Zifonun et al. (1997), S. 1566.

⁵⁵¹ Ebd., S. 1567.

Obwohl das Akkusativobjekt immer das kognitive Vordergrundelement darstellt, auf das die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll, steht es dann unmarkiert im Hintergrund, wenn sich kognitiver und informationsstruktureller Vordergrund gegenläufig zueinander verhalten.⁵⁵²

Es ist bekannt, dass man in der Literatur die Kriminalliteratur (H) häufig der Unterhaltungsliteratur (V) zuordnet.

Bei relationalen symmetrischen Verben lassen sich Einordnungs- und Orientierungsgrößen vertauschen:

In der Zeitung ist zu lesen, dass man das alte Buch (V) mit dem neuen Buch (H) vergleichen kann.

[...], dass man mit dem alten Buch (H) das neue Buch (V) vergleichen kann.

Bei relationalen unsymmetrischen Verben können beide Größen aus pragmatischen Gründen nur durch Umstellung des Dativobjektes in den Hintergrund versetzt werden:

Beim Lesen wird klar, dass man dem alten Buch (H) das neue Buch (V) vorziehen sollte.

Mit den Transaktionsverben ist es möglich, die Argumentterme um die Mittelfeldachse zu drehen, wenn von der von Ross formulierten 2. Regel (vgl. Kapitel 8.5.2), wonach das belebte Element vor dem unbelebten steht, abgewichen werden soll und das Dativobjekt – als Träger der belebten Rolle – dem Akkusativobjekt - als Träger der nicht belebten Rolle - nachgestellt wird.⁵⁵³

Das hat zur Folge, dass man ein Couvert mit einer Geldnote (H) dem Polizisten (V) übergeben muss.

Umgekehrt kann ein belebtes Dativobjekt in den Vordergrund gesetzt werden, das eigentlich eine Hintergrundinformation enthält:

Es wurde vorher mitgeteilt, dass man anschließend den wartenden Journalisten (V) die Informationsbroschüren (H) aushändigen würde.

Modalsupplemente sind weder dem Vordergrund, noch dem Hintergrund zuzuordnen. Sie markieren in einer H/V-Struktur die Grenze zwischen Vorder- und Hintergrund:

Sie waren im Dritten Reich um ihren Aufstieg betrogen worden.

Hans Mayer. Leben im Anachronismus.

Sie waren wohl im Dritten Reich um ihren Aufstieg betrogen worden.

Sie waren im Dritten Reich wohl um ihren Aufstieg betrogen worden.

Sie waren um ihren Aufstieg wohl im Dritten Reich betrogen worden.

Sie waren um ihren Aufstieg im Dritten Reich wohl betrogen worden.

Es ist deutlich zu beobachten, dass sich durch die unterschiedliche Grenzposition des Modalsupplementes zwischen Hintergrund und Vordergrund der Informationsgehalt des Satzes

⁵⁵² Zifonun et al. (1997), S. 1566.

⁵⁵³ Vgl. ebd., S. 1569f.

verändert, wenn, wie üblich, die Gewichtung des Satzes immer rechts vom Modalsupplement erfolgt. Möglich sind in der gesprochenen Sprache jedoch auch andere Betonungen.

Durch die Verschiebung von *nicht* als Fokusträger auf andere Satzpositionen erhalten Satzglieder Aufmerksamkeit, deren Informationsgehalt eigentlich in den Hintergrund gehört. Dies betrifft vor allem Subjekte, verschiedene Supplemente und belebte Kasuskomplemente.⁵⁵⁴

Doch nicht ihres Gesichtes wegen zieht das Mädchen die Aufmerksamkeit so nachdrücklich auf sich. Peter Härtling: Für Ottilie.

Und sie hüten sich, nachzudenken, ins Grübeln zu geraten, denn dann würden sie wahrscheinlich alles stehen und liegen lassen, der aufgeregten Wut nicht mehr Herr werden. Peter Härtling: Für Ottilie.

Häufig werden mit *nicht* hervorgehobene Satzglieder durch Relativsätze spezifiziert.⁵⁵⁵

Er merkte, dass er laut atmete, setzte sich aufrecht, doch seine Phantasie ließ nicht ab von Barbara, die nun am Straßenrand wartete. Peter Härtling: Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca.

Mit einer Negation kann auch eine größere Gruppe von Satzgliedern einschließlich des Verbs in den Vordergrund gehoben werden:

Sie will anscheinend nicht mehr die Rolle der Durchreisenden spielen, des Mädchens im Mantel spielen, sie hat beschlossen, sesshaft zu werden. Peter Härtling: Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca.

Besonders geeignet zur Lenkung der Aufmerksamkeit ist auch in diesem Zusammenhang die kontrastierende Negation:

Nicht, weil er klein und laut ist [...], sondern weil sie für Ottilie schon einen Mann gewählt haben, den sie von Kind auf kennen, der Jude ist und kein Goj. Peter Härtling: Für Ottilie.

Wenn Körner Vertrauen zu mir fasste, könnte ich ihn bitten, mir seine Fotos zu zeigen, nicht die mit Maria, nicht die Bilder von seiner Hochzeit, sondern ältere Fotos, die aus dem Krieg, als Körner jemand war, einen Rang hatte. Peter Härtling: Herzward.

Im folgenden Satz wurde ein Teil des Prädikatausdrucks aus dem Wirkungsbereich der Negation herausgenommen und vorangestellt. Die Negation bleibt dadurch zwar auf ihrem angestammten Platz am Ende des Mittelfeldes, der herausgenommene Teil erhält jedoch eine eigene Gewichtung:

Er war [so] anders nicht geworden, hatte sich nicht verändert.

Danke, sagte Hubert, obwohl er [so] sicher nicht war, ob diese Freundlichkeit einen Dank wert war. Beide Beispielsätze aus: Peter Härtling: Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca, (Ergänzung HSP).

Die Fokusverlagerung auf die Negation ist ein geeignetes Mittel, die Aufmerksamkeit des Lesers auf Informationen zu lenken, die normalerweise nicht als relevant eingestuft werden. Dabei ist die mit

⁵⁵⁴ Zifonun et al. (1997), S. 1571.

⁵⁵⁵ Ebd.

nicht hervorgehobene Phrase keineswegs der Schwerpunkt der Information, sondern verweist lediglich auf diesen.

8.6. Spannung durch Besetzung des Nachfeldes

Die Besetzung des Feldes rechts der rechten Satzklammer, des Nachfelds, wird zum Teil von anderen Gesetzmäßigkeiten bestimmt als diejenigen der Vorder- und Mittelfelder. Meistens ist es nur von einer syntaktischen Einheit besetzt, die allerdings von erheblicher Komplexität sein kann, da das Nachfeld eine wichtige Rolle für die Verteilung der Informationen bezüglich des ganzen Satzes spielen kann. Ferner kann es für die Hinter- und Vordergrundinformationen genutzt werden und bietet die Möglichkeit, die Informationen in diesem strukturell begrenzten Rahmen des Satzes so zu gliedern, dass sie für den Leser überschaubar werden. Einen Teil der Informationen ins Nachfeld auszulagern, wird vor allem dann vorgenommen, wenn es sich um umfangreiche Informationen handelt und dem Leser die kognitive Verarbeitung der Informationen erleichtert werden soll.⁵⁵⁶

Zifonun et al. unterscheiden deshalb zwischen der Grundfunktion der Informationsentflechtung des Nachfeldes und seiner „spezifisch motivierten Besetzung“,⁵⁵⁷ durch die Informationen besonders betont werden oder dem Leser erst am Schluss des Satzes zur Stützung des Spannungsbogens mitgeteilt werden sollen.

Der Grad der Einbindung in die Informationen vorangegangener Satzteile bestimmt die Art der Nachfeldbesetzung. Informationen, die an den vorangehenden Satzinhalt eng gebunden sind, werden im „engen Nachfeld“⁵⁵⁸ durch die unterschiedliche Art der Phrasen realisiert:

Ich habe früher mal bei den Amerikanern gearbeitet, als Student.
Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca.

Hetzel hielt eine Rede, viel zu spät. Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca.

Ihre Unzufriedenheit war aufgebrochen und sprach sich aus, durch seinen Einfluss.
Uwe Timm: Kerbels Flucht.

⁵⁵⁶ Zifonun et al. (1997), S. 1669, verweisen auf die zahlreichen Satzabbrüche in der mündlichen Rede, die zeigen, wie schwer es ist, einen Satz mit Satzklammerprinzip und umfangreichen Informationen zu formulieren.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 1669.

⁵⁵⁸ Zifonun et al. gliedern das Nachfeld in „enges Nachfeld“, „rechtes Außenfeld“ und „weites Nachfeld“, wobei das „rechte Außenfeld“ keine syntaktisch integrierten Bestandteile des betreffenden Satzes aufnimmt, sondern lediglich Ausdrücke, die „intonatorisch“ und „abgetrennt“ von den Satzeinheiten sind. Ebd., S. 1646ff. Zemmann (2002), S. 324 ff., nennt den gesamten Bereich, der der rechten Satzklammer folgt, „rechtes Außenfeld“, dessen 1. Positionsfeld „Nachfeld (Ausklammerung)“ und dessen 2. Feld „Herausstellungsfeld“. Hans Altmann: „Formen der „Herausstellung“ im Deutschen. Tübingen 1981, bezeichnet den Bereich rechts der rechten Satzklammer als Herausstellung und unterscheidet zwischen Herausstellungstypen (S. 128 ff.) und –strukturen (S. 139ff.).

Schwächer angebundene Informationen werden in Form von Sätzen ins „weite Nachfeld“⁵⁵⁹ gesetzt. Am häufigsten stehen Komplementsätze im Nachfeld, gefolgt von Supplementsätzen und Relativsätzen:

Sie gingen sehr langsam zurück und traten sehr vorsichtig auf, so lange sie in dem Bereich waren, wo die Toten lagen.

Jede winzige Bodenwelle wurde zum Gebirge, hinter dem sehr weit weg etwas seltsam zu sehen war: eine hellere Finsternis, der Himmel.

Es erinnert mich oft an das bescheidene und fast lautlose Huschen einer Feldmaus, die an einem stillen Nachmittag über den Weg läuft.

Alle Beispielsätze: Heinrich Böll: Wiedersehen in der Allee.

Im Unterschied zur mehrfachen Vorfeldbesetzung, die nur dann zulässig ist, wenn sie als Teil einer informationsstrukturellen Einheit höherer Stufe gilt, haben die mehrfachen Einheiten im Nachfeld häufig keine funktionale Beziehung zueinander. Sie können jeweils einen eigenen Informationswert mit eigener Intonation aufweisen⁵⁶⁰ und werden gern von Autoren genutzt, um Spannung aufzubauen:

Währenddessen blickte ich weit über ihn hinweg, weit über die Kulissen, weit weg auch über die halbnackten Mädchen, wie mir schien, in ein anderes Leben.

Heinrich Böll: Der Mann mit den Messern.

Irgendwo in der Ferne waren Scheinwerfer suchend am Himmel, wie lange Leichenfinger, die den blauen Mantel der Nacht teilten ... fern auch Schießen von Abwehrkanonen ... diese lichtlosen, stummen, finsternen Häuser. Heinrich Böll: Der Zug war pünktlich.

Ausgrenzungen, die zwar hinter den rechten Satzklammern stehen können, aber nicht dem eigentlichen Nachfeld zuzurechnen sind,⁵⁶¹ werden nicht syntaktisch in den vorangegangenen Satz integriert – damit besonders betont – und kommen vor als

- interaktive Einheit:

Die Nato. Sie ist notwendig, mein Bester.

- Ausdruck einer Thematisierung:

Jetzt brach sie auseinander zu Schollen, auf denen die Zeiten einzelner trieben, Vergangenes und Gegenwärtiges, Lügen und Wahrheiten.

- Zusatz mit meistens adverbialer Funktion, der durch eine eigene Intonation deutlich vom „Trägersatz“⁵⁶² abgetrennt wird:

⁵⁵⁹ Zifonun et al. (1997), S. 1650.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 1663.

⁵⁶¹ Ebd., S. 1646.

Er kam sich wie gelähmt vor, zu Liebelei und Liebe nicht fähig.
Alle Sätze aus: Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca.

Die Informationen des Nachfeldes sind in der Regel Vordergrundinformationen, sofern sie aus dem Mittelfeld zur Informationsentflechtung oder Hervorhebung ausgegliedert wurden. Allerdings können Hintergrundinformationen auch gezielt als Stilmittel, unbetont ins Nachfeld gesetzt werden:

Aber da warten schon die nächsten, plaudernd, sich Stichwörter zurufend, Gläser in der Hand, in Gruppen, allein. Peter Härtling: Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca.

8.7. Graphische Übersicht der Spannungselemente in den Stellungsfeldern.

Die syntaktische Ebene eines Textes bietet, wie oben gezeigt werden konnte, zahlreiche Möglichkeiten, durch Abweichungen einen Text lebendig und abwechslungsreich zu gestalten. Jedes Feld eines Satzes kann genutzt werden, um abweichend von der Lesererwartung einzelne Satzglieder zu betonen oder hervorzuheben. Ohne diese Abweichungen auf syntaktischer Ebene, die in der Regel semantisch begründet sind, lässt sich ein Spannungsbogen über eine lange Strecke nicht aufrechterhalten. Es sei jedoch an dieser Stelle noch einmal an Meyer-Hermanns Mahnung vor einem Zuviel an Metakommunikation erinnert,⁵⁶³ das den Leser überfordert. Auch auf der syntaktischen Ebene kommt es darauf an, das Wechselspiel zwischen Spannung und Entspannung oder zwischen dem Gewohnten und dem Abweichen vom Gewohnten immer wieder herzustellen, um so die Aufmerksamkeit des Lesers über den gesamten Text hinweg aufrechtzuerhalten.

Die Übersicht auf der nächsten Seite fasst noch einmal die Stellungsfelder zusammen, die zur Steuerung der Aufmerksamkeit besonders geeignet sind, respektive deren Besetzung.:

⁵⁶² Zifonun et al. (1997), S. 1647.

⁵⁶³ Meyer-Hermann (1976), S. 85.

Stellungsfelder und deren mögliche Besetzung zur Steuerung von Aufmerksamkeit							
Vor-Vorfeld	Vorfeld	Linke Satzklammer	Mittelfeld I	Mittelfeld II	Mittelfeld III	Rechte Satzklammer	Nachfeld
Kommunikationsausdrücke der unerwarteten Wendung, der Strategie, als Auslöser des Folgesatzes oder als Vorgriff auf den Folgesatz	Kasuskomplemente, Adverbialia, präpositionale Attribute, Negationssupplemente	finites Verb, Subjunktion, pronominale Elemente	nicht-nominale Komplemente, Abtönungspartikel	Kasuskomplemente, Modalsupplemente	Negations- und Qualitativsupplemente, Präpositiv- und Nicht-Termkomplemente	Nachverben und Verbsätze	verschiedene Phrasenformen, Komplement- und Supplementsätze

8.8. Spannung durch Thema-Rhema-Gliederung⁵⁶⁴

Die besonders von V. Mathesius (1929) formulierte Thema-Rhema-Gliederung der Prager Schule ist ein semantisches Konzept, um „die Verteilung von Informationen im Satz regelhaft zu erfassen“⁵⁶⁵, wonach das Thema (das Bekannte) im Vorfeld des Satzes steht, während das Rhema (das Unbekannte), das etwas Neues über das Thema aussagt, das Mittelfeld besetzt. Da die Thema-Rhema-Gliederung den Satzakzent berücksichtigt, geht sie in ihrer Bedeutung über die geschriebene Sprache hinaus und bildet einen Übergang von der Form zum Inhalt eines Textes.

Wenn das Vorfeld, wie oben erwähnt, den „thematischen Anschluß“⁵⁶⁶ an das Vorangegangene im Text leistet, ist es der ideale Platz für Komponenten, mit denen ein Thema fortgesetzt wird oder weiterentwickelt werden soll.⁵⁶⁷

Melusine ist das Geschöpf einer tragischen Dialektik. Sie will die Liebe ihres Ritters, sie will sein Herz, aber ihr Herz, ihr Wasserherz schlägt einen anderen Takt. Peter Härtling: Melusine.

Abschied von der wunderbaren Jugendlyrik; Abschied von den kurzen Erzählungen und Novellen; Abschied von den Komödien; Abschied vom Trauerspiel.
Hans Mayer: Leben im Anachronismus.

Für die Steuerung der Leseraufmerksamkeit ist hier von Bedeutung, dass die Thematizität an keine syntaktische Funktion gebunden ist, auch wenn das Subjekt als häufigste thematische Einheit im Vorfeld auftritt.

Satzadverbiale Supplemente im Vorfeld, die ebenfalls auf das Thema bezogen sind, können den „situativen, argumentativen und interaktiven Rahmen“⁵⁶⁸ abbilden, in den der thematisierte Sachverhalt einzuordnen ist.⁵⁶⁹

Tatsächlich fragte mich der eine Herr Praktikant, der Deutsch sprach, wie viele Schafe wir auf dem Gut in Slowenien hätten. Paul Parin: Der polnische und der preußische Adler – beide beschädigt.

Zu Recht hat Kierkegaard in seiner Antigone-Konzeption auf einen bedeutsamen Unterschied hingewiesen. Elke Liebs: Eine jüdische Antigone.

⁵⁶⁴ Die Begriffe Thema (griech. „das Hingestellte“) und Rhema (griech. „das Ausgesagte“) werden hier für die Informationsreihenfolge im Sinne einer „funktionalen Satzperspektive“ im Satz verwendet. Da es bei der Thema-Rhema-Gliederung um die Verteilung von Informationen im Satz geht beziehungsweise wie sie zusammen wirken, geht sie über die geschriebene Sprache hinaus. Vgl. hierzu: Duden. Die Grammatik. Mannheim 2005, S. 1130ff.

⁵⁶⁵ Ulla Fix/Hannelore Poethe/Gabriele Yos: Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Frankfurt a. M. 2003, S.221.

⁵⁶⁶ Zifonun et al. (1997), S. 1642.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 1643.

⁵⁶⁹ Ebd.

Einen größeren kommunikativen Effekt bewirkt allerdings die Verlagerung des Themas in das linke Außenfeld:

Nach einigen Tagen bekommt Ottla den Bescheid, dass sie sich zum Transport nach Theresienstadt zu melden haben. Peter Härtling: Für Ottla.

Das gleiche gilt für die Aufspaltung quantifizierender Nominalphrasen, die jedoch nur im Vorfeld möglich ist:

Studenten, die ihr Studium ernst nehmen, gibt es an dieser Universität viele.

Die Besetzung des Vorfeldes mit einer rhematischen Einheit und damit die Umkehrung der Thema-Rhema-Abfolge ist für die Kommunikation nur dann angemessen, wenn eine rhematische Einheit nicht zu den bereits bekannten Hintergrundinformationen gehört.

In diesen Fällen muss diese Information besonders kontrastiv sein, um im Vorfeld akzeptiert zu werden.⁵⁷⁰

Sie streiten sich in den ersten Monaten so gut wie nie.
Peter Härtling: Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca.

So gut wie nie stritten sie sich in den ersten Monaten.

Die Einheiten des Rhemas werden normalerweise in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet, wobei ein herausragendes rhematische Element mit einem Satzakzent markiert wird. Fast immer sind sie allerdings mit einem weiten Fokus verbunden, dessen Satzakzent in der Regel auf der letzten nichtverbalen Konstituente liegt. Eine derartige Verteilung der Information im Satz wird auch „als ‚Spannungsbogen‘ im deutschen Satz“⁵⁷¹ gekennzeichnet, wie im Folgenden deutlich zu erkennen ist:

Nur der Schuppen des alten Herrn Heilandt bot mir dort einige Sicherheit, denn der Alte ließ nur mich in seine Rumpelkammer und erlaubte den Gören kaum einen Blick auf die verrotteten Nähmaschinen, unvollständigen Fahrräder, Schraubstöcke, Flaschenzüge und in Zigarrenschachteln aufbewahrten krummen und wieder gerade gekloppte Nägel.
Günter Grass: Die Blechtrommel.

Das bekannteste Thema-Rhema-Modell entwickelte F. Daneš (1970)⁵⁷², der die Textstruktur als eine „Sequenz von Themen“⁵⁷³ betrachtet, deren Verkettung und Wechselbeziehung die eigentliche thematische Struktur des Textes ausmache.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ Zifonun et al. (1997), S. 1644.

⁵⁷¹ Duden, Bd. 4 (2007), S. 1137.

⁵⁷² Frantisek Daneš: Zur linguistischen Analyse der Textstruktur. In: Folia linguistica 4, 1970, S. 72–78.

⁵⁷³ Ebd., S. 74.

⁵⁷⁴ Vgl. Christina Gansel / Frank Jürgens: Textlinguistik und Textpragmatik, Wiesbaden 2002, S. 37.

Daneš unterscheidet fünf Grundtypen⁵⁷⁵, die allerdings selten in reiner Form vorkommen und von denen drei für die Lenkung der Leseraufmerksamkeit und somit für die Erzeugung von Spannung von Bedeutung sind:

1. Die Themen der einzelnen Sätze werden von einem übergeordneten Thema (Hyperthema: das versunkene Elternhaus) abgeleitet:

Das unbekannte Haus da im dicken Nebel stand an Stelle meines Elternhauses. Der Gartenzaun stand noch da, ein wenig verwittert.... Durch die Latten hindurch sah ich, dass die Birken nicht mehr da waren.... Nur der Laubengang war noch da, und allerlei Schutt lag aufgehäuft.

Monika Mann: *Vergangenes und Gegenwärtiges*.⁵⁷⁶

2. Das Rhema (die beiden Katastrophen) eines Satzes wird in mehrere Themen zerlegt (gespaltenes Rhema):

Im Lauf der Jahre berührten zwei über Machthaber hereingebrochene Katastrophen ihn mit heiligem und süßem Schauer. Ein Hilfslehrer ward vor der Klasse vom Direktor heruntergemacht und entlassen. Ein Oberlehrer ward wahnsinnig.⁵⁷⁷ Heinrich Mann: *Der Untertan*.

3. Ein Glied der thematischen Kette wird ausgelassen (thematischer Sprung), weil es aus dem Text ohne Schwierigkeiten zu erschließen ist:

Es ist nicht leicht, einen Fisch in einem Floß zu töten. (Es ist nicht leicht, denn ...) Bei jedem Schlag schwankte das Fahrzeug und drohte zu kentern. Es war ein unheimlich gefährlicher Augenblick. (Es war gefährlich, denn) Ich brauchte alle meine Kräfte und einen klaren Kopf. Gabriel García Márquez: *Bericht eines Schiffbrüchigen*.

Bei allen drei oben beschriebenen Grundtypen wird dem Leser zugemutet, aus dem gegebenen Text eigene Schlüsse zu ziehen, die bei weiterem Lesen entweder bestätigt oder verworfen werden, oder es wird ein ereignisreiches Thema weiter ausgebreitet, um dessen Attraktivität ausgiebiger zu nutzen.

Gülich/Raible⁵⁷⁸ bemängeln allerdings, dass das Fehlen eindeutiger und nachvollziehbarer Definitionskriterien es erschwert, die Thema-Rhema-Struktur auszumachen. Für Klaus Brinker⁵⁷⁹ werden semantische und kommunikativ-pragmatische Gesichtspunkte miteinander vermischt. Auch sei die Strukturbeschreibung zu sehr der Textoberfläche verhaftet. Die Analyse der Thema-Rhema-

⁵⁷⁵ Gansel/Jürgens (2002), S. 38.

⁵⁷⁶ In: Barbara Hoffmeister: *Die Familie Mann. Ein Lesebuch*. Reinbek 2001, S. 243.

⁵⁷⁷ Heinrich Mann: *Der Untertan* (1999), S. 66.

⁵⁷⁸ E. Gülich/W. Raible: *Linguistische Textmodelle*. München 1977, S. 83.

⁵⁷⁹ Klaus Brinker: *Linguistische Textanalyse*. Berlin 2005, S. 51.

Gliederung eines Textes führe kaum über das hinaus, was nicht auch durch eine Beschreibung nach dem Prinzip der Wiederaufnahme⁵⁸⁰ erfasst werden könne.

Diese Kritik ist sicher berechtigt, betrachtet man das Thema-Rhema-Konzept von sprachwissenschaftlicher Seite. Für die Literaturwissenschaft bietet es allerdings die Möglichkeit, den pragmatischen Spannungsaufbau auf der Satzebene in eine einfache Gesetzmäßigkeit zu fassen.

8.9. Spannung durch abweichende Satzkonstruktionen

Satzverbindungen, die mehr oder weniger gegen Regeln der Satzbildung verstoßen, werden von Autoren gezielt zur Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt, um eine „Sprengung der Satzgeschlossenheit“⁵⁸¹ und eine „syntaktische Auflockerung“⁵⁸² zu erreichen, womit sich die Schriftsprache der Umgangssprache nähert. Grundsätzlich besteht in der deutschen Gegenwartssprache als Folge der Sprachentwicklung eine „Neigung zur Auflockerung des Satzbaus“⁵⁸³, die eine stilistische Funktion hat und der Unterstützung von Spannungsstrukturen dienen kann.

8.9.1. Spannung durch Prä-Pronominalisierung

Ein Referenz-Pronomen kann vor das Nomen gesetzt werden, auf das es sich im anschließenden Text bezieht. Der Rezipient, der zunächst das Pronomen nicht zuordnen kann, muss es in seinem „Kontextgedächtnis“⁵⁸⁴ speichern. Dadurch entsteht im Rezipienten eine Spannung, die anhält, bis er im Text auf das zugehörige Nomen stößt. Diese Prä-Pronominalisierung wird häufig zur Einführung des Protagonisten genutzt, dessen Namen und Eigenschaften dem Rezipienten zunächst vorenthalten werden, wie das folgende Beispiel zeigt:

Sie liegt auf der Chaiselongue, die in der Ecke des Salons steht, unser Fräulein Hedwig braucht jetzt keine Brille mehr, die Operation ist gut verlaufen. Ingeborg Bayer: Der Drachenbaum.

⁵⁸⁰ Prinzip der Wiederaufnahme: Bei der textanalytischen Bestimmung des Themas eines Textes wird von zentralen Textgegenständen ausgegangen und wie sie unter grammatischer Blickrichtung in den verschiedenen Formen der Wiederaufnahme zum Ausdruck kommen. Definition nach Klaus Brinker (2005), S. 57.

⁵⁸¹ Dieter Faulseit/Gudrun Kühn: Stilistische Möglichkeiten der deutschen Sprache. Leipzig 1965, S. 151 ff.

⁵⁸² Vgl. E. Riesel: Die Auflockerung – ein wesentliches Merkmal des modernen deutschen Satzbaus. In: Sprachpflege 11 (1962), S. 6 ff.

⁵⁸³ Faulseit/Kühn (1976), S. 151.

⁵⁸⁴ Harald Weinrich: Textgrammatik der Deutschen Sprache. Hildesheim 2007, S. 386.

Eine Aneinanderreihung von Sätzen macht es hier möglich, die Informationen für den Rezipienten zu dosieren. Zuerst erfährt der Rezipient etwas über die augenblickliche Situation der Protagonistin, dann ihren Namen und zum Abschluss den Grund, warum sie sich in einer bestimmten Situation wiederfindet. Aufgrund seiner Leseerfahrung erwartet der Rezipient nun weitere Informationen, z.B. den Grund für die Operation, oder Informationen über den Heilungsprozess. Dies wird ihn vermutlich veranlassen, weiterzulesen.

8.9.2. Spannung durch syntaktische Ellipsen

Eine unterhalb der Erwartungsnorm liegende Zahl von Wörtern führt unabhängig vom Vorhandensein semantischer Relationen zu einer – nicht mit semantischer Dichte zu verwechselnden – Informationsdichte, d.h. zu einer im Verhältnis zur Länge des Textes großen Informationsmenge. Fehlt in einem Satz das finite Verb oder eine Konstituente, deren Sinn im sprachlichen oder außersprachlichen Kontext dennoch verstanden werden, handelt es sich um eine syntaktische Ellipse. Ihr Verständnis wird in der Regel gewährleistet durch den Textzusammenhang oder die Erfahrung der Kommunikationspartner. W. Pfeleiderer⁵⁸⁵ weist darauf hin, dass aus sprachökonomischer Sicht im alltäglichen Dialog allein das ausgelassen wird, was gemeinsam gegenwärtig und selbstverständlich ist. Gleiches gilt für Werbetexte, Schlagzeilen oder Tagebucheinträge.

Brinker merkt an, dass elliptische Sätze, wenn sie einen gewissen Abgrenzungsspielraum besitzen, häufig auch als Nachträge interpretiert werden könnten, sofern sie in grammatischer Hinsicht als Teil des vorhergehenden Satzes aufgefasst werden können.

Gansel/Jürgens⁵⁸⁶ unterscheiden

- die situative Ellipse:

„Ich nehme an, ihr drei wollt nicht schon wieder Pilze?“ sagte Fredegar ohne viel Hoffnung.
„Doch wollen wir!“ J. J. R. Tolkien: Der Herr der Ringe.

- die Struktur-Ellipse, je nach fehlendem Konstruktionselement:

Ellipse der Präposition: Abenteuer Himmel (Die Zeit Nr. 21, 16.5.2007).

Ellipse des Kopulaverbs: Düsseldorf Modestadt

Ellipse des Vollverbs: Bundeswehr in den Süden Afghanistans

- die empraktische Ellipse:

⁵⁸⁵ W. Pfeleiderer: Die Ellipse. In: Der Deutschunterricht 5, Heft 4/5 (1951), S. 43 und Michel/Fleischer (1975), S. 178.

⁵⁸⁶ Christina Gansel/Frank Jürgens: Textlinguistik und Textgrammatik. Wiesbaden 2002, S. 175 ff.

Parken verboten! Kein Spielplatz!

Gansel/Jürgens stellen allerdings hinsichtlich der empraktischen Ellipsen die Frage, ob hier tatsächlich Strukturen reduziert wurden, da eine Rekonstruktion nicht möglich sei. Es handele sich um ein Missverständnis, dass jede sprachliche Äußerung möglichst vollständig sein müsse.

Eine besondere Form der Ellipse ist die von Fleischer/Michel sogenannte ‚Isolierung‘.⁵⁸⁷ Ein im vorhergehenden Satz fehlendes Satzglied wird in Form einer Ellipse hinter dem Satz eingefügt, wodurch die Aussage der Ellipse besonders hervorgehoben wird. Anna Seghers nutzt im folgenden Text Ellipsen, um eine Aufzählung mit Verzögerungen auszugestalten. Jeder einzelne Begriff kann auf diese Weise seine Bedeutung zum Tragen bringen, während in einer der Aufzählungen nur im Gesamt-Zusammenhang die semantische Bedeutung erkennbar wäre.

Es war ihnen zumute, als hätten sie in einem Kampf gesiegt. In dem Kampf gegen Hunger und Erschöpfung. Gegen Materialmangel. Gegen Menschmangel. Gegen Bosheit, gegen Dummheit. Gegen Habgier und Profit. Gegen das Feuer selbst. Anna Seghers: Die Entscheidung.

8.9.3. Spannung durch Aposiopesen

Der plötzliche Abbruch eines Satzes dient häufig als Element der Spannungserzeugung, da Hörer oder Leser versuchen, den abgebrochenen Satz gedanklich zu vollenden oder erwarten, die ergänzenden Informationen im weiteren Verlauf der Handlung zu erfahren.⁵⁸⁸ B. Apitz baut in seinem Roman *Nackt unter Wölfen* dieses Stilmittel als Spannungselement mehrfach hintereinander ein, ohne dass es abgenutzt wirkt:

Es gab bestimmt einen Zusammenhang zwischen ihm und Höfel. Wenn man ihn nur wüsste, dann könnte man das Kind vielleicht ... Diese verdammte Heimlichtuerei des Bochow ... Blind und unwissend ließ er ihn... B. Apitz: *Nackt unter Wölfen*.

8.9.4. Spannung durch Prolepsen

In der Prolepse oder Vorwegnahme wird zur Aufmerksamkeitssteuerung ein Satzglied hervorgehoben, an den Anfang des Satzes gestellt und durch ein Pronomen, Adverb oder einen Nebensatz erneut aufgenommen. Die Isolierung des Satzgliedes am Anfang des Satzes und die

⁵⁸⁷ Fleischer/Michel (1975), S. 179.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 181.

deutliche Abgrenzung vom übrigen Satz bewirken eine besondere Hervorhebung. Prolepsen wirken lebendig und aufgelockert und vermitteln die „Atmosphäre eines persönlichen Gesprächs“.⁵⁸⁹

Wiederaufnahme durch ein Personalpronomen:

Ben hatte keine Chance, er, der im Streß war, der seinen Freund kontrollieren [...] mußte [...].
Uwe Timm: Rot.

Wiederaufnahme durch ein Demonstrativpronomen:

In Bettfedern gehüllte Braten auf blaßroten Beinen – das sind die Gänse. Uwe Timm: Rot.

Wiederaufnahme durch ein Adverb:

Morgens wie ein König, mittags wie ein Bauer, des Abends wie ein Bettler, so muß gegessen werden. H. Kant: Die Aula.

Wiederaufnahme eines Nebensatzes, der vorangestellt ist:

Dass er dann den sonst bei ihm üblichen Ton nicht traf, wer will es ihm verdenken.
G. de Bruyn: Buridans Esel.

Steht eine Amplifikation am Anfang eines Satzes, kann sie ebenfalls durch Pronomen oder Adverb wieder aufgenommen werden:

Störender Besuch, böse Mahnungen, jäher Tod – das reiste per Depesche und erschreckte.
H. Kant: Die Aula.

Die komplizierteste Art der Prolepse⁵⁹⁰ ist die des absoluten Nominativs, wenn der Kasus zwischen Substantiv und Pronomen nicht übereinstimmen. Die Lenkung der Aufmerksamkeit erfolgt hier besonders betont, zum einen durch die Wiederaufnahme und zum anderen durch den unterschiedlichen Kasus.

Die Rede im Schwimmbad seiner Heimatstadt, sein Vorlesungsstreik gegen Dr. Zunder – Rio hätte vor Scham versinken können, wenn er nur daran dachte. H. Weber: Sprung ins Riesenrad.⁵⁹¹

8.9.5. Spannung durch Nachträge

Ähnlich der Prolepse erzielt die abgesonderte Stellung eines Substantivs oder Adjektivs am Ende eines Satzes eine besondere Betonung. Fleischer/Michel sehen in diesen Endstellungen eine „Sonderform des Nachtrags“.⁵⁹²

⁵⁸⁹ Fleischer/Michel (1975), S. 183.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 182.

⁵⁹¹ Die letzten vier Beispiele aus Fleischer/Michel (1975), S. 182.

Es dreht sich nicht zurück, das vielzitierte Rad der Geschichte [...].
Er fährt durch die Stadt, die sich hauptstädtisch gibt, lebendig, verkehrsreich wie nie.
Beide Satzbeispiele : G. de Bruyn: Buridans Esel.

Häufig wird der Nachtrag mit einer Konjunktion eingeleitet, um einen Gegensatz (*aber, sondern, jedoch, allerdings* usw.) oder eine Erläuterung (*daher, demnach*, usw.) hinzuzufügen:

Das war nun wirklich etwas noch viel Besseres als die hellblauen und rosabraunen Schäfer und Pagen und Burgruinen [...], – obwohl auch diese gewiß nicht zu verachten waren.
Max Brod: Die Rosenkoralle

Mit dem Nachtrag lassen sich Synonyme an den Hauptsatz hängen oder Satzinhalte präzisieren, um folglich die Aussage des Satzes zu betonen:

Brunetti brauchte nicht lange, um sich an die sogenannte Russenmafia zu erinnern, an die Tschetschenenbande, [...] die legale wie die illegale. Donna Leon: Nobilitá.

Der Nachtrag wird vor allem dann eingesetzt, wenn ein komplizierter Sachverhalt mit mehreren Betonungsgipfeln innerhalb eines Satzes dargestellt werden soll:

Das hatte alles der junge Hellwig mit angehört. Seitdem er ein wenig nachdachte, war das Lager immer dagewesen und mit dem Lager auch alle Erklärungen, warum es da sein musste.
H. Kant: Die Aula.

8.9.6. Spannung durch Paranthesen

Um die Leseraufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt im Satzgefüge zu lenken, werden Paranthesen eingesetzt. Der Satzverlauf wird durch eine Wortgruppe oder einen Satz unterbrochen, der in keiner unmittelbaren grammatischen Beziehung zu dem die Parantese einschließenden Satz steht, was zur Folge hat, dass der Rezipient seine Aufmerksamkeit auf den weiteren Verlauf des unterbrochenen Satzes lenkt. Auf der mündlichen Ebene wird die Parantese durch eine Veränderung der Stimmlage oder durch eine nachdrückliche Sprechweise hervorgehoben. Grundsätzlich besteht die Aufgabe der Parantese darin, die Aussage des Stammsatzes zu veranschaulichen, zu begründen oder zu kommentieren und damit hervorzuheben:.

Uns, liebe Freundinnen und Freunde, beirrt das nicht. Unser Volk – das wissen wir – wünscht den Regierungswechsel. Seit März – das weisen alle Daten aus – glauben die Menschen in Deutschland auch, dass er kommt.⁵⁹³

Häufig stehen Paranthesen auch am Ende eines Satzes:

Heutzutage kannst Du Öl in rauen Mengen haben – wenn du ein Gefäß hast. H. Kant: Die Aula.

⁵⁹² Fleischer/Michel (1975), S. 185f.

⁵⁹³ Rede des deutschen Bundeskanzlers Gerhard Schröder am 17.4.1998 in Leipzig, zitiert nach Gansel/Jürgens (2002), S. 192.

Autoren nutzen Paranthesen, um ihren Text zu kommentieren oder ihre Figur zu bewerten:

Nach einem Jahr Praxis – es war ein hartes Jahr – stieg ich in die Klasse der animierenden Animatoren auf. Uwe Timm: Rot.

Sie können auch zur Kontaktaufnahme mit dem Leser dienen:

Er kletterte heraus, gepäckbeladen, und, schau mal an, aus einem Coupé der Polsterklasse.
L. Feuchtwanger: Die Brüder Lautensack.

8.9.7. Spannung durch Anakoluth

Das Anakoluth wird traditionell als „Stilfehler“⁵⁹⁴ betrachtet und kommt überwiegend in der mündlichen Rede vor, wenn im Verbalisierungsverfahren vom grammatischen Wissen Gebrauch gemacht werden soll, dies aber nicht im Fluss des Sprechens realisiert werden kann.⁵⁹⁵ Solches ist immer dann der Fall, wenn der Sprecher von seinem ursprünglichen Satzbauplan abweichen will, etwa weil sich erst in der Realisierung zeigt, dass die Umsetzung seiner Gedanken in die sprachliche Form und die „Einpassung in den laufenden Diskurs“⁵⁹⁶ nicht gelingt. Das Anakoluth ist besonders zur Annäherung des Textes an die Umgangssprache geeignet, wie das folgende Beispiel von Anna Seghers zeigt:

Überhaupt hatten die jüngeren Leute im Dorf, Burschen und Mädchen, ihren Eltern genau erklären können, warum das Lager da sei und für wen, junge Leute, die immer alles besser wissen wollen – nur daß die Jungen in früheren Zeiten das Gute besser wissen wollen, jetzt aber wußten sie das Böse besser. Anna Seghers: Das siebte Kreuz.

Das Anakoluth ist wegen seiner Regelwidrigkeit immer auffällig, darum werden mit einem Anakoluth innere Erregung, Gefühlsbewegung und Anteilnahme besonders hervorgehoben. Es ist häufig Ausdruck einer impulsiven Sprechweise in der Wiedergabe einer spontanen Alltagsrede:

Ich komme nicht wegen einer Aussprache zu dir, sondern wegen meinem Nachthemd, und zwar, weil du Schneiderin bist, und ich bin Zimmermann. H. Kant: Die Aula.

Abweichende Satzkonstruktionen erlauben es, am Anfang eines Textes mit wenigen Worten vor dem Rezipienten eine fiktive Welt aufzubauen und Fragen aufzuwerfen, die in ihm eine gespannte Erwartung evoziieren, wie das folgende Beispiel zeigt:

Sie richtet sich auf, im Garten, wo sie gerade gearbeitet hat, und schaut in die Ferne. Sie spürt einen Wetterumschwung. Wieder ein Windstoß, ein Beben in der Luft, und die hohen Zypressen schwanken. Michael Ondaatje: Der englische Patient.

⁵⁹⁴ Bernhard Sowinski: Deutsche Stilistik. Frankfurt 1978, S. 163.

⁵⁹⁵ GDS 1997, S. 445.

⁵⁹⁶ Gansel/Jürgens (2002), S. 194.

Es lassen sich mit abweichenden Satzkonstruktionen, da sie sich der spontanen Alltagsrede annähern, innere Anteilnahme, Gefühle und Erregungen zum Ausdruck bringen. Für die Gestaltung von Spannungsstrukturen, die stets die Gefühle der Rezipienten ansprechen, sind sie daher unerlässlich, und zwar nicht nur am Anfang eines Textes, wie das folgende Beispiel eindrucksvoll zeigt:⁵⁹⁷

Es lebe also die herrlich, naive, freundliche, christusgläubige Ludmilla, und zum Teufel mit den Lügnern unter den Ministern, speziell mit dem einen, jenem alten Freund meiner Eltern, der sie gern und oft in Hamburg besuchte, solange er noch ein unterprivilegiertes, schrecklich stilles Oppositions-U-Boot war, ein kleiner, stummer Bankangestellter mit gelenkigem Wendehals. Maxim Biller: Die Tempojahre.

9. Spannung durch Interpunktion

Die Interpunktion, als dessen Erfinder Aristophanes von Byzanz⁵⁹⁸ gilt, wird 1462 erstmals durch den berühmten Esslinger Stadtschreiber Niclas von Wyle beschrieben. Allerdings legt man zu dieser Zeit noch keinen Wert auf den artikulierenden Rhythmus beim Schreiben. Erst im 17. Jahrhundert wird die Zeichensetzung mit allen bis heute bekannten Zeichen unter dem Einfluss der Lutherbibel zwar zum Allgemeingut der schreibenden Zünfte, aber nur selten restriktiv als Regelwerk angewendet, wie die Untersuchungen Stenzels zeigen..

Von Anfang an dient die Interpunktion über ihre syntaktische Funktion hinausreichend zur Belebung einer verkrusteten Schriftsprache⁵⁹⁹ und erzeugt beim Lesevorgang skeptische Anstrengung und Wachsamkeit, im Gegensatz zur Orthographie, der spätestens mit der Rechtschreibreform von 1901 allgemein anerkannte enge Grenzen gesteckt werden.

Mit Herausbildung eines Regelwerks⁶⁰⁰ hat die Interpunktion zu ihrer rein syntaktischen eine stilistische Aufgabe hinzugewonnen, denn dort wo es Regeln gibt, sind Abweichungen von ihnen möglich, mit welchen der Text stilistisch gestaltet und die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Satzteile gelenkt werden kann.

⁵⁹⁷ Fleischer/Michel (1975), S. 189.

⁵⁹⁸ Jürgen Stenzel: Zeichensetzung. Stiluntersuchung an deutscher Prosadichtung. Göttingen 1970, S. 17.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 132.

⁶⁰⁰ Unter dem Einfluss der Luther-Bibel wurde die Interpunktion allmählich in den gelehrten Schriften üblich. Es fehlten allerdings noch einige Zeichen, die erst später hinzukamen. So hat z.B. Gottsched den Doppelpunkt vor und nach wörtlicher Rede gefordert.

Stenzel unterscheidet zwischen den Satzzeichen im Inneren eines Satzes und denen, die einen Satz begrenzen.⁶⁰¹ Konventionell-syntaktische Satzzeichen der Satzgrenze sind Punkte, Ausrufezeichen und Fragezeichen, die jedoch aus stilistischen Gründen ersetzt werden können durch Semikola oder Kommata, wie folgender Textausschnitt zeigt:

Heute jedoch kamen mir durch einen Zufall die vorliegenden Aufsätze wieder vor Augen; nicht ohne Rührung durchlief ich aufs neue die Chronik meiner Kindheit und Jugend; belebt, spann ich im Geiste an meinen Erinnerungen fort; und indem gewisse bevorstehende Momente meiner Laufbahn sich aufs gegenwärtigste mir wieder vorstellten, konnte ich unmöglich umhin zu denken, dass Einzelheiten, welche auf mich selbst eine so aufmunternde Wirkung ausüben, auch eine öffentliche Leserschaft müssten zu unterhalten imstande sein.

Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.

Das Semikolon, welches häufig als „Zeichen zwischen Punkt und Komma“⁶⁰² bezeichnet wird, hat hier die stilistische Funktion der Satzüberwindung übernommen. Es ist im eigentlichen Sinn kein Schlusszeichen, sondern kündigt eine Fortsetzung an und fordert den Leser auf, einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den Satzteilen herzustellen⁶⁰³.

Im folgenden Textbeispiel war dem Autor offensichtlich die Markierung der Satzgrenze durch das Komma zu schwach, darum wird das Komma durch einen Gedankenstrich ergänzt, der in der Regel als Äußerungszeichen in Kombination mit dem Punkt verwendet wird:

Diese Freigebigkeit, diese barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch ist asiatischer Stil, – das mag ein Grund sein, weshalb es den Kindern des Ostens an diesem Orte behagt.

Thomas Mann: Der Zauberberg.

Die stilistisch beabsichtigte Aufhebung der Satzgrenze kann auch durch einen Doppelpunkt, hier ergänzt durch einen Gedankenstrich oder durch Auslassungspunkte, erfolgen:

[...] und die dann, als natürliche Tage mit Morgen, Mittag und Abend und mittlerer Zufallswitterung [...], auch nicht anders als andere Gattung herausgekommen und verblichen waren: – äußerlich ein wenig geschmückt und ausgezeichnet, hatten sie während der ihnen zugemessenen Frist ihre Bewußtseins Herrschaft in den Köpfen und Herzen der Menschen geübt [...]. Thomas Mann: Der Zauberberg.

Im Satzinneren habe allein das Komma syntaktische Funktion, stellt Stenzel fest. Alle anderen Satzzeichen seien Modifikationen des Kommas⁶⁰⁴ und aus ihm hervorgegangen als *differentia specifica*. Sie dienen allein der stilistischen Gestaltung des Textes:

Aber es verhielt sich, wie er selbst eines Tages zu Joachim gesagt hatte: man beginnt mit Ärgernis und Abstandsgefühlen, auf einmal aber „kommt ganz anderes dazwischen“, was „mit

⁶⁰¹ Jürgen Stenzel: Zeichensetzung. Stiluntersuchung an deutscher Prosadichtung. Göttingen 1970, S. 12f. (Kürzel?)

⁶⁰² Ulrich Engel: Deutsche Grammatik. Heidelberg 1988, S. 831.

⁶⁰³ Duden, Bd. 4 (2007), S. 1073f.

⁶⁰⁴ Stenzel (1970), S. 14.

Urteilen gar nichts zu tun hat“, und die Sittenstrenge hat ausgespielt, – man ist pädagogischen Einflüssen republikanischer und eloquenter Art kaum noch zugänglich.
Thomas Mann: Der Zauberberg.

Selbst der Doppelpunkt und die Anführungszeichen, die üblicherweise der Abgrenzung von wörtlicher Rede dienen, werden im obigen Textbeispiel zur stilistischen Gestaltung im Satzinneren eingesetzt.

Der Gedankenstrich kann zur Aufmerksamkeitssteuerung eingesetzt werden, wenn ein hervorgehobenes Resümee des bisher Gesagten folgt, oder eine eingeschobene spannungserzeugende Verzögerung abgrenzen wie im zweiten Satzbeispiel:

Ich wollte eigentlich in die umgekehrte Richtung – zum Bahnhof.
Joseph Roth: Perlefter.

Schon als er einstieg und mir den Fahrpreis bezahlte, kam er mir bekannt vor, und später dann – er suchte sich einen Platz am Heck – zweifelte ich kaum noch, dass er es war, dieser Colin, dessen Photo ich in Stellas Zimmer gesehen hatte. Siegfried Lenz: Schweigeminute.

Durch den Wechsel vom Aussage- zum Fragesatz kann die Herausstellung des Resümees noch verstärkt werden:

Da sie aber inzwischen die einzige Stadt im Umkreis von zehn Meilen geworden war – gehörte nicht jenes Dorf zu ihr, gehörte nicht jener berühmte Mann zu ihr? Joseph Roth: Perlefter.

In ähnlichem Sinne werden häufig Klammern eingesetzt. Der vorangehende Sachverhalt oder Gegenstand wird durch die eingeklammerten Erläuterungen für den Leser in den Fokus gerückt:

Denn es war in unserer Stadt Sitte, zum Friedhof spazieren zu gehen. (Andere Städte haben Gärten und Parks. Wir hatten einen Friedhof. Die Kinder spielten zwischen den Gräbern. Die Alten saßen auf den Steinen und rochen die Erde, die aus unseren Ahnen bestand und die sehr fett war.) Joseph Roth: Perlefter.

Alles in allem war sie sehr zu leiden, artig, anscheinend offen, ohne jeden Adelsdünkel (oder doch groß in der Kunst, ihn zu verbergen) und immer interessiert, wenn man ihr etwas Interessantes erzählte, wovon ich, wie ich Dir nicht zu versichern brauche, den ausgiebigsten Gebrauch machte. Theodor Fontane: Effi Briest.

Der Gedankenstrich kann den Leser veranlassen, Sprachloses⁶⁰⁵, im Sinne von Gebärden, Mienen, Empfindungen, oder Unaussprechliches und Geheimnisvolles in der Phantasie hinzuzufügen.

Er möchte dann immer was erpressen, aber er weiß nie, ob er's machen soll. – Er ist von unten. Aus Prag. – Da sind alle so ähnlich. – Ich glaub, das kommt von der geheimnisvollen Luft, die aus dem Boden steigt. – Alle werden sie im Laufe der Zeit so wie er.
Gustav Meyrink: Walpurgisnacht.

⁶⁰⁵ Stenzel (1970), S. 42.

Eine ähnliche Funktion im Text haben Auslassungspunkte⁶⁰⁶, die Stenzel „Gedankenpunkte“⁶⁰⁷ nennt und stets „etwas Unabgeschlossenes“⁶⁰⁸ markierten. Sie forderten den Leser auf, was „weder gesagt noch anders geäußert werden konnte“,⁶⁰⁹ in Gedanken abzuschließen und zwar im Unterschied zum Gedankenstrich in „Erlebnisrichtung“, wie folgende Beispiele demonstrieren:

Es wartet nicht mehr einer auf den anderen wie sonst:

„Erst müssen die, dann wir ...“

„Wir können das nicht sagen, die machen nicht mit, die wollen das nicht ...“

„Mit der Wahrheit riskieren wir die Macht ...“

Friedrich Schorlemmer: Lieber Jona als Cassandra sein.

Thomas Mann unterscheidet sorgfältig Gedankenstrich und Auslassungspunkte und gibt dem Leser unterschiedliche nonverbale Hinweise zur Rezeption. Der Gedankenstrich lenkt die Phantasie des Lesers in die Vergangenheit, während die Auslassungspunkte dem Leser Raum bieten, sich die Zukunft eines ‚Verhältnisses‘ vorzustellen:

„Oh, mein Lieber, wie verfallen Sie darauf? – Nein, unser Verhältnis ist denn doch zu rein geistiger Natur ...“ Thomas Mann: Gerächt.

Und schließlich kann abweichende Interpunktion den Rezipienten dazu veranlassen, den Lesevorgang zu unterbrechen, um nach einer Möglichkeit zu suchen, die Abweichung zu korrigieren. Erst durch diese Unterbrechung im Leseprozess ist es im folgenden Textbeispiel möglich, die vom Autor intendierte Ironie zu erkennen:

Juden und Heiden [...] trieben sich derweil auf dem Gang herum. Weil dergestalt ‚ausgegrenzt‘, selbstverständlich unter schweren Schäden.

Josef Joffe: Kulturkampf lite.⁶¹⁰

Zeichen der Interpunktion werden, ohne dass dies der Rezipient realisiert, häufig eingesetzt, Spannung in einem Satz oder einem Text aufzubauen. Dies wird durch ein Regelwerk der Interpunktion möglich, welches vorwiegend die Aufgabe hat, einen Text zu gliedern und ihn übersichtlich zu gestalten. Es lässt aber auch die Möglichkeit zu, Aussagen zu betonen oder hervorzuheben und so die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf bestimmte Spannung erzeugende Aussagen eines Textes zu lenken.

Autoren pflegen unterschiedliche Präferenzen der Zeichen und setzen diese abhängig von der Textgattung unterschiedlich ein. Dies gilt insbesondere dann, wenn Zeichen der Interpunktion als Äußerungszeichen eingesetzt werden: etwa das Komma zur Herausstellung von Appositionen, der

⁶⁰⁶ Vgl. hierzu Stenzel (1979) Teil II, Kapitel 8.9.3. Aposiopesen.

⁶⁰⁷ Stenzel (1970), S. 14.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 108.

⁶⁰⁹ Martin Tremml: Einfache Form, Pathosformel, Nachleben der Renaissance. In: Capar Battegay/Barbara Breysach (Hg): Jüdische Literatur als europäische Literatur. München 2008, S. 101–123, hier S. 103.

⁶¹⁰ Die Zeit. Nr. 52 v. 17.12.2008, S. 15.

Doppelpunkt zur Hervorhebung eines Resümees oder die Klammer zur Erläuterung des Vorhergesagten. Da das Regelwerk der Interpunktion zahlreiche Varianten zulässt, hat der Autor einen relativ großen Spielraum, um Interpunktionszeichen zur Textgestaltung einzusetzen.

Teil III

Max Brod - deutsch-jüdischer Autor und Zionist

1. Jüdische Autoren zwischen Assimilation und Judentum

Deutschsprachige jüdische Autoren haben stets unter den besonderen Bedingungen des Antisemitismus und der misslungenen Integration geschrieben, wie es in ihren Werken immer wieder durchscheint, selbst dann noch, wenn sie sich selbst als assimiliert bezeichnen. Mit der zunehmenden Industrialisierung im 19. Jahrhundert, sowohl in der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn wie in Deutschland, von der sich eine breite Bevölkerungsschicht zunehmend bedroht fühlt, verschärft sich der Antisemitismus und führt zu einer Verfestigung der Stereotypen, die sich in der Literatur niederschlagen, wie folgendes Textbeispiel von Arthur Schnitzler zeigt:

Wenn man Ihnen einmal den Zylinder einschlägt auf der Ringstraße, weil Sie, mit Verlaub, eine etwas jüdische Nase haben, werden Sie sich schon als Jude getroffen fühlen, verlassen Sie sich darauf. Arthur Schnitzler: Der Weg ins Freie.

Hinzu kommen für jüdische Autoren in der k.u.k. Monarchie die unübersehbaren Zeichen des Auseinanderbrechens eines mit militärischer Gewalt zusammengehaltenen österreichischen Vielvölkerstaates. Infolgedessen werden die Bemühungen um Assimilation in Frage gestellt und „nationaljüdische Strömung[en]“⁶¹¹ hervorgerufen, die den Juden mit dem von Theodor Herzl geprägten Begriff ‚Zionismus‘ das neue Bewusstsein einer eigener Identität vermitteln.

Bis heute liegen noch keine Studien über die deutsch-jüdische Literatur unter dem Eindruck des sich formierenden Antisemitismus im Habsburgerreich bis zum Beginn des 1. Weltkriegs vor. Erika Weinzierls⁶¹² Untersuchung leistet hier eine erste Bestandsaufnahme.

Der folgende Text soll einen kurzen Einblick bieten in die Auseinandersetzung um das Judentum zwischen den deutsch-jüdischen Autoren und im Literaturbetrieb, der unerlässlich ist für das Verständnis deutsch-jüdische Literatur.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts, teilweise verursacht durch die misslungene Emanzipations- und Assimilationsbewegung, werden die Bestrebungen, auf die eigene Religion und Tradition zurückzugreifen, innerhalb der Judenheiten⁶¹³ immer stärker. Es entsteht eine national-jüdische

⁶¹¹ Wolfgang Häusler: Antisemitische Ideologien und Bewegungen in der Spätzeit der Habsburgmonarchie. In: Hans Otto Horch/Horst Denkler (Hg): *Conditio Judaica*. Tübingen 1989, S. 19–34, hier: S. 32.

⁶¹² Erika Weinzierl: Antisemitismus in der österreichischen Literatur. In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 29 (1967), S. 356–371.

⁶¹³ Hier wird der Plural benutzt, um zu verdeutlichen, dass die Juden keine einheitliche Gruppe bilden.

Bewegung, die an das traditionelle jüdische Volksbewusstsein anknüpft.⁶¹⁴ Sie fordert die Abkehr von der Assimilierung und die Rückkehr zu einem volksbewussten Judentum mit einem jüdischen Zentrum in Palästina.

Ende des 19. Jahrhunderts beginnt sich die Idee des Zionismus von Theodor Herzl bei den Judenheiten auszubreiten.⁶¹⁵ Sie findet, ähnlich wie die Emanzipation, zahlreiche Gegner und Befürworter. Die Realität zwingt jedoch die Befürworter dazu, den ursprünglichen Zionismus zu einem Kulturzionismus zurückzustufen, der nicht mehr die Einwanderung nach Palästina propagiert. Dies gilt auch für die jüdische literarische Szene.

Im Zentrum der Auseinandersetzung jüdischer Autoren steht allerdings nicht, wie es zunächst den Anschein hat, sich als Deutscher zum Judentum zu bekennen, sondern es geht um die Erneuerung der modernen jüdischen Kultur und um die besonders Juden betreffenden Anliegen.

Im namentlich nicht gekennzeichneten Programmessay der Zeitschrift „Ost und West“⁶¹⁶, herausgegeben von Dr.- S. Bernfeld, Martin Buber u.a., heißt es hierzu: „In unserer Zeitschrift soll die Kenntnis des lebendigen Judentums gepflegt werden, eine Wissenschaft, die ihren Gegenstand nicht als totes Material behandelt, [...] sondern in den Kräften der Vergangenheit schon die Werke der Zukunft mit dem Herzen erkennt.“ Dem stimmt Martin Buber in seinem Aufsatz „Die jüdische Renaissance“ (in der ersten Ausgabe) zu: der Kampf gegen die armselige Assimilation, sei zuletzt in ein wortreiches und inhaltsarmes Geplänkel ausgeartet. Doch es gäbe keine Rückkehr. Das Ghetto, als Symbol der unfreien Geistigkeit und einer Sinn entkleideten Tradition, und der Golus mit seiner Sklaverei der unproduktiven Geldwirtschaft, müssten bekämpft werden, damit das jüdische Volk neu geboren werde. Erst wenn dies dem jüdischen Volk gelinge, sei es „Teilstrom [...] der neuen Menschheits-Renaissance“.⁶¹⁷

Klarer kann die Absage an die Assimilation kaum formuliert werden. Als Ausweg empfiehlt Martin Buber die „Nationale Selbstbesinnung“, um durch die Rückkehr zum eigenen jüdischen Selbstbewusstsein einen gleichberechtigten Zugang zu den anderen Völkern zu finden.

⁶¹⁴ Nathan Birnbaum (1864–1937) wendet sich schon als Student gegen Assimilation und schreibt 1882 „Tretet vor die Völker hin, Söhne meines Stammes, mit euren nationalen Forderungen, ohne die staatsbürgerlichen Pflichten gegenüber euren Geburtsländern aus den Augen zu lassen, und ihr werdet die Achtung der Völker wieder erringen, welche ihr auf dem Wege der Assimilation immer mehr einbüßt. Entledigt Euch des Selbstbetrugs der ‚Assimilation‘ und seht ein, wie ungereimt und verstockt Eure Einbildung ist, dass Ihr Deutsche, Slawen, Magyaren seid, so verzeiht mir die bitteren Worte, die mir manchmal aus Liebe zu Euch entführen.“ Zitiert in Kurt Schubert: Die Geschichte des österreichischen Judentums. Wien 2008, S. 84.

⁶¹⁵ Theodor Herzl ist keineswegs der erste oder einzige, der für die Juden einen eigenen Staat fordert. Zu nennen sind hier Leon Pinsker, Moses Hess (1812–1875), Gustav Gabriel Cohen (1830–1906) oder Isaak Rulf. Daniel Hoffmann schreibt hierzu: „In einem weiteren Sinn sind die Genannten alle Heinecker ins Judentum gewesen, wenn man die ursprünglich religiöse Bedeutung des Begriff ‚Baal Teschuwa‘ (Rückkehr) auch für jenen Einsatz für das Judentum im 19. Jahrhundert gelten lässt, der ausschließlich von politischen oder gesellschaftlichen Ideen und damit von einem säkularen Geist geprägt ist. In: Gustav Gabriel Cohen: Das Ideal des eigenen Staates. Herausgegeben und eingeleitet von Daniel Hoffmann. Berlin 2003, S. 27.

⁶¹⁶ Ost und West, Illustrierte Monatszeitschrift für Modernes Judentum, Heft 1, 1901.

⁶¹⁷ Ebd.

Moritz Goldstein geht in seiner Schrift „Begriff und Programm einer jüdischen Nationalliteratur“⁶¹⁸, mit der er die „Kunstwart-Debatte“⁶¹⁹ auslöst, einen Schritt weiter und fordert, das Judentum müsse als Stoff die Kunst erobern. Es reiche nicht, in chauvinistischer Verblendung den nationalen Stoff an die Stelle der Kunst treten zu lassen. Bezüglich der Sprache gibt Goldstein zu bedenken: „die Zugehörigkeit eines Schriftwerkes wird durch seine Sprache, nicht durch die Nationalität oder gar Partei eines Schöpfers bestimmt.“⁶²⁰ Deutsche Werke deutscher Juden unterlägen dem Einfluss deutscher Literatur und könnten nicht ohne deren Tradition gedacht werden. Der dichtende Jude stünde auf den Schultern aller früheren deutschen Dichter und wirke ihrer Bedeutung gemäß auf die künftige Produktion,⁶²¹ und sei damit Teil der gemeinsamen Kultur- und Geistesgeschichte.

Andreas Herzog⁶²² weist auf eine Auseinandersetzung der beiden Autoren Julius Bab und Ludwig Strauss hin. Ludwig Strauss ist ein enger Vertrauter Martin Bubers und später mit ihm familiär verbunden. Beiden, Julius Bab und Ludwig Strauss, geht es um die Position einer jüdischen Nationalliteratur, doch ihre Standpunkte zeigen die Spannweite, in der deutschsprachige jüdische Autoren eine „unterschiedliche“, aber auch „miteinander verbundene oder ineinander verschachtelte Identität haben“⁶²³ können.

Julius Bab sieht sich im Gegensatz zu den „Zionisten, die nicht den Mut zur Anerkennung der jüdischen Bestandteile ihrer Existenz haben, die sich vor der Wirklichkeit drücken und lautlos in der Masse der übrigen Deutschen verschwinden möchten.“⁶²⁴ Er lehne das Wort „Assimilation“ ab, weil er die hier zugrundeliegenden Ideen von Menschentum und Nationalität keineswegs teile. „Während die Bewegung der Ostjuden bei Lichte gesehen gar nichts heiße, als dass sie jetzt Anschluß an die allgemeine europäische Kultur suchen, [...] will man uns jüdischen Deutschen als Heilmittel für Schmerzen, die unser stolz zu tragendes Schicksal sind, den Rückzug aus Europa empfehlen.“⁶²⁵

Ludwig Strauss hält dagegen: „[...] nicht weil die deutschjüdischen Dichter Juden sind, sondern weil sie schon viel zu viel von ihrem Judentum aufgegeben haben, finden sich unter ihnen so

⁶¹⁸ Moritz Goldstein: Begriff und Programm einer jüdischen Nationalliteratur In: Die jüdische Gemeinschaft, Reden und Aufsätze über zeitgenössische Fragen, Berlin 1912, S. 16.

⁶¹⁹ Einer für die Assimilation sich einsetzenden deutsch-jüdischen Partei steht eine nationaljüdische, zionistische Partei gegenüber. Der „Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens“ vertritt die Juden, die sich für die Assimilation aussprechen. Sie wollen die Verbindung zu ihrem deutschen Heimatland nicht in Frage stellen. Die Zionisten dagegen befinden sich in der Minderheit und setzen sich über ihr Zentralorgan „Die Welt“ für eine gesicherte eigene Heimstätte der Juden ein. Vgl. hierzu: Andreas Herzog: Zur Modernitätskritik und universalistischen Aspekten der „Jüdischen Renaissance“ in der deutschsprachigen Literatur zwischen der Jahrhundertwende und 1918. In: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 2/1997, S. 1.

⁶²⁰ Moritz Goldstein, Begriff und Programm. 1912, S. 6.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Andreas Herzog (1997), S. 4

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Julius Bab: Assimilation. In: Die Freistatt, Juni-Heft 1913/14, S. 172

⁶²⁵ Ebd.

unverhältnismäßig oft reproduktive statt schöpferische Begabungen.⁶²⁶ Sklaven seien die, welche das Werk ihres eigenen Stammes nicht würdigen dürften, weil das geistige Gesetz der Fremden über ihnen stehe. Der Artikel Babs⁶²⁷, der die künstlerische Arbeit der Juden verwerfe, weil er den Maßstab der Deutschen an sie lege, sei ein Dokument der jüdischen Knechtschaft.

Während Julius Strauss eine neue jüdische Nationalliteratur im neuen Judentum erhofft, sucht Julius Bab die Erneuerung im Anschluss an die deutsche Kultur nicht als „nationales Ideal“⁶²⁸, sondern als Teil einer europäischen Kultur.

Auch in den Romanen deutsch-jüdischer Autoren⁶²⁹ spiegelt sich der Konflikt über die „Judenfrage“ wieder. Herausgehoben sei hier der 1908 erschienene Roman von Arthur Schnitzler „Der Weg ins Freie“. Hinter dem im Vordergrund agierenden, teilnahmslosen Baron von Wergenthin lässt Arthur Schnitzler Figuren auftreten, die die politische, soziale und kulturelle Atmosphäre in der k.u.k. Monarchie um die Jahrhundertwende repräsentieren. Auf der kulturellen Ebene stehen sich der Dichter Heinrich Beermann, der den Zionismus für die schlimmste Heimsuchung des jüdischen Volkes hält, und der Pianist und Mathematiker Leo Golowski gegenüber, der den Zionismus befürwortet und in ihm einen Ausweg aus dem Antisemitismus sucht. Dazwischen steht der Literat Edmund Nürnberger, der die Konflikte der Gesellschaft benennt, aber keine befreiende Wirkung oder einen Ausweg aus dem Konflikt formulieren kann und aus Verbitterung verstummt. Auch andere Autoren, wie Jacob Wassermann und Ludwig Jacobowski, die Hans Otto Horch und Itta Shedletzky⁶³⁰ in ihrem Aufsatz nennen, zeigen zwar die Problematik auf, aber eine Lösung der „Judenfrage“ lassen sie nicht erkennen.

Durch Emanzipation und Assimilation haben jüdische Autoren einen bemerkenswerten „qualitativen und quantitativen Anteil“⁶³¹ an der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts erworben. Dies führt jedoch zu einem immer größer werdenden Druck, dem jüdische Autoren ausgesetzt sind, einerseits durch den Antisemitismus, andererseits durch ihre Entfremdung von der jüdischen Tradition, die sie umso deutlicher spüren, je mehr sie mit dem Antisemitismus konfrontiert werden. Horch und Shedletzky weisen in ihrem Aufsatz auf die beiden Wege hin, auf denen die Autoren

⁶²⁶ Ludwig Strauss: Ein Dokument der Assimilation. In: Die Freistatt. Nr. 1, 1913/14, S. 14.

⁶²⁷ Julius Bab: Der Anteil der Juden an der deutschen Dichtung der Gegenwart. In: Mitteilungen des Verbandes der jüdischen Jugendvereine Deutschlands. Heft 12, 1912, S. 3–9.

⁶²⁸ Julius Bab: Assimilation. 1913/14, S. 176.

⁶²⁹ Egon Schwarz gibt zu bedenken, dass es ungemein schwer sei, die Kriterien festzulegen, wonach ein Autor ein jüdischer Autor sei, der einen Beitrag zur deutschen Literatur geleistet habe, und verweist auf die getauften Juden Heinrich Heine, Karl Kraus, Alfred Döblin, auf den dem Katholizismus nahestehenden Franz Werfel oder die Halbjuden Carl Sternheim, Carl Zuckmayer und Elisabeth Langgässer. Sie alle seien höchst angepasst und in ihrem Selbstverständnis nicht in erster Linie jüdische Schriftsteller gewesen. Vgl. Egon Schwarz: Der Beitrag der Juden zur deutschen Literatur. In: Hans Otto Horch/Horst Denkler (Hg): *Conditio Judaica*. Tübingen 1988, S. 309–328, hier S. 310.

⁶³⁰ Hans Otto Horch/Itta Shedletzky: Die deutsch-jüdische Literatur und ihre Geschichte. In: Julius H. Schoeps (Hg): *Neues Lexikon des Judentums*. Gütersloh/München 1990, S. 291–294, hier S. 293.

⁶³¹ Ebd.

versuchen, dem Konflikt auszuweichen: zum einen durch eine Hinwendung zur Tradition, wie z.B. Joseph Roth, Alfred Döblin oder Else Lasker-Schüler, zum anderen durch „Selbsthass und potentielle Selbstzerstörung“⁶³², wie sie in den Werken von Karl Kraus und Kurt Tucholsky zu finden sind.

Jüdische Autoren sind geneigt, immer zweierlei auszudrücken – Horch und Shedletzky nennen dies zweigleisig⁶³³ – ein Beitrag zur deutschen Kultur, wie nichtjüdische Autoren, zugleich thematisieren sie wichtige Fragen der jüdischen Tradition, die den Kern dessen ausmachen, was unter deutsch-jüdischer Literatur verstanden wird.⁶³⁴ Beide Themen stehen in der Regel gleichberechtigt nebeneinander. Arthur Schnitzlers Roman „Der Weg ins Freie“ mag hier noch einmal als Beispiel dienen. Das Leben des Barons von Wergenthin ist das eine Gleis, um im Bild zu bleiben, auf dem zweiten Gleis treffen die verschiedenen politischen, sozialen und kulturellen Positionen der jüdischen Gesellschaft in der auseinanderfallenden k.u.k. Monarchie aufeinander.

Als Antwort auf diesen Druck von zwei Seiten entwickelt sich seit 1880 eine Selbstbesinnung „unmittelbar aus dem Ghetto heraus“⁶³⁵ eine von Martin Buber⁶³⁶ „wesentlich geprägte“⁶³⁷ Bewegung der „jüdischen Renaissance“, die weite Teile der Judenheiten erfasst, sowohl mit einer „national-politische[n]“, wie mit einer „national-kulturell[en] Strömung“⁶³⁸, die mit „spezifisch ästhetische[n] Fragen die Debatte bestimmen“⁶³⁹. Gegenüber dem emanzipierten und assimilierten Judentum in Westeuropa gewinnt in diesem Prozess das traditionelle Ostjudentum mit seiner geistigen und kulturellen Eigenständigkeit an Bedeutung, zum einen weil sich in ihm die sprachlichen und kulturellen Besonderheiten des Judentums aus dem Mittelalter erhalten haben, zum anderen erfährt gerade von hier aus die politische und kulturelle zionistische Bewegung an Dynamik. Dies führt bei den westlichen Judenheiten zu einer Neubesinnung und zu einer „Umwertung des

⁶³² Hans Otto Horch/Itta Shedletzky (1990), S. 293.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Martin Buber schreibt 1900 in einem Aufsatz mit dem Titel *Jüdische Renaissance*: „...[die] Renaissance [bedeutet] nicht Rückkehr, sondern Wiedergeburt, [...] eine Erneuerung des ganzen Menschen, den aus der dialektischen Enge der Scholastik zu einer weiten seelenvollen Naturanschauung, aus mittelalterlicher Askese zu warmem flutendem Lebensgefühl, aus dem Zwange engsinniger Gemeinschaft zur Freiheit der Persönlichkeit“ (S. 10) und in einem späteren Aufsatz von 1904 „Renaissance und Bewegung“: „Langsam und allmählich entsteht ein neuer Judentypus.“ In: Martin Buber, *Die jüdische Bewegung*. Bd.1, Berlin, 1920, S. 99.

Mit diesem Standpunkt gerät Martin Buber sofort in Widerspruch zum geistigen und religiösen Agnostizismus des politischen Zionismus von Theodor Herzl, über den er mit seinem Konzept weit hinausgeht. Er will nicht in erster Linie die Rekonstitution der jüdischen nationalen Einheit, sondern die Ausbildung eines kulturellen Selbstverständnisses. Auf dem 5. *Zionistischen Kongress* in Basel 1901 hält Martin Buber eine Rede mit dem Titel *Jüdische Kunst*, die allgemein als die Geburtsstunde des deutschen Kulturzionismus gilt. Vgl. hierzu: Giuliano Baioni: *Kafka – Literatur und Judentum*. Stuttgart 1994, S. 13ff.

⁶³⁷ Hans Otto Horch/Itta Shedletzky (1990), S. 293.

⁶³⁸ Grimm/Bayerdörfer: *Im Zeichen Hiobs*. Königstein/Ts. 1985, S. 28.

⁶³⁹ Horch/Shedletzky (1990), S. 293.

Bildes vom Ostjudentum⁶⁴⁰, die sich in der Literatur niederschlägt. Es entsteht eine umfangreiche „Jüdische Literatur“ mit jüdischen Themen und Motiven aus Vergangenheit und Gegenwart. Der jüdische Literaturwissenschaftler Ludwig Geiger hält im Wintersemester 1903/4 eine Vorlesung über „Die Juden und die deutsche Literatur“. Im Vorwort einer späteren Veröffentlichung dieser Vorlesung berichtet Ludwig Geiger⁶⁴¹, dass ihn noch 1887 ein Freund davor gewarnt habe, die Judenfrage überhaupt zu behandeln. Gut fünfzehn Jahre später geht es bereits um mehr, geht es um die „Gestaltung der ‚jüdischen Literatur‘“.⁶⁴²

1.1. Die Situation deutsch-jüdischer Autoren in Prag

Völlig anders als in Wien oder Berlin sieht das kulturelle Leben der Deutschen Juden in Prag aus. Die Jahrhunderte andauernde kulturelle Vorherrschaft der deutschen Bevölkerung ist 1882 mit der Teilung der Prager Universität in eine deutsche und tschechische Abteilung endgültig gebrochen. Um 1900 haben die Deutschen nur noch einen Anteil von 7,5% an der Prager Bevölkerung. 45% der in Prag lebenden Juden bekennen sich zum Deutschtum⁶⁴³.

Zwischen der tschechischen und der deutschen Bevölkerung gibt es nach den politischen Auseinandersetzungen Ende des 19. Jahrhunderts kaum noch Berührungspunkte. Margarita Pazi berichtet von einem Münchener Ordinarius für Philosophie, der nach Prag berufen wird und eine „absolute Scheidewand“⁶⁴⁴ zwischen Tschechen und Deutschen vorfindet.

Neben der deutschen und tschechischen Universität ist es vor allem das Theaterleben, wo eine „strenge Trennungslinie zwischen dem deutschen und tschechischen Prag“⁶⁴⁵ gezogen wird. Trotzdem gibt es, über die „nationale Kluft“⁶⁴⁶ hinweg, auf der intellektuellen Ebene (insbesondere in der Literatur) zahlreiche Kontakte zwischen den Bevölkerungsgruppen. Max Brod erinnert sich, dass er und seine Dichterkollegen „gute Nachbarschaft“⁶⁴⁷ zu den tschechischen Dichtern pflegten. Dies schließt allerdings nicht aus, dass Tschechen empfindlich reagieren, wenn „deutsche Dichter

⁶⁴⁰ Horch/Shedletzky (1990), S. 293.

⁶⁴¹ Ludwig Geiger: Die Juden und die deutsche Literatur. Berlin 1910.

⁶⁴² Hanni Mittelmann: Die Assimilationskontroverse im Spiegel der jüdischen Literaturdebatte am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen, 1985, S. 150–161, hier S. 153.

⁶⁴³ Josef Mühlberger: Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939. München/Wien 1981, S.175.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Margarita Pazi (1978), S. 21.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 23.

⁶⁴⁷ Max Brod: Der Prager Kreis. Stuttgart 1966.

[...] ihre tschechischen Gestalten aus sozial niedrig stehenden Gesellschaftsschichten⁶⁴⁸ wählen. Die tiefer liegenden Spannungen zwischen den Bevölkerungsgruppen in Prag werden sichtbar.

Max Brod erfährt dies am eigenen Leibe. Sein 1907 veröffentlichter Roman „Ein tschechisches Dienstmädchen“⁶⁴⁹ erregt die Gemüter der Leserschaft quer durch alle Bevölkerungsgruppen. Er erfährt heftige Kritik von tschechischer Seite aus oben erwähntem Grunde und von deutscher Seite, weil er Verständnis äußert für die Tschechen, und deren Schönheit und Talent hervorhebt. Von diesem Zeitpunkt an, berichtet Max Brod, durfte sein Name in „gewissen deutschen Blättern Böhmens“⁶⁵⁰ nicht mehr genannt werden.

Diese Kritik richtet sich allerdings lediglich gegen ihn als Autor. Als Jude wird er weder von deutscher noch von tschechischer Seite mit dem Antisemitismus konfrontiert, wie er in seinen Erinnerungen berichtet. Nur bezüglich seiner Kindheit (1897), erinnert er sich an antisemitische Ausschreitungen, die aus dem tschechischen Nationalismus hervorgingen. Dies erschüttert jedoch das kulturelle Selbstbewusstsein der deutschen Juden nicht, vielmehr wird dadurch die Anlehnung an die deutsche Sprache und Kultur gestärkt.

Trotz der politischen Spannungen zwischen Tschechen und Deutschen, entwickelt sich in Prag ab 1900 und in den darauf folgenden dreißig Jahren bis zur Zeit des Nationalsozialismus eine deutsche Literatur mit Weltgeltung, deren Autoren sich überwiegend als deutsche Juden verstehen. Dies mag zum einen an der von Mühlberger⁶⁵¹ beschriebenen langen Bildungstradition der Juden in Prag liegen, zum anderen an der besonderen Situation der Deutschen in Prag. Da die Deutschen als Minderheit gegen die Majorität der Tschechen und deren wachsendes Nationalbewusstsein einen Verbündeten brauchen, kommt ihnen die Annäherung der Juden sehr entgegen. Sie lehnen, im Gegensatz zu der deutschen Bevölkerung in Berlin oder Wien, eine Assimilierung der Juden nicht ab. Die Folge ist jedoch, dass die Tschechen ihren Hass gegen die Deutschen nun gleichsetzen mit dem Antisemitismus. Franz Kafka beschreibt die Situation in einem Brief: „Juden und Deutsche haben vieles gemeinsam. [...] Sie sind strebsam, tüchtig, fleißig und gründlich verhasst bei den anderen. Juden und Deutsche sind Ausgestoßene.“⁶⁵²

Franz Werfel führt noch einen anderen wichtigen Grund für die kulturelle Sonderstellung Prags an.⁶⁵³ Die deutschsprachigen Juden hätten sich wegen ihrer höheren deutschen Kultur „unverwundbar, stark und selbstsicher gefühlt.“⁶⁵⁴ Sie kennzeichne etwas „Heiteres, Rotbäckiges,

⁶⁴⁸ Josef Mühlberger (1981), S. 176.

⁶⁴⁹ In: Die Opale 2/1907, S. 17–21, als Vorabdruck 1909 bei Juncker, Berlin.

⁶⁵⁰ Max Brod: Streitbares Leben. München 1960, S. 344.

⁶⁵¹ Josef Mühlberger (1981), S. 180, führt dies auf die „Jahrhunderte lange intellektuelle Schulung zurück, die bei den Juden in Europa [...] einzigartig war.“ In: Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen.

⁶⁵² Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen. Frankfurt a. M. 1961, S. 73.

⁶⁵³ Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. München/Wien 1975, S. 692–693.

⁶⁵⁴ Ebd.

Lebfrisches, Brutales⁶⁵⁵ und sie unterschieden sich dadurch vom Typ des unglücklichen Juden, der geprägt sei durch den jüdischen Selbsthass.⁶⁵⁶

Nicht nur in der Literatur, auch auf allen anderen kulturellen Gebieten nehmen die Juden eine Vorrangstellung in Prag ein. Musiker, Schauspieler, Regisseure, Journalisten, aber auch Kunstmäzene sind vorwiegend Juden. Sie sind allerdings nur wenig politisch aktiv. Felix Weltsch führt dies auf die besondere Erziehung der Juden in Prag zurück. „[...] die Prager Juden sind aber nicht für die Politik erzogen worden – fürs Theater.“⁶⁵⁷ Daher bleibe die Assimilation in Prag weitestgehend auf das kulturelle Zusammenleben beschränkt. Johannes Urzidil⁶⁵⁸ weist darauf hin, dass die jüdischen Prager Schriftsteller im Gegensatz zu den deutsch-jüdischen Autoren in Berlin und Wien, sich mit keiner Silbe für eine Teilnahme am 1. Weltkrieg eingesetzt hätten. Umso leichter fällt es den Juden, sich von den Deutschen Prags zu distanzieren, als am Ende der k.u.k. Monarchie pangermanische und völkische Ideen bei der deutschen Bevölkerung immer populärer werden.⁶⁵⁹

Die Folge ist, dass sich die Juden nun gewissermaßen zwischen „zwei Stühlen“ befinden. Sie fühlen sich weder zum tschechischen noch zum deutschen Bevölkerungsteil wirklich zugehörig. Sie müssen sich erneut mit ihrem Judentum auseinandersetzen und einen eigenen Standort finden. Felix Weltsch bezeichnet diese Entwicklung als „the revival of Jewish consciousness in the midst of assimilation“.⁶⁶⁰ So wird Prag allmählich ein Zentrum des Zionismus. Max Brod begründet die „immer größer werdende zionistische Bewegung“ mit der „Fragwürdigkeit der Assimilation jüdischer Eigenart an die Umgebung“, in der zwei Sprachen gesprochen würden und zwei Volkstümer in offenem Wettbewerb miteinander lägen.⁶⁶¹ Innerhalb der zionistischen Bewegung in Prag geht es jedoch weniger um den eigenen Nationalstaat, als vielmehr um den „Wille[n] zur Änderung des Lebens“⁶⁶², um eine Spurensuche in der jüdischen Kultur und um die Entwicklung eines eigenen jüdischen Selbstbewusstseins.

⁶⁵⁵ Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. München/Wien 1975, S. 692–693.

⁶⁵⁶ Giuliano Baioni: Kafka-Literatur und Judentum. Stuttgart 1994, S. 8.

⁶⁵⁷ Felix Weltsch und Max Brod: Zionismus als Weltanschauung: Essays. Mähr-Ostrau 1925, S. 77.

⁶⁵⁸ Johannes Urzidil: Der lebendige Anteil des jüdischen Prags an der neueren deutschen Literatur. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts, 10.11, 40/1967, S. 276–297, hier S. 281.

⁶⁵⁹ Klara Pomeranz Carmely: Das Identitätsproblem jüdischer Autoren im deutschen Sprachraum. Von der Jahrhundertwende bis zu Hitler. Königstein/Ts. 1981, S. 133.

⁶⁶⁰ Felix Weltsch: The Rise and Fall of the Jewish-German Symbiosis: The Case of Franz Kafka. In: Yearbook I of the Leo Baeck Institute. London 1956, S. 255–276, hier S. 258.

⁶⁶¹ Max Brod (1960), S. 70f.

⁶⁶² Robert Weltsch: Theodor Herzl und wir. In: Vom Judentum, ein Sammelbuch. Herausgegeben vom Verein jüdischer Hochschüler in Prag, Leipzig, 1913, S. 155–165, hier S. 161.

1.2. Max Brods Weg zum Zionismus

Eine „armselige ostjüdische Schauspielertruppe“⁶⁶³, die Max Brod eines Tages im kleinen Prager Café Savoy beobachtet, konfrontiert ihn zum ersten Mal⁶⁶⁴ mit dem jüdischen Volkstum, wie zu dieser Zeit es nur noch in Osteuropa vorhanden ist. Die Schauspielertruppe wirkt einerseits abstoßend, andererseits „magisch anziehend“⁶⁶⁵ auf ihn, ist sie doch Sinnbild eines ursprünglichen Judentums, das im deutsch-jüdischen Leben Prags längst verschwunden ist. Er fühlt sich hin und her gerissen zwischen dem „volkstümliche[n]s Kunsttreiben“⁶⁶⁶ und den theoretischen Diskussionen in der Studentenvereinigung *Bar Kochba* und berichtet in seinen Erinnerungen, dass Martin Buber ihm mit seinen chassidischen Geschichten⁶⁶⁷ eine Brücke geschlagen habe zwischen dem theoretischen Ideal der Diskussionen und dem realen ostjüdischen Volkstum, dem er in jenem Prager Café begegnet sei.

Hugo Bergmann wird in dieser Zeit sein wichtigster Lehrer. Ihm verdankt er die Richtlinien seines Lebens im Zionismus. Vor allem dessen Aufsatz „Die Heiligung des Namens“⁶⁶⁸, in dem er am Schluss fordert, den Weg des Zionismus ohne „jede Halbheit, jeden Kompromiss und jede Opportunität“⁶⁶⁹ zu gehen, beeindruckt ihn tief. Er liest Bücher über das Judentum, unter anderem das Buch Theodor Herzls *Alt-Neuland*⁶⁷⁰, später Schriften von Achad Haam, und ist sich schließlich sicher: „Von den drei Völkern, die in Prag wohnten – Deutsche, Tschechen, Juden –, war das drittgenannte, zu dem ich gehörte.“⁶⁷¹ Das Judentum wird für ihn Sinn und Aufgabe.

Kurz vor seiner entscheidenden Begegnung mit Hugo Bergmann, ist er mit seinem Roman *Ein tschechisches Dienstmädchen*⁶⁷² nicht nur bei den Tschechen, sondern auch den deutschen Juden, heftig „angeeckt“⁶⁷³ und zwischen die Fronten in der „Dreivölkerstadt Prag“⁶⁷⁴ geraten. Seine „dichterische Tendenzlosigkeit [...] in der Nachfolge Flauberts“⁶⁷⁵, die für ihn bis dahin Ausdruck

⁶⁶³ Max Brod (1960), S. 66.

⁶⁶⁴ Wahrscheinlich um 1911 trifft Brod zuerst die Schauspielertruppe, danach nimmt er teil an den drei Vorträgen Martin Bubers und letztlich stößt er im Hause Hugo Bergmanns auf ein Bild von Theodor Herzl und dessen Roman *Alt-Neuland*. Alle drei Ereignisse führen dazu, dass sich Brod dem Zionismus zuwendet.

⁶⁶⁵ Max Brod (1960), S. 66.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 354.

⁶⁶⁷ Martin Buber: *Die Geschichten des Rabbi Nachman*. Frankfurt a. M. 1906.

⁶⁶⁸ Erschienen in: *Vom Judentum*, ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein jüdischer Hochschüler *Bar Kochba* in Prag. Leipzig 1913, S. 32–43.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 43.

⁶⁷⁰ Theodor Herzl: *Alt-Neuland*. Neuauflage: Wien 1962.

⁶⁷¹ Max Brod (1960), S. 70.

⁶⁷² Max Brod: *Ein tschechisches Dienstmädchen*. Berlin 1909.

⁶⁷³ Max Brod (1960), S. 342.

⁶⁷⁴ Hans Tramer: *Die Dreivölkerstadt Prag*. In: Hans Tramer/Kurt Loewenstein (Hg): *Robert Weltsch zum 70. Geburtstag von seinen Freunden*. Tel Aviv 1961, S. 138–206.

⁶⁷⁵ Max Brod (1960), S. 346.

der „reine[n] Kunst“⁶⁷⁶ ist, wird sowohl von der tschechischen als auch von der deutschen Seite kritisiert. Auch Juden beschwerten sich zu Max Brods großer Verwunderung über das Buch, denn bis dahin wusste er über den jüdischen Glauben und jüdische Religion nur sehr wenig.

Durch Hugo Bergmanns Vermittlung hört er im Studentenverein *Bar Kochba* die berühmten drei Reden Martin Bubers⁶⁷⁷, der auf Einladung Leo Hermanns (Leiter von *Bar Kochba*) nach Prag kommt, um „jüdischen Studenten und der assimilierten Mehrheit Prags, das Judentum in Erinnerung zu bringen“⁶⁷⁸. Hans Kohn⁶⁷⁹ schreibt in seinem Werk über Martin Buber, dass dieser in Prag zum ersten Mal einen jüdischen Kreis findet, der seine Lehre dankbar aufnimmt.

Der Studentenverein *Bar Kochba* wird zum Zentrum von Juden, die sich zum Zionismus bekennen und sich zur Aufgabe machen, einen auf „Gerechtigkeit und selbstloser Liebe“⁶⁸⁰ bauenden jüdischen Staat vorzubereiten. Neben zahlreichen deutsch-jüdischen Intellektuellen gehört auch Max Brod zu diesem Kreis. In vielen Diskussionen findet er hier einen eigenen Standpunkt, sieht sich bald als „autonomer Jude“⁶⁸¹ und distanziert sich von der Väter-Generation, die, wie Franz Kafka in seinem Brief an den Vater unterstellt, das „Judentum verkümmern“⁶⁸² ließ. Die Generation der Söhne schließt sich der „geistig-nationale[n] Selbstbesinnung der Judenheit“⁶⁸³, dem Zionismus, an.

1.3. Max Brods „dritte Phase des Zionismus“⁶⁸⁴

Die erste Phase des Zionismus, den politischen Zionismus Theodor Herzls, datiert Max Brod bis 1908⁶⁸⁵. Theodor Herzl sei es zu verdanken, dass die Judenfrage in der Öffentlichkeit eines Kongresses erörtert worden sei, und die „heimliche ‚Infiltration‘ jüdischer Einwanderer in Palästina“⁶⁸⁶ aufgehört habe. Eine allgemeine Masseneinwanderung mit einem Schlag hätte die Idee des eigenen Judenstaates verwirklichen können.⁶⁸⁷

⁶⁷⁶ Max Brod (1960), S. 346.

⁶⁷⁷ Siehe hierzu: Bernd Witte: *Jüdische Tradition und literarische Moderne*. München 2007, S. 95ff: Die Renaissance des Judentums aus dem Geist der Moderne – Martin Buber. Im Unterkapitel ‚Der Triumph des Kulturzionismus‘ (S. 133ff) berichtet der Autor von den Vortragsreisen 1910 und 1911 in Prag und deren Wirkung insbesondere auf die dortige Studentenschaft, zu der Max Brod und Franz Kafka gehörten.

⁶⁷⁸ Andreas Herzog: ‚Vom Judentum‘. Anmerkungen zum Sammelband des Vereins ‚Bar Kochba‘. In: Kurt Kropol/Hans Dieter Zimmermann (Hg): *Kafka und Prag*. Berlin, 1994, S. 45–58, hier S. 47.

⁶⁷⁹ Hans Kohnen bringt im Namen des Vereins ‚jüdischer Hochschüler‘ ‚Bar Kochba‘ unter dem Titel ‚Vom Judentum‘ eine Sammlung von Aufsätzen heraus, die sich mit den Thesen Bubers auseinandersetzen. S. hierzu: Witte (2007) S. 133ff.

⁶⁸⁰ Max Brod (1960), S. 72.

⁶⁸¹ Max Brod: Ein menschlich-politisches Bekenntnis. In: *Neue Rundschau* 2/1918, S. 1580–1593, hier S. 1586.

⁶⁸² Andreas Herzog (1994), S. 47.

⁶⁸³ Ebd. S. 46.

⁶⁸⁴ Max Brod: Die dritte Phase des Zionismus. In: *Die Zukunft* 98/1917, S. 72–84.

⁶⁸⁵ Ausgehend von 1897, dem ersten Zionisten-Kongress in Basel.

⁶⁸⁶ Max Brod (1917), S. 75.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 75f.

Doch dazu kommt es aus politischen und ökonomischen Gründen und durch den frühen Tod Theodor Herzls nicht. Stattdessen werde das Werk Herzls, schreibt Max Brod weiter, fortgesetzt durch die zweite Phase, „die Kleinkolonisation in Palästina“.⁶⁸⁸ Es sei nun an der Zeit, eine „Neuschöpfung im jüdischen Geist“⁶⁸⁹ auf den verschiedensten Gebieten des gesellschaftlichen Lebens „schon in der Diaspora zu einer auf das Größte, auf Zion eingestellten menschlichen Stufe emporsteigen“⁶⁹⁰ zu lassen.

Max Brod fordert eine „Heimkehr zum Judentum noch vor der Rückkehr ins Judenland“⁶⁹¹ und, über Martin Bubers *jüdische Renaissance* hinaus, nicht allein die äußeren Fesseln des Ghettos und Golus zu überwinden, sondern vielmehr die inneren „eisernen Fesseln“⁶⁹². Der Zwang zu einer sinnlosen religiösen Tradition und keine gemeinsame Heimat, eingeeignet auf eine „unproduktive Geldwirtschaft“⁶⁹³, hätten jeden „einheitlichen Willen zersetzt“.⁶⁹⁴ Jetzt gehe es um eine tiefgreifende „innere Umwälzung“⁶⁹⁵.

Nach Achad Haams religiösem und kulturellem Zentrum in der Diaspora und Martin Bubers jüdischer Renaissance, fordert Max Brod in der dritten Phase des Zionismus schon in der Diaspora den Aufstieg der Juden auf die höchste, eine auf Zion ausgerichtete, „allmenschliche“⁶⁹⁶ Stufe. Das Judentum habe einen kosmopolitischen, völkerverbrüdernden Zug und es sei eine Neigung „zur Totalität“⁶⁹⁷ im „Volksgeist“⁶⁹⁸ vorhanden. Darum könnten die Errungenschaften des Zionismus bereits von der Diaspora aus auf die gesamte Menschheit ausstrahlen, und das mittels einer Mustergemeinschaft als Vorbild für einen neuen besseren Nationalismus, der nicht beherrschen, sondern die inneren Kräfte eines Volkes freisetzen wolle.

Max Brod geht es um die Wahrnehmung der Chance, ein für die ganze Menschheit vorbildliches jüdisches Zusammenleben zu schaffen. Er greift hier einen Gedanken von Martin Buber auf, der in seiner 2. Prager Rede die besondere Bedeutung des Judentums für die ganze Menschheit betont. In gleichem Sinne weist Hugo Bergmann in seinem Aufsatz⁶⁹⁹ auf die Forderung bei Ezechiel (20,31) hin, den Gottesnamen in den Augen der Heiden zu heiligen

⁶⁸⁸ Max Brod (1917), S. 74.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 83.

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Ebd., S. 84.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 83.

⁶⁹⁷ Ebd..

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Hugo Bergmann (1913), S. 42.

1.4. Max Brods Standortbestimmung als deutsch-jüdischer Autor

Die Forderung Martin Bubers, das „Primat des Judentums“⁷⁰⁰ als Standortbestimmung für die Literatur jüdischer Autoren anzusehen, reicht Max Brod als deutsch-jüdischem Autor nicht. In dem Aufsatz „Der jüdische Dichter deutscher Zunge“⁷⁰¹, den er im von Martin Buber initiierten Sammelband der Studentenvereinigung *Bar Kochba* 1913 veröffentlicht, nimmt er Stellung zu seiner Position als jüdischer und zionistischer Autor. Der national empfindende jüdische Dichter reihe sich in die jüdische Literatur ein. Ein Konflikt entstehe jedoch, wenn er in deutscher Sprache „mit dem von deutscher Gefühlsarbeit durchpulsten Wortschatz“ schreibe, denn dieser könne dem jüdischen Dichter in deutscher Sprache „nicht fremd sein.“⁷⁰² Dieser Konflikt verschwinde nicht allein durch Bagatellisieren. Der Dichter könne sein Nationalgefühl austreichen, aber nur um den Preis in seiner Persönlichkeit ein „unkompletter Mensch zu werden.“⁷⁰³ Ein anderer, „ehrlicher und schöner“⁷⁰⁴ Weg böte sich hier an: „Durch die Vertiefung des eigenen jüdischen Nationalgefühls [...] auch fremde nationale Begeisterung anderer Völker plötzlich zu verstehen.“⁷⁰⁵ Folgt man Max Brod, bleibt dem jüdischen Dichter nur, sich zu seinem Judentum zu bekennen und sich gleichzeitig der Kultur, in der er lebt und schreibt, zu öffnen, sie zu achten und lieben zu lernen. Später wird Max Brod in diesem Zusammenhang seine Gedanken zur Distanzliebe formulieren.

Auch in der Auswahl des Stoffes sieht Max Brod Probleme. Es wäre zwar ein Missverständnis, wenn der jüdische Dichter sich auf jüdische Stoffe beschränken würde, es gehöre allerdings zum Selbstverständnis des Dichters, meist Juden darzustellen, wie der Lyriker „im ‚Ich‘ seiner Verse.“⁷⁰⁶ Der jüdische Dichter müsse sich allerdings davor hüten, die „krassen Konflikte“⁷⁰⁷, wie Taufe, Zionismus oder Assimilation in den Vordergrund zu stellen. „Dem Eingeweihten eröffnen sich die tausend Schattierungen der Judenseele, er ist mit ihren Hauptkonturen so vertraut, dass er zartere Details formen kann [...].“⁷⁰⁸ Nicht nur das Judenproblem, der ganze Jude sei ihm dichterisches Problem. Vorausgesetzt sei allerdings die Bekanntschaft und Vertrautheit des biblischen, nachbiblischen, hebräischen Schrifttums und der neuen jiddischen Volksliteratur. Erst dies befähige zur großen Dichtung.⁷⁰⁹

⁷⁰⁰ Max Brod: Ein menschlich-politisches Bekenntnis. In: Neue Rundschau 2/1918, S. 1580–1593, hier S. 1583.

⁷⁰¹ Max Brod: Der jüdische Dichter deutscher Zunge. In: Vom Judentum. Ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein Jüdischer Hochschuliler Bar Kochba in Prag. Leipzig 1913, S. 260.

⁷⁰² Ebd., S. 261.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Ebd.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 262.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 263.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Andreas Herzog (1997,) S. 3.

Im Aufsatz „Ein menschlich-politisches Bekenntnis“⁷¹⁰ präzisiert Max Brod seine Situation als jüdischer Autor in der „Dreivölkerstadt“⁷¹¹ Prag. Er fühle sich zwar nicht als Deutscher, doch sei er ein dankbarer Freund des Deutschtums und „kulturverwandt“⁷¹² durch Sprache und Erziehung. Er empfinde eine enge Beziehung und „zärtliche Liebe“⁷¹³ zur deutschen Kultur, „[...] anders als deutsch denken, schreiben und reden [zu] können“⁷¹⁴, wäre ihm undenkbar. Der Verzicht auf die deutsche Sprache käme einer tödlichen Amputation gleich.⁷¹⁵ Nach seiner Emigration nach Palästina wird Max Brod allerdings zwangsläufig in Hebräisch schreiben, aber dennoch die deutsche Sprache nie ganz aufgeben.

Mit den Tschechen fühlt er sich eng verbunden, wenn auch „kulturfremd“⁷¹⁶, da er in ihrer Mitte aufgewachsen ist, aber ihre Sprache nicht als Muttersprache spricht. Er lernt die einfachen tschechischen Leute und deren Sprache kennen und liebt die „Derbheit“ und Weichheit“⁷¹⁷ ihrer Sprache. Ihre Volkslieder, volkstümlichen Bräuche, ihren Aberglauben und ihre Sprichworte verarbeitet er in verschiedenen Werken⁷¹⁸.

Die von Horch und Shedletzky angesprochene Zweigleisigkeit jüdischer Werke erwähnt Max Brod in seinem oben erwähnten Aufsatz zwar nicht, sie ist aber auch in seinen Werken zu finden. Besonders in seinem Roman *Tycho Brahes Weg zu Gott* wird dies deutlich. Nur mit dem Zionismus vertraute Leser können erkennen, dass es Max Brod in diesem Roman um einen zionistischen Weg geht. Ähnliches gilt für seinen Roman *Arnold Beer*, der zwar mit dem Untertitel *Das Schicksal eines Juden* versehen ist, das Jüdische jedoch hinter Symbolen versteckt.

In seinem Brief an Auguste Hauschner vom 12.6.1916 beschreibt Max Brod seine Vision des Zionismus', als Grundlage für eine versöhnte Gemeinschaft aller Menschen:

Vielleicht fehlt es Ihnen nur an dem richtigen Wissen um das Wesen des Judentums; vielleicht wird Ihnen schon diese Zeitschrift (gemeint ist *Der Jude*, herausgegeben von Martin Buber, HSP) zeigen, daß Ihnen die Ostjuden doch näher stehen als Armenier und Neger, vielleicht stellt sich das von Ihnen noch vermißte ‚Geheimnis der Sympathie‘ ein. Vor allem das eine: der jüdische Nationalismus darf nicht eine neue chauvinistische Nation schaffen, sondern soll nur einer versöhnenden, allmenschlichen, heute degenerierten Genialität der Juden eine Gesundung, der messianischen Richtung eine ‚reale‘ Grundlage schaffen. – Ich empfehle Ihnen

⁷¹⁰ Max Brod (1918), S. 1580–1593.

⁷¹¹ Hans Tramer (1967) Titel.

⁷¹² Ebd., S. 1581.

⁷¹³ Ebd., S. 1584.

⁷¹⁴ Max Brod (1913), S. 263.

⁷¹⁵ Ebd. Nach seiner Ausreise nach Palästina wird Max Brod auch in Hebräisch schreiben.

⁷¹⁶ Hans Tramer (1967), S. 1581.

⁷¹⁷ Ebd., S. 1587.

⁷¹⁸ Unter anderem in dem kurzen Roman *Das Tschechische Dienstmädchen* (1909) und dem Erzählband *Weiberwirtschaft* (1913).

sehr zur Lektüre: Martin Buber: „Drei Reden über das Judentum“ und Theodor Herzl: „Altneuland“⁷¹⁹.

⁷¹⁹ Auguste Hauschner (Adressat): Briefe an Auguste Hauschner. Berlin 1929, S. 13f.

Teil IV

Die Struktur der literarischen Spannung in Max Brod: *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden*

Obwohl der Autor in seinem Nachwort beteuert, dass „das geringste tatsächliche Detail durch seine Einfügung in ein ganz andern Gesetzen [...] folgendes Ganzes“ (AB 172) gründlich seine Wesenheit verändere, sind in dem Werk deutliche biografische Bezüge zu erkennen⁷²⁰. Arnold Beer, der Protagonist des Werkes, wächst in einer Stadt auf, die an Prag erinnert, in einem Elternhaus des wohlhabenden jüdischen Großbürgertums, ähnlich dem Elternhaus Max Brods. Ebenso wie in der Kindheit und Jugend des Autors spielt der Antisemitismus in der geschilderten Kindheit des Protagonisten keine Rolle. Lediglich im zweiten Kapitel, im Leben des jugendlichen *Arnold Beer* beschreibt der Autor eine kurze Begegnung mit dem orthodoxen Judentum, in der Person *Krauses*, *der immer fanatischer das Jüdische herauskehrte und gegen die „Assimilanten“ loszog* (AB 55). Auf ähnliche Weise wird Max Brod in seiner Kindheit mit dem orthodoxen Judentum konfrontiert, wie er in seinen Erinnerungen *Streitbares Leben 1884–1968*⁷²¹ berichtet. Inwieweit die Figur der Großmutter in diesem Roman Züge des Autors aufweist, wie hin und wieder behauptet wird, ist nicht zu belegen und ohne Belang, denn der biografische Bezug zum Autor liegt vielmehr in der Funktion dieser Figur als Sinnbild des osteuropäischen Judentums, das zur Zeit Max Brods betrachtet wird, als jenes Judentum, in dem am deutlichsten dessen ursprüngliche Wurzeln erhalten bleiben.

Zeitlich ist das Werk ein oder zwei Generationen vor Max Brods Geburt angesiedelt, in einer Zeit, als durch die Verarmung der Landbevölkerung und die beginnende Industrialisierung zahlreiche Juden ihre Verwandten auf dem Land zurücklassen und in den Städten zu Wohlstand kommen. Es ist aber auch die Zeit, in der sich die Juden durch ihre rechtliche Gleichstellung aus ihrem angestammten Milieu lösen, ihre Identität als Juden aufgeben und sich je nach Nationalität in die Gastgesellschaft eingliedern, hierfür allerdings den Preis der kulturellen Orientierungslosigkeit zahlen.

⁷²⁰ In seinen Erinnerungen schreibt Max Brod hierzu: „Es ist viel Autobiographisches in jenen Werken mitverwendet, eingearbeitet, [...].“ (Max Brod: *Streitbares Leben 1884–1968*. München 1960, S. 116).

⁷²¹ Ebd., S. 111ff.

Obwohl der Roman noch vor dem ersten Weltkrieg erscheint, ist in ihm bereits das zu beobachten, was Hartmut Vollmer in Folge der Katastrophe des verlorenen Krieges als typisch für die Literatur der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts beschreibt: „eine sich zuspitzende Polarisierung [...] als Ausdruck einer tiefen Verunsicherung und zielentfernten Orientierungssuche, die sich zwischen ‚Ich‘ und ‚Masse‘, ‚Individualität und Kollektivität‘, ‚Irrationalität und Sachlichkeit‘ verstrickte.“⁷²²

Diese Orientierungslosigkeit, die hier als Folge der Emanzipation der Judenheiten zu verstehen ist, ist Thema der beiden ersten Kapitel des Romans. Der Protagonist Arnold Beer wendet sich mal diesem, mal jenem zu, findet, trotz großer intellektueller Begabungen, weder Halt in der Familie noch bei Freunden, noch in der Liebe, bis sein Gebäude aus Selbsttäuschung und Betrug in sich zusammenbricht und er sowohl finanziell wie in der Liebe gänzlich scheitert.

Im dritten Kapitel eröffnet sich dem Protagonisten dann überraschend ein Ausweg, als er die Großmutter auf dem Lande besucht. Ein Vergleich mit Max Brods Begegnung mit einer ostjüdischen Schauspielertruppe, die für ihn der Beginn seiner Hinwendung zum Zionismus ist, drängt sich auf.⁷²³ Im vierten Kapitel eröffnet sich für den Protagonisten nach dieser Begegnung mit der Großmutter ein Weg in ein neues, inneres und tieferes Selbstverständnis. Ob allerdings der Protagonist fähig ist, seinen eigenen Weg zu finden, lässt der Autor offen.

Auch die Frauenfiguren in diesem Roman sind Sinnbild dieser Epoche. Sie vertreten nicht mehr den traditionellen Frauentyp, das unterwürfige und „klassendeterminierte Fräulein“⁷²⁴, sondern entwickeln sich hin zur gleichberechtigten, „kameradschaftlich *neben* dem Manne“⁷²⁵ stehenden Frau.

Lina, zu der der Protagonist eine flüchtige Liebesbeziehung beginnt, muss noch als Tochter armer Eltern „dienen“ (AB 76) und hat kaum die Chance dieser Abhängigkeit zu entkommen, obwohl sie bereits eine „Lehrerinnenbildungsanstalt absolviert“ (AB 76) hat. Am Beginn der neuen Zeit hat die moderne Frau noch nicht Fuß gefasst in der „modernen Wirklichkeit“⁷²⁶. Ihre Zeit ist gespalten in eine „unverlierbare Vergangenheit“⁷²⁷ und in eine unbestimmbare Zukunft, ebenso wie ihre nicht erfüllbaren Erwartungen an die Liebe, sodass ihr noch nicht einmal der „sexuelle Genuß“⁷²⁸ bleibt.

Mutter und Großmutter dagegen sind noch ganz in ihren vorbestimmten Rollen verhaftet. Die Mutter als typische Frau des vorindustriellen Bürgertums, die Großmutter als Stereotype einer ausgegrenzten, verarmten Judenheit.

⁷²² Hartmut Vollmer: *Liebes(ver)lust*. Oldenburg 1998, S. 25.

⁷²³ Max Brod (1960), S. 66.

⁷²⁴ Vollmer (1998), S. 34.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Ebd., S. 141.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Ebd.

1. Erstes Kapitel

1.1. Erzählauftakt

Arnold Beer war ein hübscher, junger Mann, nicht einmal sehr elegant, aber da er in der Stadt häufig mit den elegantesten Leuten zusammen – überdies auch oft mit anderen – angetroffen wurde, nannte man ihn den Eleganten. ‚Aha, da kommt das Gigerl‘ [...].⁷²⁹ (AB 5)

Der Erzählauftakt beginnt mit einer kurzen Beschreibung des Protagonisten und dessen spöttischer Abwertung durch sein Publikum, das durch das neutrale Pronomen *man* als Beurteilungsinstanz den Hintergrund des Geschehens bildet. Die Leseraufmerksamkeit wird durch einen Widerspruch auf den Protagonisten gelenkt: er ist ansehnlich und bevorzugt Umgang mit den elegantesten Leuten der Stadt, obwohl er selbst offensichtlich nicht dazugehört. Das fiktionale und anonyme Publikum unterstreicht diesen Widerspruch unterstützt durch den Registerwechsel: *man* bezeichnet den Protagonisten als *das Gigerl*. Der Umfang und die eigentliche Ursache des Widerspruchs bleiben offen und lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den weiteren Verlauf des Textes.

Der kurze und phonetisch spannungslose Satz, ‚Die Parta⁷³⁰ ist da.‘ (AB 5), trennt den Einführungssatz vom folgenden Text. Er dient zur Entspannung und Verzögerung, um so die Bedeutung des folgenden Satzgefüges und dessen herausragende Funktion als Beginn des globalen Spannungsbogens hervorzuheben. Zahlreiche Elemente der Aufmerksamkeitslenkung auf den übrigen Textebenen unterstreichen die Bedeutung, wie z.B. die Interpunktion, mit der einzelne Satzteile herausgehoben werden, oder die Auslassungspunkte am Ende der Satzgruppe, die den Fokus auf die Fortsetzung des Dialogs lenken, der dadurch besonders betont wird.

1.2. Einführung in das globale Spannungsthema und Beginn des globalen Spannungsbogens

‚Ich erkläre den Bummel für eröffnet‘, hieß es am Abend auf dem Korso, wenn in den Reihen der gewohnten Spaziergänger und Nichtstuer Arnold samt seiner Freundschaft erschien; denn schon hatte man hier und dort begonnen, sein unnützes Treiben mit einigem Mißwollen zu beobachten. (AB 5)

Der Protagonist, noch im Einführungssatz als jung, hübsch, aber nicht sehr elegant beschrieben, tritt im Kreise von Bummlern und Nichtstuern auf und verstößt offensichtlich gegen „gesellschaftliche

⁷²⁹ Wiener Mundartwort, vom Wiener Humoristen Pötzl um 1855 eingeführtes Gegenstück zu ‚Gagerl‘ (Einfaltspinsel) für den Modegecken. *Im Knopfloch a roserl, / a recht a weits hoserl, / im Aug a monokerl / a ganz kurz rockerl ... / d arm hält er wie ein flügerl / segn s dös is a Gigerl*. Nach Schranka, Wien. In: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Viertes Band, I. Abteilung, 4. Teil, Leipzig 1949, Sp. 7477

⁷³⁰ Tschechischer Begriff, zu deutsch: Gruppe (f), Trupp (m), (Arbeits-)Kolonne (f). In: Rolf Ulbrich: Langenscheidts Taschenwörterbuch der tschechischen und deutschen Sprache (1982).

Konventionen und Normen⁷³¹, denn die Beurteilungsinstanz *man* beobachtet mit *Mißwollen* sein Verhalten und sein *unnützes Treiben*.

Die Phrase *das Gigerl* verbunden mit dem abwertenden Registerwechsel im Einführungssatz deutete bereits an, was für den Rezipienten nun Gewissheit wird: Der Protagonist ist zwar ein hübscher junger Mann, aber sein Verhalten steht im Gegensatz zu den aufgrund seines äußeren Scheins erwarteten Normen. Er verhält sich unangepasst und verstößt gegen allgemein akzeptierte Regeln, die jedoch offenbar von der Beurteilungsinstanz als nicht sehr gewichtig eingeschätzt werden, denn *man* beobachtet sein *unnützes Treiben* lediglich mit *Mißwollen*.

Diese Differenz zwischen dem Äußeren des Protagonisten und seinem Verhalten lässt auf eine Zwiespältigkeit in der Persönlichkeit des Protagonisten schließen, eine Abweichung, die dem Gewohnten des Rezipienten zuwiderläuft. Sie zielt unmittelbar auf den Erfahrungshorizont des Rezipienten, auf dessen affektive Einstellung zum Protagonisten, und ruft Gefühle in ihm hervor, sobald er Parallelen zu seinem eigenen Erleben erkennt.⁷³²

Der Protagonist tritt nicht allein auf, sondern *samt seiner Freundschaft* in der *Reihe der gewohnten Spaziergänger und Nichtstuer*. Der Rezipient kann daraus schließen, dass das abweichende Verhalten des Protagonisten durch sein Umfeld beeinflusst wird und noch revidierbar ist. Im Prozess der Analyse der Abweichung und auf der Suche nach Lösungen, die Abweichung auf ein Mindestmaß zu korrigieren⁷³³, wäre dies ein Ansatz, um die Abweichung zurückzuführen.

Diese Auseinandersetzung mit der Abweichung des Protagonisten setzt eine gewisse Sympathie für den Protagonisten voraus, die geweckt wird durch die durchweg positive Beschreibung seines Äußeren – *hübsch, jung, elegant* – und der seines unmittelbaren Umfeldes – *den elegantesten Leuten und samt seiner Freundschaft* –, die auf den Protagonisten übertragen wird. Gleichzeitig wird Mitgefühl für den Protagonisten hervorgerufen, wenn dieser als einziger im Fokus der allgemeinen Beurteilungsinstanz *man* steht und sich auf ihn allein das beobachtende *Mißwollen* richtet.

Um allerdings das der Spannungsstruktur eines Textes zugrunde liegende Wechselspiel zwischen den Gefühlen für den Protagonisten und einer Distanz zu ihm in Gang zu setzen, muss der Rezipient zum Protagonisten auch eine distanzierte Position einnehmen können, die hier durch das neutrale Pronomen *man* erleichtert wird. Von dieser Position aus kann die Ursache für die Gefahren, die dem Protagonisten drohen, erkannt und nach Strategien für eine Konfliktlösung gesucht werden.

Im Unterschied zur Abenteuer- und Kriminalliteratur kommen in diesem Roman die Gefahren nicht von außen auf den Protagonisten zu, sondern sind in seiner Persönlichkeit begründet, in seiner

⁷³¹ Harald Weinrich: Textgrammatik der deutschen Sprache. Mannheim 1993, S. 100.

⁷³² Rzeszotnik (2002), S. 157ff., spricht hier von einer empirischen Gefahrenquelle, die auf dem Erfahrungshorizont des Rezipienten basiert und Gefühle für den Protagonisten hervorruft.

⁷³³ Hans Hörmann: Meinen und Verstehen. Frankfurt a. M. 1988, S. 195.

Orientierungslosigkeit, seinem Hin- und Hergerissensein zwischen der Akzeptanz gesellschaftlicher Normen und dem Aufbegehren gegen diese, welche als Zwiespältigkeit der Persönlichkeit vom Rezipienten wahrgenommen wird. Dies geschieht freilich nicht ohne kritische Distanz des Protagonisten zu sich selbst, denn er grübelt über seine *fragwürdige Wesensart* nach – „eine[r] *typische Fernwirkung* [...]“ (AB 5f). Der Rezipient erfährt erst im 2. Kapitel was unter dem Begriff zu verstehen ist: „*von fern schaut’s nach was aus, was ich treibe. Aber wenn man’s näher anschaut* [...]“ (AB 62).

Diese Zwiespältigkeit in der Persönlichkeit des Protagonisten, verbunden mit seiner Halt- und Orientierungslosigkeit, ist das Thema des globalen Spannungsbogens, der den ganzen Text überwölbt und dessen Beginn unterstrichen wird durch zahlreiche Spannungselemente auf allen sprachlichen Ebenen:

Auf der phonetischen Ebene ist diese Satzgruppe mit einer breiten Vokal- und Konsonantenvarianz ausgestattet. Eine Reihe von Autosemantika⁷³⁴ enthalten Vokale mit hohem Erregungspotential: [i], [œ], [i:] und [y]⁷³⁵ in *Ich – eröffnet – hieß – Spaziergänger – Nichtstuer – erschien – hier – unnützes – Mißwollen*. Diese Autosemantika enthalten außerdem einen oder mehrere Konsonanten mit hohen Erregungswerten und positiven „Dynamik-Eigenschaften“: [ç], [f], [t], [s], [ʃp], [ts]⁷³⁶.

Dies hat zur Folge, dass der Rezipient durch die Lauthervorhebung diese Konstituenten bei der Satzbetonung aus einer Anzahl möglicher Betonungen nicht mehr auswählt, sondern genau die Konstituenten betont, die mit hohem Erregungs- und Dynamikpotential ausgestattet sind und dadurch die „inhaltlichen Schwerpunkte“⁷³⁷ des Satzes bilden.

Die beiden durch ihre syntaktische Position im Nachfeld hervorgehobenen nichtusuellen Komposita *Nichtstuer* und *Mißwollen* beziehen ihre interne Spannung aus dem großen Abstand zwischen Bildgeber und –empfänger. In beiden Komposita sind die Erstglieder stark abgeschwächt, sodass sie im Übergangsstadium zum Präfixoid qualitativ wertend wirken⁷³⁸ und das globale Spannungsthema abstützen.

Gleiches gilt für die Nominalphrase *unnützes Treiben* im Nachfeld des zweiten Satzes. Der Begriff *Treiben* hat sowohl eine positive⁷³⁹ wie negative semantische Bedeutung⁷⁴⁰. Das Adjektiv *unnütz* dagegen hat durch sein Präfix *un-* eine eindeutig normwidrige Bedeutung, allerdings mit der

⁷³⁴ Dazu gehören Substantive, Verben, Adjektive, Adverbien und am Rande Pronomen (außer *man* und *es*) und Pro-Adverbien. In: Silke Henke: Formen der Satzakkzentuierung. Trier 1993, S. 7.

⁷³⁵ Zur Reihenfolge des Erregungspotentials vgl. Suitbert Ertel: Psychophonetik. Göttingen 1969, S. 101, Tabelle 8.

⁷³⁶ Vgl. hierzu Tabelle 6 in: Suitbert Ertel (1969), S. 94. Die Dynamik-Werte sind Mittelwerte der Energiewerte (E+, E-) zusammen mit den Potenzwerten (P+, P-). Skalen der Dimensionswerte vgl. Ertel (1969), S. 23.

⁷³⁷ Silke Henke (1993), S. 7.

⁷³⁸ Lorelies Ortner/Elgin Müller-Bollhagen: Deutsche Wortbildung. Substantivkomposita. Vierter Hauptteil. Berlin 1991, S. 198.

⁷³⁹ Z.B.: Bunt, geschäftig, ausgelassenes, lebhaftes Treiben.

⁷⁴⁰ Z.B.: Heimliches, schändliches, böses, wüstes Treiben.

Einschränkung, dass das Präfix hier im Zusammenhang mit den Antonymen von *Treiben* „weniger scharf konturiert“⁷⁴¹ ist.

Das adverbiale Oxymoron *hier und dort* ist zwar als Oxymoron stark verblasst und hat im Allgemeinen nur noch die Funktion einer Redensart, trotzdem sollte seine subtile Funktion als Antithese bezüglich des globalen Spannungsthemas nicht unterschätzt werden.

Auf der syntaktischen Ebene fällt zunächst das unechte Subjekt *es*⁷⁴² im Äußerungskontext der wörtlichen Rede auf, welches eine Distanz zum Inhalt der wörtlichen Rede signalisiert und gleichzeitig den Anspruch einer realistischen Interpretation des Gesagten einschränkt.⁷⁴³ Dies lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den weiteren Verlauf des Satzes, auf die Adverbialia, die die Bühne für den Auftritt des Protagonisten vorbereiten.

Auch der zweite Satz dieser Satzgruppe, der lediglich durch ein Semikolon vom ersten Satz getrennt ist, enthält als Subjekt ein distanzierendes Pronomen, wodurch der Fokus auf den Protagonisten und dessen Verhalten gelenkt wird, das durch die Form des Infinitivsatzes besonders betont wird. Die Partikel *denn*, ursprünglich eine Variante des temporalen *dann* und eigentlich nicht vorfeldfähig, drückt die enge Verbindung zum Vorangegangenen aus. Sie hat ihre temporale Aussage nicht ganz verloren, besonders wenn sie – wie hier – mit der temporalen Partikel *schon* auftritt, und zum einen gemeinsam verkürzend auf den Zeitrahmen der Satzgruppe wirkt, zum anderen durch ihre abweichende Position die Leseraufmerksamkeit auf die beiden Phrasen *unnützes Treiben* und *einigem Mißwollen* lenkt.

1.3. Intertextueller Bezug zu Gottfried Kellers Novelle *Kleider machen Leute*.

Zur Abgrenzung und Bestätigung der globalen Spannungsthematik folgt dem Beginn des globalen Spannungsbogens in Form einer Dehnung eine Entspannungsphase, in der die globale Spannungsthematik in mehreren Varianten wiederholt und gefestigt wird. Sie schließt ab mit einem intertextuellen Bezug zu Gottfried Kellers Novelle. Der expliziten Markierung durch die Erwähnung des Novellentitels *Kleider machen Leute* geht eine implizite Markierung voraus durch eine Personenbeschreibung des Protagonisten, die deutlich der des „armen Schneiderleins“⁷⁴⁴ bei Keller ähnelt⁷⁴⁵.

⁷⁴¹ Harald Weinrich (1993), S. 1012.

⁷⁴² Es handelt sich hier um kein echtes Subjekt, sondern um ein fixes *es*, das bei subjektlosen Konstruktionen auftritt. Vgl. hierzu: Zifonun et al. (1997), Bd. 2, S. 1082.

⁷⁴³ Zifonun et al. (1997), Bd. 3, S. 1755.

⁷⁴⁴ In: Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band. Kleider machen Leute. Zürich 1947, S. 9.

⁷⁴⁵ Im Vergleich hierzu bei Gottfried Keller: „... und er sich blasser aber regelmäßiger Gesichtzüge erfreute.“ (S. 9),

Im Gegensatz zu dem Schneiderlein der Novelle, das mit seinem dunkelgrauen, mit schwarzem Samt ausgeschlagenen Radmantel aus einem inneren Bedürfnis heraus die Vornehmheit eines Grafen ausstrahlt, will *Arnold Beer*, der zwar vom „ersten Schneider der Stadt“ (AB 6) – eine weitere Markierung - sich einkleiden lässt, „von innen her“ (AB 6) eine entsprechende Rolle nicht ausfüllen.

Der Autor setzt hier mehrere immer deutlicher werdende Markierungsformen ein, die sicherstellen, dass der Rezipient den Prätext erkennt, weil der Autor den intertextuellen Bezug nutzt, um die Persönlichkeit des Protagonisten im Bezug zur Figur des Prätextes zu beschreiben. Dadurch erzeugt er eine Spannung, die auf der Differenz der beiden Figuren aufbaut.

Kellers Schneiderlein fügt sich in die ihm aufgedrängte Rolle, der er als vermeintlicher Graf durch sein Verhalten und sein Äußeres entgegenkommt, er gestaltet sie und wird fast identisch mit ihr⁷⁴⁶. *Arnold Beer* dagegen verweigert sich dem. Er will sich nicht in die „Richtung des „Angeschautwerdens und sogar des Michselbstfühlers“ (AB 6) einfügen, weil er die Zeit nicht dazu habe, nämlich die Epoche, in der sich – wie in Gottfried Kellers Novelle – die Gesellschaft nach dem Abglanz des Adels sehnt und darum die Täuschung nahtlos in die eigene Selbsttäuschung übergeht⁷⁴⁷. *Arnold Beers* Umfeld dagegen ist distanziert, es beobachtet und bleibt passiv, benötigt nicht den äußeren Schein für die eigene Identität, nutzt nicht die Selbsttäuschung für den eigenen Glanz, grenzt aber den ‚Störenfried‘ auch nicht aus, sondern lässt den Protagonisten gewähren und erduldet ihn mit Spott.

Die Gegenüberstellung der beiden Erzählungen und ihrer Protagonisten verdeutlicht, dass es in der Thematik des globalen Spannungsbogens dieses Romans nicht um Sein und Schein oder um einen „Ettikettenschwindel“⁷⁴⁸ geht, sondern um den inneren Konflikt des Protagonisten, der hin- und hergerissen ist zwischen einem Sich-anpassen an eine Gesellschaft der *elegantesten Leute* (AB 5) und dem Sich-nicht-einfügen-wollen in diese Gesellschaft. Dies wird besonders dort sichtbar, wo der Protagonist durch auffälliges Verhalten und unangepasstes Äußeres aus seiner Rolle fällt.

Dementsprechend verhält sich die Gesellschaft in der Erzählung und nimmt eine Distanz ein, die auf einen weiteren Punkt innerhalb des Spannungsthemas hinweist. Während in der Novelle Kellers der

⁷⁴⁶ ... in seinem Mantel blaß und schön und schwermütig zur Erde blickend, ...“ (S. 11). In: Gottfried Keller (1947).

⁷⁴⁶ Benno von Wiese: Gottfried Keller: ‚Kleider machen Leute‘. In: Hartmut Steinecke (Hg): Zu Gottfried Keller. Stuttgart 1984, S. 79–87, hier S. 83.

⁷⁴⁷ „Der vierspännige Wagen, das Aussteigen des Fremden, sein Mittagessen, die Aussage des Kutschers waren so einfache und natürliche Dinge, dass die Goldacher, welche keinem müßigen Argwohn nachzuhängen pflegten, ein Ereignis darauf aufbauten, wie auf einen Felsen.“ In: Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band. Kleider machen Leute. Zürich 1947, S. 31f.

⁷⁴⁸ Rolf Selbmann: Gottfried Keller. Berlin 2001, S. 8.

Protagonist gerade mit Hilfe seines Umfeldes sein Glück findet⁷⁴⁹, bleibt Arnold Beer sich selbst überlassen und verfällt einer *Selbstgehässigkeit* (AB 6), die mit *unwiderstehlichem Antrieb* (AB 7) durch seine ganze Person wallt. Die Zwiespältigkeit ist tief in die Persönlichkeit des Protagonisten eingegraben und kann durch äußere Einflüsse nicht aufgelöst werden.

Was bleibt, ist eine selbstzerstörerische Aggression, die sich gegen den Protagonisten selbst richtet und aus der es für ihn keinen Ausweg gibt, wie der letzte Satz dieses Textabschnitts andeutet:

Derselbe äußere Schwung nun, den er mit einiger Selbstgehässigkeit an seinen Kleidern bemerkt hatte, wallte durch seine ganze Person und mit so gewaltigem unwiderstehlichem Antrieb, daß er nach allen Seiten hin sein Schicksal aufbauschte, aber auch begrenzte. (AB 7)

Die Bedeutung der Position des Kompositums *Selbstgehässigkeit* im Textgefüge ist für die Spannungsthematik unübersehbar. Fast am Ende des Textabschnitts erzwingt es – abgesehen von seiner hohen Anzahl an Silben – mit seiner ausgeprägten phonetischen Erregungsdimension auf der Vokal- wie auf der Konsonantenebene⁷⁵⁰ den Satzakkzent, um die Spannungsthematik des globalen Spannungsbogens noch einmal besonders hervorzuheben.

Die beiden Komposita *Angeschautwerden* und *Michselbstfühlen*, entstanden durch Zusammenrückung⁷⁵¹ und Konversion, bauen zunächst eine aufeinanderbezogene semantische Spannung auf, schon erkennbar durch das Präfix *an*, das eine „Gerichtetheit“⁷⁵² veranschaulicht, in diesem Fall auf das Reflexivpronomen *mich* und das Demonstrativpronomen *selbst* des zweiten Kompositums, die beide den Bezug in doppelter Hinsicht bestätigen. Dagegen wird in dem zentralen Kompositum *Selbstgehässigkeit*, das wie durch ein Brennglas die Spannungsthematik auf einen Punkt konzentriert, mit dem wiederholten Demonstrativpronomen *selbst* nun an erster Stelle die semantische Spannung in das Innere des Kompositums verlagert.⁷⁵³ Mit dieser Verdeutlichung geht eine Betonung des Kompositums einher, die den Rest dieses Textabschnitts für die Leseraufmerksamkeit in den Hintergrund drängt. Selbst die semantisch und phonetisch herausragende Phrase *mit so gewaltigem unwiderstehlichem Antrieb* (Ab 7) vermag zu diesem Kompositum kein Gegengewicht zu erzeugen.

⁷⁴⁹ „... und von überall her nur gute und wohlwollende Zeugnisse für ihn einliefen.“ In: Gottfried Keller (1947), 2. Bd. S. 71.

⁷⁵⁰ Vokale: e (2. Pos.), ä (4. Pos.), i (1. Pos.), ei (6. Pos.) von insgesamt 17 Positionen; Konsonanten: s (1. Pos.), l (21. Pos.), st (1./3. Pos.), g (13. Pos.), ss (1. Pos.), g (13. Pos.), K (2. Pos.), t (3. Pos.) von insgesamt 22 Positionen. (Ertel 1969, S. 94, 101).

⁷⁵¹ Dieser von Fleischer gebildete Terminus, der allgemein in die Literaturwissenschaft eingegangen ist, wird inzwischen von Fleischer/Barz (1995) fallen gelassen. Diese verstehen unter „Zusammenrücken“ nun Konvertate aus Phrasen. (Elke Donalies: Basiswissen Deutsche Wortbildung. Tübingen 2007, S. 91).

⁷⁵² Wolfgang Fleischer/Irmhild Barz: Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen 1995, S. 331.

⁷⁵³ Die Endung *-igkeit* entstand aus einer Verschmelzung der beiden mittelhochdeutschen Elemente *-ec* und *-heit*, zur Verdeutlichung des jeweiligen *-ig*-Adjektivs, gegenüber dessen substantivischem Derivat. Vgl. hierzu: Fleischer/Barz (1995), S. 159, 162f.

1.4. Spannung durch zeitlichen Rückgriff

Abstützung des globalen Spannungsbogens durch lokale Spannungsbögen

Im Erzählverlauf folgt ein langer zeitlicher Rückgriff, gegliedert in acht Episoden, deren Thematik nicht ohne das globale Spannungsthema im Hintergrund denkbar wäre, das immer wieder auf die Handlungsebene durchbricht. Stets werden die widersprüchlichen Seiten des Protagonisten sichtbar, wie sie bereits in seiner frühen Kindheit angelegt sind, seine innere Zerrissenheit und seine Orientierungslosigkeit, die sich in Zügellosigkeit ausdrückt, etwa wenn es um seine maßlose Lese- oder Sammelwut geht, um seine Freundschaftsbeziehungen oder um das verbotene Fußballspielen in der letzten Episode.

Dieser zeitliche Rückgriff hat innerhalb der Spannungsstruktur dieses Kapitels zwei Funktionen: zum einen die pragmatische Funktion der Dehnung, um die Spannung zu erhöhen. Zum anderen soll dieser Rückgriff den Ursprung der Zwiespältigkeit und Orientierungslosigkeit des Protagonisten vor Augen führen. Bezogen auf das übergeordnete Spannungsthema dieses Werkes und übertragen auf die Situation der jungen Juden um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert in Westeuropa ist deren Orientierungslosigkeit nicht allein in ihrer Väter-Generation zu suchen, sondern viel früher, verursacht durch die Vertreibung der Juden aus Palästina.

Der Spannungsaufbau der letzten Episode, die zweifellos ein erzählerischer Höhepunkt dieses Kapitels ist,⁷⁵⁴ gelingt vor allem durch eine klare rhythmische Gliederung in Einführung, sechs lokale Spannungsbögen und einen Schluss mit drei eingeschobenen Entspannungsphasen, die in ihrer Thematik und durch Auslassungszeichen klar erkennbar voneinander abgegrenzt sind:

I) Einführung:⁷⁵⁵ *Eisigs besaßen auch einen Fußball [...] gütlich zu tun* (AB 30)

II) 1. Spannungsbogen: Der Parkwächter

Im Stadtpark [...] Aussichtslosigkeit aufgegeben [...]. (AB 30f)

a) Entspannungsphase: *Man wählte daher [...] wenn alles sicher schien.* (AB 31)

2. Spannungsbogen: Die Tücken des Balls

Dieser Ball [...] in eine Prügelei ausartete [...]. (AB 31f)

3. Spannungsbogen: Provisorisches Tor

Primitiv wie der Ball [...] summten ein Lied. (AB 32f)

⁷⁵⁴ Zur Zeit, als der Roman entstand, war das Fußballspielen in der bürgerlichen Gesellschaftsschicht verpönt, teilweise verboten. Es wurde vorwiegend in den Arbeitervierteln auf der Straße gespielt.

⁷⁵⁵ Zur besseren Orientierung werden Anfang und Ende des jeweiligen Textabschnitts genannt.

b) Entspannungsphase: *So weit stand die Sache [...] eine ‚Seele‘ besaß.* (AB 33)

4. Spannungsbogen: Zerbrochene Scheiben

Nun überstieg die Fußballbegeisterung [...] dem Auge zu lassen [...]. (AB 33f)

5. Spannungsbogen: Fußball international

Um diese Zeit [...] Kontinent zu bereisen [...]. (AB 34f)

c) Entspannungsphase: *Arnold hatte sich [...] diese Kraft und Richtung [...].* (AB 35)

6. Spannungsbogen: Nachspiel

Ging Arnold allein durch die Gassen [...] aufzitternde Netz stürzen, [...]. (AB 35f)

III) Schluss: *Und nun wird applaudiert, es rauscht, es schreit. Sieg! Sieg!* (AB 36)

Wie wichtig diese Episode für die Spannungsstruktur dieses Kapitels ist, zeigt der Text in der Einführung der Episode. Er enthält zahlreiche Begriffe aus dem Bereich der Gefahr und des Unheils, deren Funktionen außerhalb des Textzusammenhangs hier noch deutlicher werden: *Leidenschaft, roh und gesundheitsschädlich, verboten, Unglücksfälle, unglückliche[r] Fall, unheilbare[r] Schaden, gefährlich, strafweise* (AB 30).

Auffällig ist ferner der zweimalige Wechsel zum neutralen pronominalen Subjekt, das hier wie in einem Sprichwort eine zukunftsweisende Funktion einnimmt und zwar dort wo von Unglücksfällen und Strafe die Rede ist, was beim Rezipienten eine Erwartung auf den nachfolgenden Text weckt.

1.5. Spannung durch Aufzählungen

Im gesamten Text des ersten Kapitels, besonders in der Episode über die Sammelwut, (AB 13–18) sind zahlreiche Aufzählungen eingefügt.

Mainberger⁷⁵⁶ bezeichnet Aufzählungen als zunächst „nüchterne Bestandsaufnahme“⁷⁵⁷, in deren Lücken sich jedoch Anderes verberge und zwar das, was den Listen Bedeutung gebe.⁷⁵⁸

Dies lässt sich zeigen an der Aufzählung am Beginn der Episode:

Knöpfe, alle Arten von Zündholzschachteln, Zigarrenbinden, Ansichtskarten mit und ohne Marke auf der Bildseite, Bleistifte, Autogramme, Münzen, Vereinsmarken, Siegelabdrücke, Mineralien, hinter Glas spannte er Schmetterlinge und Käfer auf, in den Mappen hatte er bald mehrere Tausende von Bildern, aus alten Zeitschriften ausgeschnitten und sauber auf dünne Pappdeckel aufgeklebt. (AB 13)

⁷⁵⁶ Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Berlin 2003, S. 117f.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 118.

⁷⁵⁸ Ebd.

Weder eine über- noch eine untergeordnete Gliederung dieser Aufzählung ist zunächst erkennbar. Begriffe und ganze Sätze stehen scheinbar wahllos nebeneinander. Und doch wird der eigentliche Inhalt dieser Aufzählung bei näherer Betrachtung deutlich: Nichts passt zusammen, alles ist ungeordnet, so wie die emotionale und intellektuelle Gefasstheit des Protagonisten, die ihren Ausdruck findet in seiner Orientierungslosigkeit.

Darüber hinaus haben Aufzählungen im Erzählverlauf dehnenden Charakter und werden häufig zur Spannungsunterstützung eingesetzt. Es ist also kein Zufall, dass in der folgenden Aufzählung die drei wichtigsten Autoren der Abenteuerliteratur zur Zeit der Entstehung des Romans aufgeführt werden:

Sie hatten [...] in ihrer Wohnung eine *Laterna magica*, ein herrliches Puppentheater mit zahllosen Kulissen, Turngeräte, sämtliche Bände von Jules Verne, Gerstäcker und Karl May, und überdies durften sie nach Herzenslust alles zerreißen, verborgen und verbrauchen, [...]. (AB 29)

Das Thema dieser Aufzählung ist klar zu erkennen: Alle Begriffe ermöglichen das Überschreiten vorgegebener Grenzen auf der visuellen, emotionalen und körperlichen Ebene.⁷⁵⁹ Stellvertretend für den Protagonisten überwindet die befreundete Familie Eisig die gesellschaftlichen Grenzen und nimmt eine Außenseiterrolle ein, im Gegensatz zur *abgezirkelte[n]*, wie am *Schnürchen* (AB 29) funktionierenden Welt im Elternhaus des Protagonisten:

[...] dort hatte alles einen Strich von ungebundener Räuberromantik, schon die ungeheuerliche Unordnung und Verwüstung in den großen hohen, dabei nicht hellen Sälen des alten Gebäudes. All dies mit der ordentlichen Sparsamkeit zu Hause kontrastierend [...]. (AB 28)

1.6. Episodische Abstützung des globalen Spannungsbogens

Diesen ersten Episoden folgen nach einer Entspannungsphase 29 weitere in sich abgeschlossene Episoden, die zunächst nur wenige Zeilen umfassen, jedoch zum Schluss immer länger werden. Sie unterstützen den globalen Spannungsbogen, wobei das übergreifende Spannungsthema mehrfach modifiziert wird durch intertextuelle Bezüge und Spannungselemente auf der Schriftebene, die hier mit einem eigenen Unterpunkt hervorgehoben werden.

⁷⁵⁹ Die *Laterna magica* ist Ende des 19. Jahrhunderts ein erschwingliches Unterhaltungsmedium, mit dem Geschichten, Märchen und andere attraktive, weil spannende Bildserien auf einer Projektionsfläche dargestellt werden. Auch das Puppentheater dient zur Darstellung von Märchen und spannenden Geschichten. Es fällt auf, dass hier nur von Kulissen die Rede ist, nicht von Figuren. Am Turngerät können körperliche Grenzerfahrungen gemacht werden, etwa in der Akrobatik. In der Abenteuerliteratur der drei Autoren sind es die Grenzsituationen in den Abenteuern, die der jeweilige Protagonist unter Gefahren bewältigt.

Die große Anzahl der Episoden macht es um der Übersicht willen notwendig, diese in fünf Gruppen zusammenzufassen. Zur besseren Nachvollziehbarkeit werden Anfang und Ende der Gruppe kursiv geschrieben.

1. Gruppe: Episode 1–7

Gottfried Eisig, der Schauspieler [...] / [...], der angesehene Bürger war beinahe fertig [...]. (S. 36–38)

Zwischen *Auszeichnung* (AB 37, Episode 1) und *unschlüssige[m] Studium und Berufsprobieren* (AB 37, Episode 2) pendelt der Protagonist hin und her, versucht sich anzupassen und an Freunden und Vorbildern (AB 37, Episode 3 + 4) zu orientieren. Er findet für *jeden seiner Freunde den richtigen Ton* (AB 37, Episode 5), denn seine

[...] prächtige und beflügelte Sprechweise, der strömende Schwall von Ideen, der auch den Hörer in den Zustand angenehmer Leichtigkeit versetzte, war geblieben. [...] all diese Zauberei einer schnellen Auffassung und eines unverwüstlichen Gedächtnisses – gab Untergrund und Quadersteine für blendende Bauwerke [...]. (AB 38, Episode 6)

Der Protagonist, anfangs ein hübscher junger Mann, ein *Gigerl*, der sich den Normen seiner Gesellschaft durch auffällige Kleidung und ungeniertes Verhalten widersetzt, hat inzwischen gelernt, mit hoch entwickelter Sprachbegabung und ausgeprägtem Einfühlungsvermögen seinem Umfeld jede Möglichkeit einer kritischen Distanz zu nehmen, mit der Konsequenz, dass alle *Freunde* [ihn] für ein *vielseitiges Genie* (AB 38, Episode 7) halten. Die beobachtende Beurteilungsinstanz am Beginn des Textes, nun in der Rolle seiner Zuhörer, hat ihre distanzierte Position aufgegeben, wird aber vom Protagonisten dank seiner besonderen Begabung unterlaufen und ausgeschaltet.

Diese Ausschaltung der Beurteilungsinstanz zielt erneut auf die affektive Einstellung des Rezipienten und dessen Lebenserfahrungen, mit denen er das *blendende Bauwerk* des Protagonisten hinterfragt, und lenkt seine Aufmerksamkeit auf der Suche nach Lösungen auf den weiteren Verlauf des Textes.

Die Personenbeschreibung in Episode 7 stellt die notwendige positive Einstellung zum Protagonisten her, die allerdings aufgrund der Beschreibung nicht ganz ungetrübt sein kann und dem Rezipienten die für sein Spannungsempfinden erforderliche Distanz verschafft.

Zentrales Motiv dieser Personenbeschreibung sind die Augen des Protagonisten, die *unter hohen Knollen der trotzdem freundlichen Stirn* liegen,

[...] in tiefen bläulichen Höhlungen also, aus denen sie wie schattige Gebirgsseen, klar und doch von unergründlicher Färbung, hervorsah. Diese großen verfinsterten Flächen teilten zugleich mit dem Nasenschatten [...] sein Gesicht überblickbar ein. (AB 38, Episode 7)

Seit der klassischen Literatur ist das Auge „Bedeutungsträger für das Erkennen reiner Gefühle“⁷⁶⁰, die selbst dann noch die Wahrheit auszusprechen vermögen, wenn die Sprache dies nicht mehr vermag. Die Augen des Protagonisten liegen im Schatten von Höhlungen. Sie sind zwar klar, aber lassen nicht auf den Grund sehen, auf den inneren Zustand des Protagonisten, auf dessen „innere Wahrheit.“⁷⁶¹

Die Episoden 5–7 werden mit Auslassungspunkten⁷⁶² abgeschlossen mit der Aufforderung an den Rezipienten, diese mit eigenen Vorstellungen zu füllen⁷⁶³. Durch die Gegenüberstellungen von eigenen Erfahrungen und Erfahrungen aus dem Text wird der Spannungsbogen gestützt. Dies erfolgt durch Signale, die den Auslassungspunkten vorangehen, z.B. in Episode 5 in der Erwähnung von *Professor Ehrlich*⁷⁶⁴ (AB 36) als Beispiel eines erfolgreichen Juden, die im Rezipienten die Hoffnung aufkommen lassen kann, dass der Protagonist ebenfalls einen erfolgreichen Weg einschlagen wird, oder durch die Textstelle in Episode 6 *Untergrund und Quadersteine für blendende Bauwerke* [...], die die Hoffnung des Rezipienten wieder in Frage stellt.

Vorherrschendes Merkmal der Episode 6 sind die semantisch überhöhten, zehn metaphorischen Adjektiv- und Nominalphrasen: *die schwadronierende Art seiner Gymnasiasten-Reden* (1) – *die prächtige und beflügelte Sprechweise* (2) – *der strömende Schwall von Ideen* (3) – *ein Zustand angenehmer Leichtigkeit* (4) – *sein übermenschlicher Eifer* (5) – *sein edelfunkelnder Geist* (6) – *das Herz der Probleme* (7) – *die Zauberei einer schnellen Auffassung* (8) – *das unverwüstliche Gedächtnis* (9) – *Untergrund und Quadersteine für blendende Bauwerke* (10), die den Kontrast verdeutlichen zwischen dem Auftreten des Protagonisten und seiner inneren Leere, welche er durch sein pomphaftes Verhalten zu verdecken versucht.

⁷⁶⁰ Horst S. Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen 1987, S. 62f.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Auslassungspunkte, ein Schreibzeichen aus drei Punkten, signalisieren, dass ein Stück des Textes nicht verbalisiert wird. Ulrich Engel: *Deutsche Grammatik*, Heidelberg 1988, I 013, S. 827.

⁷⁶³ Wolfgang Iser (1990), S. 66f.

⁷⁶⁴ Wahrscheinlich ist hier der deutsche Chemiker und Arzt Paul Ehrlich (1854–1915) gemeint, der als Sohn jüdischer Eltern zusammen mit Ilja Iljitsch 1908 den Nobelpreis erhielt. Er gilt als Begründer der Chemotherapie und entwickelte als erster eine medikamentöse Behandlung der Syphilis.

Diese Phrasen sind zwar aufgrund ihrer inneren Spannung als Spannungselemente unterschiedlich zu werten, in ihrer auffälligen Gesamtheit heben sie jedoch diese Episode so sehr aus der Gruppe hervor, dass auf Spannungselemente auf der phonetischen Ebene verzichtet wird.

In der Episode 7 sind die Adjektiv- und Nominalphrasen der Personenbeschreibung emotional sowohl positiv: *von ziemlich großer Statur – der trotzdem freundlichen Stirne – der glattrasierten Oberlippe – den weißen ebenmäßigen Wangen*, wie negativ konnotiert: *in tiefen bläulichen Höhlungen – schattige Gebirgsseen – von unergründlicher Färbung – diese großen verfinsterten Flächen – Nasenschatten*. Sie bestimmen die Haltung des Rezipienten zum Protagonisten als ein Pendeln zwischen Sympathie und Ablehnung.

Auf der syntaktischen Ebene wird das Satzgefüge der Episode 7 bestimmt von den oben aufgeführten Phrasen der 6. Episode. Da es nur drei abgeschlossene Sätze gibt, allerdings mit sieben Verbfeldern, sind sie teilweise gehäuft auf den Stellungsfeldern verteilt. Lediglich die Phrase 10 im Nachfeld des letzten Satzes hat auf der syntaktischen Ebene eine herausragende Position, die ihre Bedeutung für die Semantik des gesamten Textes dieser Episodengruppe unterstreicht.

Die Syntax der Episode 7 als Entspannungsphase ist wesentlich geordneter und gibt dem Rezipienten Gelegenheit, seine Position gegenüber dem Protagonisten nach der Modifizierung des Spannungsthemas neu zu bestimmen.

2. Gruppe: Episode 8–15

Auf solche Äußerlichkeit [...] / [...] auch älterer Musikkenner hervorriefen. (S. 39–43)

Nach dieser Entspannungsphase wird die Leseraufmerksamkeit durch das nichtusuelle Kompositum *Flammenstreben* und einige Zeilen weiter durch die Verben *wetteifern*, *überflügeln* und die Phrase *pure Lust* erneut auf das in den vorangegangenen Episoden modifizierte Spannungsthema gelenkt. Der Protagonist ist nicht mehr nur halt- und orientierungslos, er verdrängt sein Scheitern, ignoriert Einwände und Bedenken, *nirgends Schwierigkeiten sehend und mit nebelhafter Energie*. (AB 39, Episode 9)

Stimmte eine Theorie nicht zu seinen eigenen Beobachtungen, so verwarf er jedes Mal ohne Gewissenbisse die Theorie, niemals die noch so flüchtige Beobachtung [...]. (AB 39, Episode 9)

Er verstrickt sich weiter in seine inneren Widersprüche, denen er hilflos ausgeliefert ist, weil jegliche Kritik – vorsichtig an ihn herangetragen – dank seiner überragenden intellektuellen und rhetorischen Fähigkeiten auf sein Umfeld abgelenkt wird. Er produziert nur noch *lauter kleine Heftchen*,

vollgeschmiert mit flüchtigen, oft klecksartigen Schriftzeichen, Abkürzungen, Symbolen [...]. (AB 41, Episode 14)

Das Spannungsthema wird erneut modifiziert. Arnold ist nur noch zu rudimentären symbolischen Leistungen fähig und nutzt seine Begabungen nicht allein, um von seinem eigenen Versagen abzulenken, sondern nun auch um sein Umfeld zu den Leistungen zu motivieren, zu denen er selbst nicht mehr fähig ist.

Arnold verlangte einfach, dass rings um ihn geleistet wurde, als hätte er selbst das dunkle Gefühl, dass er für seine Person in seiner Zersplitterung nichts Nennenswertes hinterlassen würde, [...]. Der starke Wille, der in ihm lebte, in ihm selbst unfruchtbar, wurde auch tatsächlich die Stütze und Sauerteig vieler Arbeiten seiner Freunde. (AB 42, Episode 15)

1.6.1. Intertextueller Bezug zu Arthur Schnitzlers *Der Weg ins Freie*

In der Episode 15 wird ein intertextueller Bezug genutzt, um das Spannungsthema nuanciert zu verändern:

Der Musiker Waldesau, der in einem beständigen Ekel vor sich selbst lebt, gesteht dem Protagonisten, dass er keine Zeile ohne dessen Zuspruch schreiben könne. So aber liefere er Kompositionen ab, die das Lob *auch älterer Musikkenner hervorriefen*. (AB 43, Episode 15)⁷⁶⁵

Der intertextuelle Bezug zu der Figur des Heinrich Beermann in Arthur Schnitzlers⁷⁶⁶ *Der Weg ins Freie* ist, trotz einer lediglich impliziten Markierung, nicht zu übersehen, denn der Dichter in Schnitzlers Roman befindet sich zunächst in gleicher Situation wie der Musiker Waldesau. Allerdings verstummt Heinrich Beermann⁷⁶⁷, weil er keine Hilfe von außen erhält⁷⁶⁸, im Gegensatz zur Figur des Musikers Waldesau, der davon profitiert, dass der Protagonist seine eigene Leistungsfähigkeit auf die seines Umfeldes projiziert. Der intertextuelle Bezug wird auch hier genutzt, um eine gegenteilige Position zu betonen.

⁷⁶⁵ Arthur Schnitzler (1862–1931) veröffentlichte seinen Roman *Der Weg ins Freie* im Jahr 1908.

⁷⁶⁶ Arthur Schnitzler und Theodor Herzl, in dessen Roman *Altneuland* (1902) überzüchtete, gelangweilte junge Juden auftreten, ähnlich der Figur des Arnold Beer (Ritchie Robertson: Kafka. Stuttgart 1988, S. 45.), werden fast zur gleichen Zeit geboren und entstammen demselben bürgerlichen Milieu. Sie teilen die Neigung zur Literatur und verkehren im gleichen Freundeskreis. Trotz der Ähnlichkeit ihrer Sozialisation reagieren sie unterschiedlich auf die kulturellen und politischen Umstände jüdischen Lebens. In ihrer wechselvollen Beziehung zueinander, die teilweise freundschaftlich geprägt ist, spiegeln sich bedeutende Ereignisse der Geschichte des Judentums und des Antisemitismus. Es ist also nicht rein zufällig, dass Max Brod den Bezug zu Arthur Schnitzler wählte. Ausführlicher hierzu: Bettina Riedmann: »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«. Tübingen 2002, S. 109ff.

⁷⁶⁷ „Frau Ehrenberg stimmte zu und nahm Anlaß, sich über Heinrich Beermann zu beschweren, der als Dichter verstummt sei und sich nebstbei nicht mehr blicken lasse.“ Arthur Schnitzler: *Der Weg ins Freie*. In: ders.: *Romane*. Herausgegeben von Hartmut Scheible, Düsseldorf 2003, Bd III, S. 477.

⁷⁶⁸ „Er wuss(ß)te, dass diesem Menschen (gemeint ist die Figur des Heinrich Beermann. HSP) nicht zu helfen war. Irgendwann einmal war ihm bestimmt, von einer Turmspitze [...] hinabzustürzen ins Leere.“ Ebd., S. 497.

Das Publikum, das eingangs teilnahmslos dem opponierenden Arnold Beer zuschaut, gewährt nun, hier in der Figur des Protagonisten, die notwendige Unterstützung, auch wenn diese Hilfe nicht in erster Linie dem Musiker Waldesau geleistet wird, sondern aufgrund selbstbezogener Motive, denn der Protagonist, der nur *noch mit Unlust und Ungeduld, unter tausend Ablenkungen* (AB 41) arbeitet, verlangt von seinen Freunden *rückhaltlos die Produkte ihrer Tätigkeit* (AB 42), um seine innere Leere zu überdecken. Dem Musiker Waldesau hilft dieser Ansporn dann auch nur bedingt. Er selbst findet seine Kompositionen *erbärmlich*. (AB 43)

Dieser intertextuelle Bezug zu Schnitzlers Figur lässt den Rezipienten ein heraufziehendes Unheil ahnen, das bereits in der vorherigen Episode angekündigt wird ([...] – *seine zuckenden Hände mit aufschießenden Blutwellen* (AB 41, Episode 14)), und formulieren:

[...] – *das dunkle Gefühl – mit seiner Zersplitterung – in einem beständigen Ekel – mit Schimpfreden den Teufel aus dem Leib treiben – erbärmlich, verbrecherisch*. (AB 42f, Episode 15)

Erneut sind fast alle Episoden dieser Gruppe am Ende mit Auslassungspunkten versehen, denen jetzt Signale vorausgehen, die auf die Gefühlswelt des Rezipienten zielen und über den Text hinausweisen, wie zum Beispiel in:

Episode 9 [...] *so verwarf er jedes Mal ohne Gewissensbisse die Theorie, niemals die noch so flüchtige Beobachtung* [...] (AB 39), in der Episode 10: *Und wie schön war diese Verzweigung! ...* (AB 39) oder in Episode 12: [...] *konnte [...] seine Aufmerksamkeit wohltuend dem anderen beweisen ...*“. (AB 40)

Die dicht gedrängte Anordnung der Auslassungspunkte sorgt für eine ständige Konfrontation des globalen Spannungsthemas mit der Erfahrungswelt des Rezipienten.

3. Gruppe: Episode 16 – 23

Arnold ging weiter. / [...] wenn ich nur Zeit hätte. (AB 43–46)

Die beiden Episoden 16 und 17 sorgen für eine Entspannung durch mehrere positiv besetzte Nominalphrasen der Gefühlsebene: *gegenseitige Anregung und Förderung – eine Art von Zärtlichkeit – weitere innige Verflechtung der Fäden – viele tiefgreifende Beziehungen – die zartgebauten Wurzeln seines Daseins* (AB 43, Episode 16).

Der Protagonist ist zur Selbsterkenntnis bereit:

Kam er zur Ruhe, so fand er, dass er eigentlich nichts zu Ende führte und nichts ganz von vorne begann. Eine beklemmende Traurigkeit legte sich auf seine Lunge. Was interessierte ihn eigentlich? Was wollte er auf der Welt? Was hatte er geleistet? (AB 44, Episode 18)

Mit dieser kritischen Reflektion sinkt die Spannung ab. Der Rezipient kann nun erwarten, dass der Protagonist die Konsequenzen aus seinem unstrukturierten Verhalten zieht. Diese Erwartung des Rezipienten wird abrupt abgebrochen durch den auktorialen⁷⁶⁹ Erzähler, der aus der Außenperspektive⁷⁷⁰ mit einer einzigen Frage alle die zusammenfasst, die sich dem Rezipienten während des ganzen bisherigen Textes gestellt haben mögen:

Was war er also eigentlich? ... (AB 44, Episode 18)

Welche Bedeutung diese Frage für die Spannungsstruktur hat, zeigen die Konstituenten, mit denen der Autor die Frage ausstattet, um Spannung zu erzeugen.

Die Frage beginnt nicht mit einem aus der Umgangssprache geläufigen *wer*, sondern, um ein „Informationsdefizit“⁷⁷¹ des Rezipienten hervorzuheben, als „Verbfrage“⁷⁷², mit dem Interrogativpronomen *was*, das sich zunächst, zusammen mit dem Pro-Verb *war*⁷⁷³, sehr allgemein auf Lexik aus dem Bereich der Dinge oder der Abstrakta⁷⁷⁴ bezieht, aber bereits über die Frage hinausweist. Entsprechend kündigt die Partikel *eigentlich* mit der vorausgehenden konnektiven Partikel *also* einen Themenwechsel an, der das Motiv des auktorialen Eingreifens ist.

1.6.2. Intertextueller Bezug zu Goethes *West-östlicher Divan*

Der Themenwechsel erfolgt durch einen intertextuellen Bezug zu Goethes *West-östlicher Divan*⁷⁷⁵ mit impliziter und expliziter Markierung.

Er dachte nach ... Ihm fiel nichts ein ... Mit warmem Kopf rutschte er vom Diwan zum Schreibtischsessel, vom Schreibtischsessel zum Diwan, und vergebens suchte er, während sein Blick über die Dächer hin in den fernen Himmel, in die rotglänzenden Wolkenkelche einschlüpfte ... (AB 44, Episode 20)⁷⁷⁶

⁷⁶⁹ Der auktoriale Erzähler nimmt an dieser Stelle eine Vermittlerposition ein zwischen der fiktiven Welt des Textes und der Autoren- und Leserwirklichkeit. Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007, S. 90; F.K. Stanzel: Theorie des Erzählens Göttingen 1995, S. 149ff.

⁷⁷⁰ F.K. Stanzel (1995), S. 149ff.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Harald Weinrich (2007), S. 884f.

⁷⁷³ Ebd., S. 885.

⁷⁷⁴ Lutz Götze/Ernest W. B. Hess-Lüttich: Knauer Grammatik der deutschen Sprache, München 1989, S. 231.

⁷⁷⁵ Es ist kein Zufall, dass gerade ein Werk Goethes als Bezugstext gewählt wird, denn Goethe gilt in dieser Zeit als Sinnbild des deutschen Bildungsbürgertums, dem sich die Juden besonders nahe fühlen.

⁷⁷⁶ Ein immer wiederkehrendes Motiv in den Poetisierungen Jerusalems ist nach einem langen Aufstieg: „eine mysteriöse und überwältigende ‚Erscheinung‘ am Ufer des Steinmeers in unwirklichem, überirdischem Licht, im

Der Autor Goethe dient hier mit seinem Werk *West-östlicher Divan* (explizite Markierung) als Repräsentant der deutschen Literatur, in der die jüdische ihrerseits vergeblich (implizite Markierung) nach Anerkennung sucht.⁷⁷⁷ Der Titel des Werkes lässt auf einen Dialog der Kulturen⁷⁷⁸ schließen, die jüdische Kultur kommt allerdings lediglich im zweiten Teil des Werkes vor, in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans* mit dem Aufsatz *Hebräer*⁷⁷⁹ und in dem Aufsatz *Israel in der Wüste*.⁷⁸⁰ Beide Teile beziehen sich auf das Alte Testament.

Das Spannungsthema erhält durch diesen intertextuellen Bezug eine tiefergreifende Dimension, denn die Ziel- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten ist in diesem Zusammenhang vor dem Hintergrund der kulturellen Verlorenheit der westeuropäischen Judenheiten zu sehen.

Auch die nächste Episode ist nur vor diesem Hintergrund zu verstehen. Der Protagonist weicht aus in eine „Fata Morgana“ und hat eine Stadt vor Augen, die offensichtlich auf ihre Bewohner wartet:

Einsamkeit – wie eine Fata Morgana⁷⁸¹ schwebte sie vor ihm, eine Stadt mit flachen quadratischen Dächern, alle menschenleer, doch alle wohnlich eingerichtet mit kleinen rauschenden Springbrunnen, seidenen grünen Kissen am Geländer, süßen Speisen und Limonaden in elfenbeinernen Kästchen. Und Arnold stieg von Dach zu Dach, auf kleinen Leitern, ruhte hier und dort aus, sah über die Treppen hinunter in die Wohnungen, in denen Stimmen klangen, freute sich – o Einsamkeit – über die Straßen und Bazare unten, lebendiges Wimmeln, die große Aussicht in den Abendhimmel ... (AB 45, Episode 21)⁷⁸²

Thematisiert wird hier die zionistische Idee von der Rückkehr der Juden nach Palästina, denn ohne Zweifel handelt es sich hier um die Stadt Jerusalem, die vorbereitet ist für das große Fest, der

„rosenfarbene Schein“ des Morgens, über dem „brennenden Rot der Berge“. In: Stefanie Leuenberger: *Schrift-Raum Jerusalem*. Köln 2007, S. 20.

⁷⁷⁷Mit der scherzhaften Bezeichnung „Deutsche von Goethes Gnaden“, ein fester Bestandteil deutsch-jüdischer Überlieferung, drücken deutsche Juden ihre enge Verbundenheit mit der deutschen Kultur aus. (Paul Mendes-Flohr: *Jüdische Identitäten*. München 2004, S. 20; dort zitiert nach Wolfgang Benz: *Die Legende von der deutsch-jüdischen Symbiose*. In: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 45.2 (FEB. 1991), S. 168.

⁷⁷⁸ Der *west-östliche Divan* ist stark dialogisch geprägt, wie bereits eine nicht geringe Anzahl früherer Gedichte. Höhepunkt dieser Dialogizität ist im *west-östlichen Divan* nicht nur der formale Aspekt des lyrischen Dialogs, sondern ebenso eine ausgeprägte, tiefgreifende „Dimension der Integration“, dank zahlreicher intertextueller Bezüge zur orientalischen Poesie. Vgl. hierzu: Regine Otto/Bernd Witte (Hg): *Goethe Handbuch*. Stuttgart/Weimar 1996, Bd. 1, S. 298ff.

⁷⁷⁹ Hendrik Birus (Hg): *Goethe. Sämtliche Werke*. Köln 1994, *West-östlicher Divan*. Bd. 3/1, Teil 1, S. 140f.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 229ff. Dieser Aufsatz geht zurück auf einen Text von 1797, *Moses oder die Wanderung der Kinder Israels*. Regine Otto/Bernd Witte (Hg) (1996), Bd. 1, S. 332.

⁷⁸¹ Lat: fatua → volkslat. Fata → Schicksalsgöttin, ital.: fata → Fee, Zauberin. Morgana ist ein arabischer Frauenname oder Name der angeblichen Schwester Arturs, die zuerst in der Dichtung des 12. Jahrhunderts. als „Morgana la fée“ auftritt und in den ital. Weiterbildungen der Karlssage (Boiardo, Ariost) fort lebt. Nicht zufällig schwebt dem Protagonisten eine „Fata Morgana“ vor, denn das Ziel der Zionisten war die Rückkehr der Juden nach Palästina, ins Morgenland.

⁷⁸² In Franz Werfels Roman *Jeremia* wird die Ursache für das „lebendige Wimmeln“ am Abend vor dem Fest, „der großen Aussicht in den Abendhimmel“ (AB 45), beschrieben: „[...] dann wird im allgemeinen Summen und Rauschen [...] das Mäen der Lämmer, die in den unterirdischen Hallen und Ställen des Tempelberges zu Zehntausenden von eigenen Priesterordnungen entgegengenommen. In: Franz Werfel: *Jeremias*. Frankfurt/ a. M. 1966, S. 8.

Rückkehr ihrer Bewohner, für *die große Aussicht in den Abendhimmel*, und in deren Straßen und Bazare die Opfergaben für das Dankopfer und die Speisung der Gäste gesammelt werden.⁷⁸³

Das Motiv des einsamen jungen Mannes, der auf der Suche nach seiner eigenen Identität nach Jerusalem geht, prägt zahlreiche Werke jüdischer Autoren um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert.⁷⁸⁴ Über die Ikonographie Liliens wird dieses Motiv zu einem Leitbild des Zionismus.⁷⁸⁵

Die Suche des Protagonisten nach der eigenen Identität mündet in eine Ambivalenz, die durch negativ und positiv besetzte Phrasen ausgedrückt wird und den globalen Spannungsbogen erneut stützt:

Wohlgeschmack eines französischen Weins – dieser fühllosen unüberwindlichen Natur – erschreckten ihn durch ihre rohe Gesundheit (AB 45, Episode 22) – *kurzatmige Art – seine halbausgeführten Werke, seine Talente, seine Hoffnungen – einsame Prüfungsstunden* (AB 46, Episode 23). Im Satzsatz der Episode 23 wird die Spannung jedoch aufgehoben durch einen Appell an die Gefühlswelt des Rezipienten, der die für das Spannungsempfinden notwendige Distanz zum Protagonisten verringert und dadurch ein Abflauen der Spannung verursacht:

Er aber wandte sich, mit einer kleinen Träne im Auge ab: „Ich könnte ja etwas leisten, wenn ich nur Zeit hätte.“ (AB 46, Episode 23)

Die Phrase *wenn ich nur Zeit hätte* kündigt das Kapitelende an. Der verwendete restriktive Konjunktiv⁷⁸⁶ drückt die „eingeschränkte Bedeutung“⁷⁸⁷ der Phrase aus. Unterstrichen wird dies durch die konditionale Konjunktion *wenn*, die als „Wunschbedingung“⁷⁸⁸ mit dem Signal wirkt, gegen eine widerständige Wirklichkeit ein Wunsch zu hegen, der nicht in Erfüllung gehen kann, weil

⁷⁸³ Die Beschreibung der Stadt erinnert an Berichte von Reisen nach Jerusalem im 19. Jahrhundert, die schwanken zwischen einer romantischen Glaubenshoffnung und kritischer Infragestellung, da die Reisenden in der Regel Kindheitsvorstellungen biblischer Landschaften und Orte nach Palästina mitbringen. Vgl. hierzu: Sabine Leuenberger: *Schrift-Raum Jerusalem*. Köln 2007, S. 21f.

⁷⁸⁴ Z.B. in: George Eliot: *Daniel Deronda* (1876), Selma Lagerlöf: *Jerusalem* (1902), Stefan Zweig: *Die Wanderung* (1902). Vgl. hierzu: Sabine Leuenberger (2007), S. 25f.

Auch in der Ikonographie wird dieses Motiv verarbeitet. In einem Exlibris für seinen Freund Stefan Zweig stellt Lilien einen blonden, nackten Jüngling mit wehendem Haar dar, der eine Distelhecke auseinanderdrückt, sodass im Hintergrund der Jerusalemer Tempel vor einer strahlenden Sonne sichtbar wird. (Abgedruckt in: E.M. Lilien: *Sein Werk*. Leipzig 1903, S. 169).

⁷⁸⁵ Lilien zeigt schwarz-weiß Zeichnungen einer „nationalistische[n] jüdische[n] Kunst“ (Leuenberger 2007), die die sterile bürgerliche Kunst verurteilt, zugunsten von Sexualität, Körperlichkeit und werktätigem Leben. Durch Liliens Vermittlung, schreibt Stefan Zweig, habe sich die „Flamme der Kunst“ entfacht. Auf der Kongresskarte, die Lilien für den Zionistenkongress gestaltet habe, sei der ganze messianische Traum gestaltet: Der zionistische Gedanke als schwingenumrauschender Engel weise dem einsamen Juden in Dornen das Land der alten Verheißung, die sonnige Heimat. Vgl. hierzu: Stefan Zweigs Vorwort zum Werk E. M. Liliens (1903), S. 27f.

⁷⁸⁶ Vgl. Harald Weinrich: *Textgrammatik der Deutschen Sprache*. Hildesheim 2007, S. 248ff.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 248.

⁷⁸⁸ Harald Weinrich (2007,) S. 251.

die Realität nicht allein durch Wünschen verändert werden kann⁷⁸⁹ – erneut ein Hinweis auf die Situation der Judenheiten.

Mit dem Hervortreten des auktorialen Erzählers am Schluss von Episode 18 wird das Thema des globalen Spannungsbogens allmählich abgelöst. Die Spannung wird nicht mehr initiiert durch das orientierungslose Verhalten des Protagonisten, sondern durch die Beziehung zwischen Vorder- und Hintergrund des Textes, sei es durch einen intertextuellen Bezug, sei es durch Begriffe, wie *Verfolgter, Begehrter, Bedrängter* (AB 47, Episode 24) oder durch die Beschreibung einer Stadt, die eindeutig auf Jerusalem, auf die Stadt der zionistischen Sehnsucht, verweist.

4. Gruppe: Episode 24–27

Daß er keine Zeit hatte, [...] / [...] beinahe bewusstlos. (S. 46–49)

Diese Verknüpfung der beiden Ebenen steuert die Aufmerksamkeit des Rezipienten und wird fortgesetzt bis zum Ende von Episode 25, in der es nicht mehr in erster Linie um den Protagonisten geht, sondern um das erbärmliche Leben aller Juden, die ohne Gott verlassen, verzweifelt und ohne seelisch-geistigen Beistand⁷⁹⁰ sind:

In einem allgemeinen Katzenjammer fand er dieses Leben erbärmlich, nicht länger zu ertragen. War dies gemeines Menschenlos, oder nur vielleicht tÿpisches Schicksal eines jungen Juden? [...] Schließlich aber blieb er ohne Zusammenhang mit Gott, oder mit irgendeinem Volk, in der zusammengeschlagenen Dunkelheit allein, von allen Teilnehmenden verlassen, verzweifelt und unsÿmpathisch [...]. (Ab 48, Episode 25)

Mit dem letzten Satz dieses Zitates wird die Hintergrundebene abgeschlossen, gekennzeichnet durch das Adverb *schließlich* in betonter Position im Vorfeld, das aufgrund seiner ordinativen Funktion über die Satzgrenze hinausweist⁷⁹¹ und mit den beiden Phrasen *ohne Zusammenhang mit Gott* und *in der zusammengeschlagenen Dunkelheit allein* auf ein drohendes Ende der Judenheiten hindeutet.

Die Erzählung kehrt zurück zum Thema des globalen Spannungsbogens mit einer Szene, die die Eröffnung des Spannungsbogens widerspiegelt. Allerdings ist der Spiegel durch die zurückliegenden Ereignisse fleckig und trüb geworden und zeigt nur noch ein schemenhaftes Bild des Protagonisten aus der Eröffnungsszene:

⁷⁸⁹ Ebd., S. 248ff.

⁷⁹⁰ Nach dem Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm ist *Sympathie* „im bereiche der seelisch-geistigen kräfte das ‚unerklärbare gefühl inneren zusammenhangs, seelischer gemeinsamkeit, gleichartigkeit oder harmonie der empfindungen, innige teilnahme an der empfindung anderer personen‘ [...]. Berlin 1942, Bd. 10, S. 1402.

⁷⁹¹ Ulrich Engel (1996), S. 228.

Wenn es nur anging, machte er sich täglich eine Abendstunde dafür frei, und dies nannte er seine Erholung, mitten in einer dunklen Schar befreundeter Köpfe sich geschützt und gemütlich zu fühlen, wie in einer Herde auf- und abzurollen die Gasse entlang, gestoßen werden, stehen bleiben und ungerührt in die Vorbeigehenden starren wie in die beleuchteten Auslagen, durch lustiges Flüstern und Blicken fest mit der Genossenschaft verbunden, beinahe bewußtlos. – (AB 49, Episode 27)

Der anfangs noch hübsche junge Mann, der einst samt seiner Freundschaft abends auf dem Korso bummelte, bewegt sich nun nicht mehr an der Spitze seiner fröhlichen Parta, sondern eingetaucht in eine dunkle⁷⁹² Schar befreundeter Köpfe, die wie eine Schafherde durch eine Gasse rollt. Aus dem *Gigerl*, dem kecken Snob, ist ein anteilnahmsloser, ängstlicher Mitläufer geworden, der sich nur noch innerhalb einer Herde Gleichgesinnter⁷⁹³ geschützt fühlt. Sein Umfeld, das ihn vormals, wenn auch mit *Mißwollen*, beachtete, ist reduziert auf eine vorbeiziehende Kulisse.

Die Erwartung des Rezipienten, der Protagonist zerstöre durch sein Verhalten sein eigenes Ich, wird jedoch nur bedingt bestätigt, denn die Partikel *beinahe* wird hier zur Quantifikationsmodifikation⁷⁹⁴ eingesetzt, die besagt, dass der Protagonist keineswegs völlig *bewusstlos*⁷⁹⁵ ist. Vielmehr ist durchaus ein Rest seines Selbstbewusstseins noch vorhanden. Entsprechend signalisiert der Gedankenstrich⁷⁹⁶ am Schluss des Zitats ein offenes Ende.

Um den Zustand des Protagonisten zu betonen, wird die Syntax in dieser Satzgruppe genutzt, denn alle Elemente der Zustandsbeschreibung stehen im mehrfach besetzten Nachfeld⁷⁹⁷: *sich geschützt und gemütlich zu fühlen; gestoßen werden; fest verbunden; beinahe bewusstlos*. Auffällig sind hier auch die Erregungspotentiale der Vokale und Konsonanten. Alle betonten Vokale [i], [y], [ɛ], [a] und [u] haben hohe Erregungswerte⁷⁹⁸, die fast immer begleitet werden von Konsonanten mit hohen positiven „Dynamik-Eigenschaften“⁷⁹⁹ wie [ts], [t], [ʃt], [s].

⁷⁹² Die ursprüngliche Grundbedeutung ist *neblig, trübe*; spätere Übertragung führte zu *unkennlich*, danach zu *unbekannt*. Entsprechend besteht die *dunkle Schar befreundeter Köpfe* aus Individuen, die nicht eindeutig unterschieden werden können. Vgl. hierzu: Alfred Götze (Hg): Trübners Deutsches Wörterbuch. Berlin 1939, 2. Bd., S. 104ff.

⁷⁹³ Ursprünglich Begriff aus der Bauernsprache; erweiterte sich später zu: Menschen, die etwas gemeinsam haben. In diesem Sinne ist der Begriff im Zusammenhang mit der Phrase *wie in einer Herde* hier zu verstehen. Vgl. hierzu: Alfred Götze (Hg): Trübners Deutsches Wörterbuch. Berlin 1939, Bd. 3, S. 103f.

⁷⁹⁴ Zifonoun et al. (1997), Bd. 2, S. 1136.

⁷⁹⁵ Seit dem 15. Jahrhundert stand das Substantiv *Bewusst* für ‚Wissen, Bewusstsein, Kenntnis‘. Es bildeten sich mehrere Zusammensetzungen, davon ist das Adjektiv *bewusstlos* (ohne Wissen) übrig geblieben, das als Fachausdruck der Psychologie im Sinne von *Ohnmacht* in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen ist. Vgl. hierzu: Alfred Götze (Hg): Trübners Deutsches Wörterbuch. Berlin 1939, Bd 1, S. 322. Aus dem Textzusammenhang ergibt sich eine Verknüpfung beider Bedeutungen: *beinahe ohne Selbstbewusstsein*.

⁷⁹⁶ Der Gedankenstrich wird dann als Punkt verwendet, wenn zwei Äußerungen stärker voneinander getrennt werden sollen. Vgl. hierzu: Ulrich Engel: Deutsche Grammatik. Heidelberg 1988, S. 836/I 025.

⁷⁹⁷ Die Positionierung im Nachfeld bietet die Möglichkeit, Informationen zur besseren Verarbeitung durch den Rezipienten überschaubarer zu machen. Vgl. hierzu: Zifonoun et al. (1997) Bd. 2, S. 1669.

⁷⁹⁸ Suitbert Ertel (1969), S. 101.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 94.

⁸⁰¹ Gabriele Kalmbach sieht als Gegenmodell zum Dialog, Mündlichkeit in den Bereich von Schrift zu übertragen, wenn mit genuin schriftlichen Strategien (Überschrift, Textgliederung, Kapiteleinteilung, Anführungszeichen, Majuskeln,

1.6.3. Spannung durch Abweichung auf der Schriftebene

5. Gruppe: Episode 28 und 29

Und gar wenn [...], ja schablonenhaft ausgefallen. (S. 49–51)

Eine Kommunikationsebene ist dem Protagonisten geblieben, das Schreiben von Briefen, das ihm jedoch nur noch scheinbar zur Kommunikation dient, denn er schreibt nur noch über sich selbst und *schwelgt in gigantischen Vorsätzen* (AB 49, Episode 28), die seine Distanz zur Realität zeigen:

Ihm war Briefeschreiben eine gesteigerte Form menschlicher Unterhaltung und alle seine Vorzüge flossen ihm willig in die Feder, ein Goldglanz ohne irdische Schwere, wenn er seine strammen, beinahe militärischen Loblieder auf das, was ihn gerade erregte, losließ.
(AB 49, Episode 28)

Das Schreiben dient ihm nun *als Energieableiter zwischen Plan und Ausführung* (AB 49, Episode 28) und, um seine Freunde *zu neuem Schaffen anzustacheln*, bis er selbst mit *ausgeschöpften trockenem Herzen* (AB 50, Episode 28) zurückbleibt.

Die Gestaltung der Spannungsstruktur wechselt von der inhaltlichen auf die äußere, auf die Schriftebene des Textes.⁸⁰¹ Im Vorfeld eines letzten Briefes des Protagonisten werden die „Werkzeuge“ der Visualisierung der Spannungsstruktur auf der Schriftebene aufgezählt: *Gedankenstriche – Rufzeichen – humoristische Symbole – verschiedene Buchstabengrößen und Schriftarten – alle[n] Mittel[n] einer aufs Höchste gesteigerten Anschaulichkeit – die Schrift mit pomphaften Schnörkeln, große Bäuche, starke Schatten und weit auseinanderggezogene Haarstriche – wie sie aus seinem Hitzkopf explodierten.* (AB 50, Episode 28):

Lieber Kerl,

Ich bin durch ununterbrochenes BACH-Spielen in den letzten Wochen endlich dahintergekommen, dass ich – ein Schöps bin, wenn ich nicht – endlich einmal – und zwar soforrrrrrrt – die g a n z e Musiktheorie gründlich durchnehme!! Mein Buchhändler bietet mir ein großes Werk zum Selbstunterricht, solche Hefte, weißt Du – mit hübschen Fragen und Antworten – Ermahnungen an die faulen Schüler u. s. f. – bißl kindisch, aber es gefällt mir vor=Leipzig – 60 Hefte, 50 Mark (!!!!) Soll ich es kaufen. Bitte, schreibe soforrrrrrrt, genau und viel, empfahl anderes! Ich muß ALLES haben, das ganze Gebiet – also Elementarlehre, Generalbaß, Formen – Du weißt ja – ich hab es satt, so ungebildet weiterzutrotteln – Also, auf, saddle den Hippogrÿphen, schicke mir Pläne – auch Instrumentationen natürlich – Wenn schon, denn schon – Ich habe jetzt riesige Lust. Also schreib nur schnell, damit das Feuer nicht auskühlt, Du kennst doch – Deinen Dichliebenden u. s. f. – Momentan fühle ich mich so stark, dass ich Berge bewegen könnte. Und Du auf Deinem Jeschkenberg? (Ein gebirgiger Brief!) –

Mijuskeln, Typographien u.ä.) die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Text gelenkt wird. (Gabriele Kalmbach: Der Dialog im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen 1996, S. 90f., Anm. 65).

Ich arbeite täglich 9 Stunden, kann Abends nie einschlafen vor I d e e n. Habe etwas merkwürdiges angefangen, eine neue Art von Kontrapunkt. Sei *neugierig!* Es steht dafür – Schrecklich glücklich bin ich dabei. Und Du? Und Du? Und Du? – Wieder mal die Flinte ins Korn geworfen? *Porco maledetto!* Wenn jetzt nicht bald mal eine fette *Notensendung* (Manuskript!!) von Dir kommt, so treffe ich Dich wie ein Blitz – der immer die Nabelschauer trifft – wo? Im Popo – weil sie gebückt sitzen. Aber Spaß bei Seite: Was treibst Du – Ich bin sehr besorgt. – Servus! (AB 50/51, Episode 28)

Der letzte Satz dieses Briefes spricht mit der Phrase *ich bin besorgt* auf zweierlei Weise gezielt die Gefühle des Rezipienten an: zum einen mit dem Begriff *Sorge* mit der Grundbedeutung ‚Unruhe, Angst, quälender Gedanke‘, wie in ‚sich Sorgen machen‘, zum anderen hat dieser Begriff die Bedeutung ‚Bemühung um Abhilfe‘ und hält damit den Spannungsbogen über das Kapitelende hinaus aufrecht. Die abschließenden Sätze dieser Episode bestätigen dies:

Ein Bildchen, die rauchende Jagdflinte, vervollständigte diesen auf einer halbzerrissenen Kuvert-Innenseite in Zeilen hingedonnerten Aufruf. Darunter eine Wolke, aus der zwei zackige Blitze schlagen; alles mit der Feder hingekritzelt, beim Abtrocknen etwas verwischt [...]. (AB 51, Episode 28)

Der Freund aus den Kindertagen Gottfried Eisig wird Mitglied der *Redaktion eines heimatlichen Blattes*, denn *man musste doch etwas machen* (AB 51, Episode 28). Die gesellschaftliche Beurteilungsinstanz *man*, der er bisher stets angepasst gefolgt ist, bestimmt nun seinen weiteren Lebensweg, der ihn kaum aus der heimatlichen Enge herausführen wird. Der Protagonist hingegen will sich nicht einfügen in das gesellschaftliche „man muss“, wie der Autor immer wieder vorführt. Die beiden Begriffe *Selbständiges* und *Reisebriefe*, durch Anführungsstriche⁸⁰² herausgehoben, weisen daher hinaus aus der gesellschaftlichen Enge:

Gottfried Eisig [...] munterte nach solch einem Brief Arnold auf, doch einmal etwas „Selbständiges“ zu schreiben. Arnold brachte ein paar „Reisebriefe.“ Sie wurden gedruckt, ohne aber besonderes Aufsehn zu erregen, außer in Arnolds nächster Umgebung; übrigens waren sie auch, da ihnen der persönliche Anlaß fehlte, ziemlich matt, ja schablonenhaft ausgefallen. (AB 51, Episode 29)

2. Zweites Kapitel

Das zweite Kapitel des Romans wird bestimmt von den beiden zur Zeit des Romans wichtigsten Spannungsthemen der Unterhaltungsliteratur: dem Abenteuer und der Liebe, die, abweichend von den gängigen Mustern dieser Epoche, verschränkt werden mit dem globalen Spannungsthema, der

⁸⁰² Die Anführungsstriche sind nicht Mittel der Hervorhebung, sondern nur erlaubt, wenn das Wort zur näheren Betrachtung, wie hier, isoliert betrachtet werden soll. Ulrich Engel: Deutsche Grammatik. Heidelberg 1988, S. 839/I 027.

Orientierungs- und Haltlosigkeit des Protagonisten. Diese Verknüpfung der beiden Spannungsebenen verstärkt die Spannung, da die Handlung auf der lokalen Ebene durch den Einfluss des globalen Spannungsthemas abweicht von der Leseerfahrung des Rezipienten gängiger Abenteuer- und Liebesromane der Epoche.

Die Einführung des Kapitels beginnt mit der Feststellung des Vaters, *das Söhnchen habe nun genug gebummelt* – (AB 52). Die Diminuierung *Söhnchen*, die als „wohlwollend-ironisierende Bewertung“⁸⁰³, aber auch als Abwertung durch den Vater betrachtet werden muss, ist Signal für den Rezipienten, dass das globale Spannungsthema weiter im Hintergrund aufrechterhalten bleibt. Unterstützt wird dies durch die Partikel *nun*, die hier ambikonnex wirkt und sowohl auf den vorangegangenen Text Bezug nimmt als auch auf das Verständnis des nachfolgenden Einfluss. Der Gedankenstrich am Ende des Satzes dagegen deutet auf einen stärkeren Einschnitt im Leben des Protagonisten hin, der durch die Phrase *eine vollständige Umwandlung seines Lebens* (AB 52) zunächst für den Rezipienten bestätigt wird. Aber die Begriffe *Unlust*⁸⁰⁴ und *Umwälzungsideen*⁸⁰⁵ und der Satz am Schluss dieser Einführung bestätigen, dass der Protagonist seine Orientierungslosigkeit nicht überwunden hat. Sie stützen daher die globale Spannungsthematik:

Auf dem einförmigen Boden des Geschäfts- und Familienlebens wucherten seine Launen nun noch üppiger und bunter als vordem. (AB 52)

2.1. Spannung durch zeitlichen Rückgriff

Ein zeitlicher Rückgriff, in dem der Protagonist sich an *besondere Triumphe* erinnert und an *allgemeine[s] bewundernde[s] Erstaunen, das ihn dann immer mit Abscheu erfüllte* (AB 54), weil er es nicht wirklich verdient hatte, dient zur Dehnung des Erzählverlaufs, um so die Spannung des Textes zu steigern. Meistens werden diese Dehnungen genutzt, um Vorgeschichten einzuführen oder Sachverhalte näher zu erläutern. Hier verwendet der Autor die Dehnung, um noch einmal auf die Ursachen der Orientierungslosigkeit des Protagonisten näher einzugehen. Durch diese Nähe zum Protagonisten wird verhindert, dass der Rezipient, diese Dehnung überliest, wie es häufig dann geschieht, wenn Dehnungen entweder zu lang sind oder den Rezipienten nicht unmittelbar ansprechen.

⁸⁰³ Duden, Bd. 4 (2007), S. 740, Kapitel 1113.

⁸⁰⁴ Mit der negativ wirkenden Hervorhebung durch das Präfix un-; Vgl.. Duden (2007) S. 740, Kapitel 1113.

⁸⁰⁵ Mit dem semantisch wirkenden Präfix um-; ebd., S. 703, Kapitel 1057.

Negativ besetzte Begriffe und Phrasen, wie *Furie*, *böser Geist der Familie*, *Misserfolg* und im letzten Absatz die gegensätzlichen Begriffe *Stolz* und *Ekelgefühl*, *Schmeichelei* und *Überdruß* (AB 54), unterstreichen wieder das Hin- und Hergerissensein des Protagonisten.

2.2. Das Abenteuer als lokales Spannungsthema

Das erste lokale Spannungsthema dieses Kapitels ist das Abenteuer, das um die Jahrhundertwende, wie eingangs bereits erwähnt, in der Unterhaltungsliteratur weit verbreitet ist.

Durch die sich verändernden gesellschaftlichen Verhältnisse erfährt der Abenteuerroman mit Beginn der Industrialisierung um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Abwandlung seines bisherigen Gattungsschemas⁸⁰⁶. Der Held ist zwar nach wie vor außerbürgerlichen und charismatischen Zuschnitts, seine Abenteuer dienen jedoch nicht mehr einem Selbstzweck, sondern der Held wagt sie stellvertretend für die bürgerliche Gesellschaft, die, von Selbstzweifeln und einem „Zwiespalt zwischen wirtschaftlicher und politischer Rolle“⁸⁰⁷ geplagt, nach Entschädigung, Erklärung und Bekräftigung⁸⁰⁸ ihrer gesellschaftlichen und persönlichen Verhältnisse sucht, wie Volker Klotz beschreibt. Die Abenteuer würden sich nunmehr überwiegend im bürgerlichen Milieu abspielen, auch wenn der neue Held nach wie vor außerbürgerlichen Zuschnitts sei und die Aufgabe habe, unklare Lebensumstände für richtig oder falsch zu erklären, und dem Leser einen Ausgleich für seine persönlichen Entbehrungen im Industrialisierungsprozess biete.

Da die meiste Abenteuer-Literatur entweder als Kolportage- oder Feuilletonroman erscheint, trifft dieser als gesamtes Werk nicht mehr zufällig auf einen einzelnen Leser, sondern es werden bestimmte Abschnitte eines Romans an bestimmten Tagen von einem großen Publikum gelesen, sodass es zu Rückkopplungen kommt und die Reaktion der Leserschaft in den weiteren Verlauf des Abenteuerromans einfließen kann.

⁸⁰⁶ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts müssen die Helden der Abenteuerromane in die Ferne ziehen und dort außerordentliche Gefahren bestehen, wofür sie nach zahlreichen bestandenen Prüfungen zu Hause Ehre und Anerkennung finden. Stets verfügt der Held über besondere körperliche Fähigkeiten und verdankt seine außerordentliche Stellung in der Gesellschaft einem besonderen Schicksal, auf das er keinen Einfluss hat. So ausgestattet ragt der Held sowohl durch sein Schicksal als auch durch seine besonderen Fähigkeiten aus seinem Umfeld heraus, meistert erfolgreich alle Gefahren und kehrt siegreich in die Heimat zurück. Vgl. hierzu: Volker Klotz: *Abenteuer-Romane*. München 1979, S. 11ff.

⁸⁰⁷ Klotz (1979), S. 21. Obwohl das Bürgertum mit der Industrialisierung die ökonomische Hauptrolle im wilhelminischen Kaiserreich spielt, bleiben ihm die Schlüsselpositionen in der Politik weitgehend versagt. Ferner nennt Klotz als Schwerpunkt für die Gestaltung von Abenteuer-Literatur eine „bedenkliche Entwicklung des kapitalistischen Systems“, „die Unansehnlichkeit der neuen Verkehrsformen“ und „die Verlagerung des Unberechenbaren“ durch die fortschreitende Industrialisierung.“ (Klotz [1979], S. 18ff.).

⁸⁰⁸ Klotz (1979), S. 27.

Ursprünglich musste der Abenteurer die Heimat verlassen und sich in der Fremde bewähren. Mit Beginn des Zeitalters der Industrialisierung liegen die Areale des Abenteurers vor der Tür einer von Interessen zerstückelten⁸⁰⁹ bürgerlichen Gesellschaft, im sozialen Untergrund. Um diesen abzuwehren, bedarf es nicht mehr des allein auf sich gestellten Abenteurers, sondern des charismatischen Helden, den ein besonders Schicksal aus der Mitte des Bürgertums heraushebt und der *intra muros*⁸¹⁰ auftritt.

Literarisch anspruchsvollere Abenteuerromane dieser Epoche greifen innere Konflikte der Helden auf, beschreiben deren persönliche Zerrissenheit, ihre Hoffnungen und ihre Träume, die das bürgerliche Innenleben widerspiegeln, und verzichten auf „schlagkräftige, auf Antrieb eingängige Situationsbilder“⁸¹¹, wie Klotz in seiner Untersuchung feststellt. Denn um Spannung zu erzeugen, bedürfe es lediglich, die gegenwärtigen Lebensverhältnisse der Leser dieser Epoche zu aktualisieren, jenen durch das „Spekulationsfieber“⁸¹² angeheizten, „erbarmungslosen Freistilkämpfe[n]“⁸¹³ des bürgerlichen Erwerbslebens.

Der Freund aus den Kindertagen Philipp Eisig kehrt nach langer Zeit als *eingeborener Ur-Chicagoer* (AB 55) aus Amerika⁸¹⁴ zurück. Seine Kleidung demonstriert seine außerbürgerliche Position:

Unter seinem sehr langen Rock – er fiel bis fast auf die Knie, ein unscheinbarer Stoff, doch von vollendetem Schnitt – konnte man keine Weste vermuten, eher den Leibgurt eines Trappers oder Patronenreihen. Und ebenso bequem wallten die Hosen herab, [...] wallten wie Fahnen im Wind [...]. (AB 56)

Gleiches gilt für sein Verhalten und seine Bewegungen, unterstrichen auf der Wortebene durch die Begriffe *Matrosenbewegungen* und *Tau* und deren Bezug zur Seefahrt als Prototyp einer Welt außerhalb bürgerlicher Vorstellungen und Normen⁸¹⁵.

[...] dann waren in die Hände plötzlich fremdartige Matrosenbewegungen gefahren, sie hoben ruckweise ein Tau oder sie schleuderten es unsichtbar in den Saal; zum Schluß glitten die Beine aus, ganz steif fiel der Körper hin, lag schon ganz schief dem Boden nah, hupfte aber unvermutet wieder gerade in die Höhe(AB 57)

⁸⁰⁹ Klotz (1979), S. 38.

⁸¹⁰ Ebd., S. 36f.

⁸¹¹ Ebd., S. 52.

⁸¹² Ebd., S. 55.

⁸¹³ Ebd.

⁸¹⁴ Das ferne Amerika stellt in der Abenteuer-Literatur einen Handlungsfreiraum dar, in dem ohne realistische Rücksichtnahme auf ökonomische, politische oder soziale Zustände in der Wirklichkeit des Lesers Ordnungsgesetze und Sinnstrukturen entfaltet werden können. Vgl. hierzu: Jochen Schulte-Sasse (1971): Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung, S. 120.

⁸¹⁵ Schon in der antiken Literatur sind Seefahrt und Schiffsgesellschaften außergesellschaftliche Räume. Das bekannteste Beispiel ist Homers Odysee aus dem 8. Jahrhundert. v. Chr.

Am Ende der Vorführung gleiten die Beine des Abenteurers aus. Er kehrt *mit trüben Augen an seinen Tisch* (AB 57) zurück.

Nichts. Er hatte sich eben Gott verdamme es, an Ale gewöhnt... (Ab 57)

Die vorangestellte Negation *nichts* entfaltet ihre Wirkung mit den Auslassungspunkten am Endes über den Satz hinaus und lässt den Rezipienten die Ausweglosigkeit des Protagonisten erahnen.

Ein Abenteurer verheißt nicht nur, Fremdes und Unbekanntes jenseits des eigenen Horizonts zu entdecken, sondern auch im eigenen Inneren, dem es sich gilt, zu stellen.⁸¹⁶ Genau hier versagt der Freund, stellvertretend für den Protagonisten, dem häufiges unverdientes Lob den Sinn ‚trübt‘ und dessen kritische Selbstreflexion verhindert.

Deutlich sind die oben beschriebenen Merkmale der Abenteuerliteratur der Jahrhundertwende zu erkennen. Die Figur des Helden entstammt als Freund des Protagonisten dem bürgerlichen Milieu, seine Kleidung und sein Verhalten sind jedoch außerbürgerlichen Zuschnitts. Er scheitert daran, diesen Widerspruch zu überbrücken – als Sinnbild einer Gesellschaft, die ihre Ängste und Nöte verdrängt durch rücksichtslose Profitorientierung, an der sie letzten Endes scheitern wird.

2.3. Autotextueller Bezug zu Max Brods *Schloß Nornepygge*

Es folgt ein autotextueller Bezug zur Figur des *Walder Nornepygge* aus dem Roman *Schloß Nornepygge*⁸¹⁷ des Autors mit dem Ziel, dem Charakter des Protagonisten von fiktionaler Warte aus, eine neue Facette hinzuzufügen:

Die gemeinsamen Freunde, die das Zusammentreffen der beiden arrangiert hatten, waren überzeugt, daß die beiden so ähnlichen Charaktere, beide so tätig und so vielseitig, einander schnell verstehen würden. Doch unerwarteterweise stießen sie einander gegenseitig ab, Nornepygge äußerte später, daß er Arnold roh gefunden habe, und Arnold nannte den anderen im vertrauten Kreise ‚einen eingebildeten melancholischen Narren.‘ (AB 58f)

⁸¹⁶ Harald Eggebrecht: Sinnlichkeit und Abenteurer. Berlin 1985, S. 34.

⁸¹⁷ Ersch. 1908 bei Juncker, Berlin, mit dem Untertitel *Der Roman des Indifferenten*. In Rezensionen werden die Figuren dieses Romans als Gestalten, die eine Funktion der Form sind, bezeichnet (Ludwig Rubiner, in *Der Sturm* I, 1910, S. 107, 108), oder die etwas „Kalt, Herzfremdes“ haben. (Hans Effenberger, in *Deutsche Arbeit*, 8/1908, S. 62). Der Roman wurde 1918 wieder aufgelegt und erreichte eine Auflage von achttausend Exemplaren. In seiner Novelle *Indifferentismus*, mit dem Untertitel *Omnia admirari!* (Stuttgart 1906) beschreibt Max Brod den Wesenskern des Indifferentismus: „Die Welt bleibt ein fein gemischtes Problem, mit dem man niemals von einem Standpunkte aus mühelos fertig werden kann; so sehr auch manch einer danach strebt.“ In: *Tod den Toten*, Stuttgart 1906, S. 157–196, hier S. 189.

Die explizite Markierung lässt zunächst darauf schließen, dass die beiden Figuren Walder Nornepygge und Arnold Beer ähnlich gestaltet seien⁸¹⁸. Doch auch hier wird der autotextuelle Bezug genutzt, um Differenzen zu betonen.

Nornepygge, der als Differenzierter⁸¹⁹ sorgfältig vermeidet, Gefühle zu zeigen, aber abhängig ist von der Anerkennung des niederträchtigen und skrupellosen Guachen⁸²⁰, bezeichnet Arnold abwertend mit dem Adjektiv *roh*⁸²¹, dessen semantische Bedeutung, anderen gegenüber gefühllos und grob zu sein, von der Ebene des Prätextes in die Textwelt ersten Grades einfließt. Dies nimmt dem Charakter des Protagonisten die bisherige kindliche Leichtigkeit und bewirkt eine differenziertere Einstellung des Rezipienten zum Protagonisten. Dessen Orientierungslosigkeit ist nun verknüpft mit Skrupellosigkeit und mangelnder Empathie anderen Mitmenschen gegenüber.⁸²² Um dies erfolgreich einzusetzen, mangelt es dem Protagonisten als Sinnbild einer zerrissenen bürgerlichen Gesellschaft an klaren Zielen:

Im ganzen war sein Umgang jetzt um einiges weniger geistig als vorher, doch er selbst war genau derselbe geblieben, immer tätig und befeuernd, auch mit großer Behaglichkeit, wenn er unter Menschen war; immer auf dem Sprung, sich in eine neues Abenteuer zu werfen, immer unterwegs [...]. (AB 59)

Das globale Spannungsthema, der Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten drängt sich wieder in den Vordergrund durch einen Bezug zum Beginn des globalen Spannungsbogens. Der Protagonist treibt mit einer Herde durch die Gassen, aus der er bisher vergeblich auszubrechen versuchte. Das Publikum beobachtet nicht mehr voller *Mißwollen*, sondern eilt vorbei:

[...] man sah hinaus auf die belebte Gasse mit eilenden Menschen, deren Schirme im Wechsel der Beleuchtung sich unaufhörlich zu drehen schienen und wie schwarzes Glas funkelten, und in die gelb-erleuchteten Auslagen gegenüber, die mit all ihrer Pracht im Kot zu zerfließen drohten [...]. (AB 61)

⁸¹⁸ „Sein sanftes, tonloses, genau symmetrisches Antlitz mit dem etwas tiefliegenden Mund, der dünn modellierten Nase und dem schlichten Haar machte den schematischen Eindruck jener Griechengesichter, deren ovale Schablone man häufig in Zeichenlehrbüchern für Anfänger antrifft. Die Augen waren von unbestimmbarer Farbe, grün oder blauschwarz, mit braunen Punkten. Er trug einen dunklen ungemusterten Anzug, aus dem die feinen knöchigen Hände, von weißen einkantigen Manschetten gerändert, freundlich hervorkamen wie eine Erlösung.“ (Schloß Nornepygge, 1918, S. 8).

Verkürzt heißt es bei *Arnold Beer* über den Protagonisten: „[...] seiner schlanken Gestalt, seinem vorzüglichen blassen Teint und seinen feinen Händen [...]“ (S. 6); „[...] seine schöne aufrechte Statur [...]“ (S. 60).

⁸¹⁹ Die Mitglieder der Differenzierten-Loge, die Walder Nornepygge gründet und finanziert, verpflichten sich zu dem „Hauptstatut des Clubs“, niemals etwas Selbstverständliches zu tun oder zu sagen. (Schloß Nornepygge, 1918, S. 14).

⁸²⁰ „Ja, wenn Guachen dabei war! Dann machte sich sofort eine unleugbare Behaglichkeit und Sicherheit geltend, man fühlte sich wohl in der Nähe des Meisters.“ (Schloß Nornepygge, 1918, S. 29).

⁸²¹ Duden, Bd. 7, Mannheim 1999, Sp. 3219.

⁸²² Dieser Charakterzug erinnert an Täterfiguren der Detektivliteratur, welche in der Zeit, als der Roman entstand, weit verbreitet waren.

Das Licht der Schaufenster verleiht dem Umfeld des Protagonisten funkelnden Glanz, der sinnbildlich im Kot der Straße seine Konturen verliert, wie der *edelfunkelnde Geist* (AB 38) des Protagonisten, mit dem er innerhalb seiner *Parta* die Freunde zu *überflügeln* (AB 39) weiß, der aber *zerfließt*, sobald der Protagonist eigenverantwortlich handeln will.

Eine hier eingeschobene Entspannungsphase schließt mit einer vorsichtigen Selbsteinschätzung des Protagonisten ab, der sich ein Resümée des auktorialen Erzählers anschließt, das allerdings die Selbsteinschätzung, besonders auf der Wortebene, wieder relativiert:

Selbst dachte er immer unlieber über sich nach. ‚Ich bin halt eine Fernwirkung‘ stellte er bei sich fest ‚von fern schaut’s nach was aus, was ich treibe. Aber wenn man’s näher anschaut ...‘ Nun näherte er sich bald dem Dreißigerjahr und eigentlich hatte er noch immer keine irgendwie begründete Lebensstellung, frettete⁸²³ sich so im Nebenberuf als Anhängsel seines Vaters durch, dessen Geschäft er später einmal erben würde – ja, aber eben so sicher auch ruinieren. (AB 62f)

Der abschließende freie Relativsatz beginnt mit dem Ausruf *ja*, der das Vorfeld ersetzt und die Abtönungspartikel *eben* hervorhebt, die normalerweise unbetont bleibt. Dieser folgt die Gradpartikel *so*, die zusammen mit der Abtönungspartikel die eigentliche Aussage des Satzes, *sicher ruinieren*, in Frage stellen und vage eine Wende andeuten, die die Leseraufmerksamkeit auf die Fortsetzung des Textes lenkt.

2.4. Das Abenteuer der Flugtechnik als lokales Spannungsthema

Es folgt ein weiteres Abenteuerthema, das Abenteuer der Flugtechnik, welche in der Erzählzeit des Romans noch ganz in den Anfängen steckt. Ein autotextueller Bezug⁸²⁴ führt in den Abschnitt ein, der das *Staunen der ganzen Welt* (AB 64) für die neue Technik aus dem Prätext (Stocker) in die Textwelt ersten Grades (Holthuis) einfließen lässt.

Es geht dem Autor um die ersten Abenteurer des Fliegens⁸²⁵, um den Mut dieser Flugpioniere, die er zur Erzeugung von Spannung kontrastierend dem Protagonisten gegenüberstellt⁸²⁶, der sich, wie der

⁸²³ Eigentlich „sich mühsam durchbringen“ oder „sich mit etwas abmühen“, (Duden, Bd. 3, Mannheim 1999, Sp. 1316), wird hier vom auktorialen Erzähler ironisierend eingesetzt.

⁸²⁴ Max Brod unternimmt 1909 zusammen mit seinem Bruder Otto und Franz Kafka eine Reise nach Brescia, wo eine Flugschau stattfindet. Dort sehen sie unter anderem den Flugpionier Blériot mit seinem „Kanalapparat“ (Max Brod: *Flugwoche in Brescia*. In: Max Brod/Franz Kafka: *Eine Freundschaft*. Frankfurt a. M. 1951. S. 15), mit dem er als erster Mensch über den Ärmelkanal geflogen ist, und viele andere Flugpioniere mit ihren Monoplanen. Max Brod und Franz Kafka schreiben jeder eine Kurzgeschichte über diesen Besuch.

⁸²⁵ Erwähnt werden noch die *Brüder Wright* und *Zeppelin*.

auktoriale Autor anmerkt, *selbst doch manchmal in ironischer Laune* den ‚geborenen Vereinsobmann‘ (AB 66) nennt.

Betont wird dieser Kontrast auf der morphologischen Ebene durch die Phrase *in ironischer Laune* und durch das Adverbialadverb *manchmal* sowie die Partikel *doch*, die hier als adversative Konjunktion zur Betonung des Gegenteils⁸²⁷ fungiert.

Auch dieses Thema wird bestimmt von der Spannung zwischen Realität und Wunschvorstellung. Der große Plan, ein Stadtgespräch: Stadtverwaltung, Eisenbahn- und Postverwaltung, Omnibuslinien und Hotels, alle wollen teilhaben an dem großen Geschäft, dessen *Repräsentation und ehrenvolle Fassade* dem Protagonisten obliegt, der als Einziger im Planungskonsortium ein *redliches Ansehn* genießt:

[...] wo er vorfuhr und Anhänger warb, sagte man ihm: ‚Wir tun’s nur Ihretwegen. Sonst scheint uns ja die ganze Sache nicht sehr reell.‘ (AB 68)

Phrasen unterstützen die Spannung in diesem Abschnitt, denn sie kündigen bereits das Scheitern des Protagonisten an: *übliche Schwierigkeiten, unvorhergesehene Unternehmungen; wie ein leises Prickeln der Gefahr drängte es ihn nur noch ungeduldiger vorwärts; das Zerbröckelnde zu stützen mit den Armen eines Atlas*. (AB 68f)

Der auktoriale Erzähler kommentiert am Schluss dieses Abschnitts mit kaum verhohlener Ironie das drohende Scheitern:

Wer weiß, vielleicht lernte er selbst fliegen, vielleicht gelang ihm eine epochemachende Verbesserung, und, von dort aus gesehn, würde dann sein ganzes Leben bisher keinen Sinn bekommen, alle seine mannigfachen Kenntnisse und Beziehungen würden dann wie nach einem Plan zu diesem großen Ziel hingeleitet haben. Er hatte jetzt nichts im Kopf wie diese ungeheure Zusammenfassung seines Seins in einer nahen stürmisch-blitzenden Zukunft, und nur wie ein dunkler Wind wälzte sich noch der Schwall anderer Lebensverknüpfungen hinter ihm her, die Vergangenheit mit ihren Ansprüchen, die er möglichst schnell und nebenher abtat. (AB 70)

Die im letzten Satz angehäuften Begriffe und Phrasen *stürmisch-blitzend, dunkler Wind, Schwall anderer Lebensverknüpfungen, Vergangenheit* verweisen auf eine heraufziehende Bedrohung des Protagonisten, die jedoch der auktoriale Erzähler mit seiner Ironie ins Gegenteil verkehrt und dadurch für das Spannungsempfinden die notwendige Distanz zum Protagonisten herstellt. Verstärkt

⁸²⁶ Dies unterstreicht die Erwähnung der ursprünglichen Bezeichnungen: Aviatik (Flugtechnik) und Aeroplan (Flugzeug). Mit dem Aufbau einer deutschen Flugzeugindustrie während des ersten Weltkrieges werden mehr und mehr deutsche Begriffe eingeführt.

⁸²⁷ Duden, Bd. 4 (2007), S. 630.

wird diese Distanz durch das Verb *abtun* mit der Konnotation *geringschätzig* und *lästig* beziehungsweise durch die Adverbiale *nebenher*, die hier im Sinne von *nebenbei* zu verstehen ist. Damit ist das lokale Spannungsthema „Abenteuer“ abgeschlossen, der Text geht über in eine Entspannungsphase, die für Distanz zum nächsten lokalen Spannungsthema sorgt.

Der Protagonist zieht sich zurück in seinen *Wigwam*, das ihn abschirmt von den in ihn gesetzten Erwartungen:

Nirgends noch hatte er sich so wohl gefühlt wie zwischen diesen schnell zusammengenagelten, groben, harzig-riechenden Brettern, die man nicht anrühren durfte, ohne einen Span in die Finger zu kriegen, und die nicht einmal bis ganz an den Boden reichten, so dass man untendurch den Wiesenboden sah, [...]. (AB 70f)

Die provisorisch aufgebaute Holzhütte dient ihm als Rückzugsort, allerdings nicht, ohne im Kontakt mit dem für seine Orientierung unentbehrlichen Umfeld zu bleiben. Daher bleiben die *Schuhe der Vorbeigehenden* (AB 71) sichtbar. Ein erzählter Innerer Monolog⁸²⁸, der in einen zitierten Inneren Monolog wechselt, um die Nähe zum Rezipienten und dessen Spannungsempfinden aufrechtzuerhalten, und darauffolgende Rückgriffe dehnen die Entspannungsphase, die abschließt mit Begriffen und Phrasen aus der Kinderwelt: *Fußballspielen, Herumschreien, Vorwärtsstürmen, sinnloses Kommandieren und Kommandiertwerden*, bis der Protagonist in eine *Kindergesellschaft* gerät, in der er sich *schnell als einer der ihren* fühlt und *unter ihnen Trost* findet *gegenüber dieser klebrigen*⁸²⁹ *Welt*. (AB 72)

Letzteres schiebt das globale Spannungsthema wieder in den Vordergrund und leitet über in den nächsten Abschnitt des Kapitels mit dem zweiten lokalen Spannungsthema dieses Kapitels, der Liebe. Einer solchen Liebe allerdings, der durch den Einfluss des globalen Spannungsthemas, zu ihrer Erfüllung die Voraussetzung fehlt und darum im doppelten Sinn für Spannung sorgt.

⁸²⁸ Der Innere Monolog ermöglicht als Form der erlebten Rede einen Blick in das Bewusstsein der Sprechenden, bzw. der nicht mehr Sprechenden Figur und ist eine Kombination von erlebter Rede und der Darstellung von Gedanken. Der erzählende Innere Monolog hält eine gewisse Distanz zur erlebenden Figur ein, die aufgegeben wird, wenn der Innere Monolog zitiert wird, wie hier im Text, und in die erste Person wechselt. Damit wird es möglich, die Gedanken der Figur unmittelbar darzustellen ohne die Präsenz des vermittelnden Erzählers. (Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007, S. 59ff.)

⁸²⁹ Das desubstantivistische Adjektiv *klebrig*, das durch das Affix *-ig* seine Wortbildungsbedeutung behalten hat, hat darüberhinaus einen semantischen Bezug zu *zäher Masse*, zu *Fäulnis* und *üblem Geruch*, da der Kleber, hergestellt aus Mehl, „leicht der Fäulnis zugänglich und üblen Geruch“ erzeugt. (Brockhaus's Konversation-Lexikon. Leipzig 1894, 10. Bd., Sp. 397).

2.5. Die Liebe als lokales Spannungsthema

Zur Zeit der Jahrhundertwende ist die traditionelle Familienstruktur mit ihrer geschlechtsspezifischen Rollenverteilung durch die wirtschaftlichen und sozialen Umbrüche in ihren Grundfesten erschüttert. Die Frauen versuchen mehr Mitsprache zu erlangen, um das männliche Bild von der Frau zu verändern, während die Männer versuchen, das traditionelle Rollenverhältnis aufrechtzuerhalten⁸³⁰. Doch schließlich fokussiert die Gesellschaft alles auf die Frau, was in der Gesellschaft als fremd und unerklärlich empfunden wird. Dies gilt insbesondere für alles, was mit Erotik und Sexualität im Zusammenhang steht, wie Sandra Walz feststellt⁸³¹.

Die ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse führen dazu, dass den Mann eine Grundangst sozial-ökonomischen Versagens⁸³² verfolgt, die sich in der Dämonisierung der Frau entlädt. Durch die Anonymisierung des Lebens zunehmend unter Druck gesetzt und mit dem Gefühl unterlegen zu sein⁸³³ bewältigt er seine Ängste durch eine Verschiebung in „die Sphäre des Sexuellen“, wie Bettina Pohle⁸³⁴ schreibt.⁸³⁵ Daher sind in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts überaus häufig erotische Motive anzutreffen, wobei die flüchtige sexuelle Begegnung ohne jede Bindung und Verpflichtung dominiert.⁸³⁶

Dies hängt zusammen mit der wissenschaftlichen Enttabuisierung der Sexualität um die Jahrhundertwende, die zur Folge hat, dass Liebe, Lust, und Leidenschaft entzaubert werden und Intellektuelle nach einem Sieg des Geistes über den Körper, nach „der Vollendung des Menschseins“⁸³⁷ streben. Die Frau dagegen wird mit ihrer „unübersehbaren Körperlichkeit und ihrer Naturnähe“⁸³⁸ zu einem „Unterwesen“⁸³⁹ herabgestuft, dessen Sog sich Autoren häufig nicht entziehen können.⁸⁴⁰

Die vielschichtigen Frauencharaktere mit ihren „geheimnisvollen, eigenartigen Dissonanzen“⁸⁴¹, die einerseits irritieren und abstoßen, andererseits eine besondere Anziehungskraft auf Männer ausüben,

⁸³⁰ Stephanie Günther: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siecle. Bonn 2007, S. 94.

⁸³¹ Sandra Walz: Tänzerin um das Haupt. München 2008, S. 111.

⁸³² Ebd., S. 136.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Bettina Pohle: Kunstwerk Frau. Inszenierungen der Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt a. M. 1998, S. 80.

⁸³⁵ Wittmann kommt in ihren Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass die „Erscheinungsbilder der *femme fatale*, *femme fragile* und *femme enfant* von Männern geschaffene Kunstproduktionen und ‚angstbesetzte Projektionen männlicher Phantasie‘ darstellen.“ (Livia Z. Wittmann: Zwischen ‚femme fatale‘ und ‚femme fragile‘ – die Neue Frau? In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 17 (1985), S. 74–110.

⁸³⁶ Walz (2008,) S. 136.

⁸³⁷ Ebd., S. 137.

⁸³⁸ Walz (2008), S. 136.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Es ist daher kein Zufall, dass E. M. Lilien mit seinen Graphiken großen Anklang findet, denn Lilien entnimmt seine Bildmotive sowohl der Bibel wie hebräischen Textstellen, mit denen er gegen die bürgerliche Gesellschaft, „Sexualität und Körperlichkeit sowie werktätiges Leben“ feiert. (Leuenberger [2007], S. 74f.).

⁸⁴¹ Vollmer (1998), S. 386

sind in dieser Zeit in der Literatur häufig anzutreffen, ebenso wie die Projektionsmuster der *femme fatale*, *femme fragile* oder *femme enfant*, die stets die ‚Potenz‘ des Mannes „neu bekräftigen“⁸⁴², entweder durch den Sieg über die sinnlich animalische *femme fatale* oder durch dessen tatkräftige Überlegenheit und Erfahrung gegenüber der *femme fragile* oder der *femme enfant*.

Auch auf der Seite der Männer kommt es schon vor der Jahrhundertwende in der Literatur zu einem tiefgreifenden Wandel der Rollenmuster. Dandies, Flaneure, Versager, Außenseiter und Dekadente⁸⁴³ tauchen auf, die alle die Last des verinnerlichten männlichen Stereotyps⁸⁴⁴ abgestreift haben und gerade nicht der Vorstellung von dem starken, erfolgreichen, öffentlichen Mann entsprechen.⁸⁴⁵

Die Figur des Protagonisten folgt diesem Muster. Der auktoriale Erzähler beschreibt ihn und seine Scheinwelt voller Ironie zur Unterstützung des globalen Spannungsthemas:

Seine Hoffnung, sein Rückzug gleichsam auf sich selbst, war in dieser Zeit – nichts anderes als seine Markensammlung, [...] und mit dem auf diese Art selbstverdienten Kapital wollte er sodann etwas Selbständiges und Ehrenvolles beginnen, in irgend einem fremden Land, eine Buchdruckerei in Amerika vielleicht, [...]. (AB 63)

Der Protagonist stützt seine Selbsteinschätzung auf den scheinbaren Wert einer Briefmarkensammlung, infolgedessen kann das *selbstverdiente Kapital*, das lediglich auf Spekulation beruht, kaum dem Start in ein eigenverantwortliches Leben dienen, und da er unfähig ist zu Selbstverantwortung und Eigenständigkeit, ruft Lina, die Protagonistin in der Liebesgeschichte, mit ihren sekundären Geschlechtsmerkmalen, den blonden vollen Haaren, dem üppigen Busen und „schöne[n] weibliche Hüftenrundungen“ (AB 75) als *femme fatale* Angstgefühle in ihm hervor, auf die er mit Abwehrreaktionen reagiert:

[...] er sah das mit jenem Anflug willenloser Schläfrigkeit, die den Beginn sinnlicher Erregungen zu begleiten pflegt. Dabei hörte ein Widerstand, eine Art Ekel, nicht auf, sich in seinem Innern fühlbar zu machen. (AB 75)

Die Liebesgeschichten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen das veränderte Geschlechterverhältnis. Der Mann hat den Verlust seiner patriarchalischen Welt zu verarbeiten, die Frau kämpft um ihre errungenen Rechte. Dadurch ist der Liebesbegriff vor dem Hintergrund des gewandelten Geschlechterverhältnisses verknüpft mit einer gewissen Desillusion und Nüchternheit.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Dorothee Kimmich/Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006, S. 60ff.

⁸⁴⁴ Die Figur Instetten in Fontanes *Effi Briest* ist ein Musterbeispiel für ein Männerbild, das im Kaiserreich favorisiert wird.

⁸⁴⁵ Kimmich/Wilke (2006), S. 62.

Trotzdem ist das Erzählen über die Liebe auch in dieser Epoche ein „literarisches Grundmotiv“⁸⁴⁶, das den Autoren unentbehrlich zu sein scheint und den Leser „mit magischer Kraft unaufhörlich in den Bann zieht“⁸⁴⁷, wie Vollmer feststellt. Daran hat sich im Übrigen bis heute nichts geändert, obwohl durch eine inflationäre „Flut von Liebesgeschichten“⁸⁴⁸ und durch eine „sentimentale Verkitschung“⁸⁴⁹ die Liebe als Thema ihre wahre Bedeutung zu verlieren droht.

Zahlreiche Autoren versuchen, sich von den abgenutzten Klischees zu lösen und beschreiben die Einmaligkeit eines Glückserlebnisses, was nicht selten in einer „sprachlichen Kapitulation“⁸⁵⁰ endet, da die wahren Gefühle der Liebe sich der Sprache entziehen und mit Worten nur in Ansätzen zu beschreiben sind. Dementsprechend enthalten die ersten drei Seiten der Liebesgeschichte im vorliegenden Werk als Signal für das „Nichtformulierbare“ dreizehn Auslassungspunkte.

Der Protagonist als Flaneur und Versager, zur wahren Liebe nicht fähig, kann nur sexuelle Lust hervorbringen. Darum sind seine Annäherungen an eine Frau von egoistischen sexuellen Begierden bestimmt. Hin- und hergerissen zwischen seiner Bindungsangst und seinen sexuellen Wünschen ist er der *femme fatale*, bedingungslos ausgeliefert:

Ihre Kugelaugen waren wohl auch das entscheidend hässliche im Gesicht, diese wässrigen, ausdruckslosen Glasbäuche, doch nicht minder missfiel ihm, dass ihre Nase und die Kinnwölbung rot waren, die Backen derb und, aus der Nähe gesehen, nicht ganz glatt. Dafür entschädigte das reiche blonde Haar und die auffallend volle, doch biegsame Figur; jedoch weiter betrachtet, war es gerade diese unlösliche Verbindung eines weichen, anmutigen Leibes mit einem so durchaus ungraziösen Gesicht, eines dämonisch Anziehenden mit einem eiskalt Abstoßenden, was Arnold unheimlich und widerwärtig wie eine ätzende übelriechende Flüssigkeit vorkam. (AB 85)

Lina ist aber auch das bürgerliche Pendant der *femme fatale*, die im Leben stehende, leistungs- und widerstandsfähige Frau, die sich nicht mehr beeindruckt lässt vom bunten Tuch.⁸⁵¹ Ihre „eigentümliche Disharmonie“ (AB 75) spiegelt den Kontrast der Frauenfiguren jener Epoche wider, zwischen dem Wunsch- und Schreckensbild in der Phantasie des Mannes auf der einen Seite und der um Anerkennung ringenden Frau auf der anderen, was ihr wiederum in den Augen des Protagonisten eine besondere Anziehungskraft verleiht:

Ihre Gestalt war mächtig und dabei schlank in der Taille. Einfach, aber gerade infolge der Glätte wie durchsichtig zeichnete der Rock, in der Bewegung jetzt, ein reizendes Spiel langer Beine, das sich im Ungegliederten fast geheimnisvoll verlor und erst an den sich drehenden

⁸⁴⁶ Vollmer (1998), S. 576.

⁸⁴⁷ Ebd.

⁸⁴⁸ Ebd.

⁸⁴⁹ Ebd.

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Gemeint sind hier Uniformträger.

Hüften eine Fortsetzung fand. Der volle Busen lehnte sich wie ein kleines Polster neben den Baumstamm, an den sie sich schmiegte, um sich umzudrehn und aus dem Versteck hervorzugucken, und zugleich wirbelte es unten am Rocksäum wie Wellenschaum aus dem Inneren hervor, um leichte spitze Füßchen. (AB 77f)

[...] o es war eine Disharmonie in allem. (AB 86)

Ihr Verhalten dagegen entspricht dem Frauenbild, das viele männliche Autoren zu dieser Zeit noch pflegen:

Ihre Güte und Unterwürfigkeit tat ihm wohl, schon die weiche klagende Stimme verscheuchte seine Sorgen. Das war doch ein befreundeter Mensch, auf den man sich verlassen konnte. O, ein Glück, dass er die hatte, so ein braves anständiges Mädchen! (AB 93)

Gleiches gilt für ihre sexuelle Verfügbarkeit, denn sie lässt die sexuelle Überwältigung des Protagonisten schweigend über sich ergehen.

Die Liebe bezieht ihre literarische Spannung, ihre „magische Kraft aus der ewigen Sehnsucht des Menschen nach dem vollkommenen Dasein, nach der ganzheitlichen harmonischen Existenz“⁸⁵², schreibt Vollmer. Da diese Sehnsucht unser Leben bewegt, bedeutet Erzählen von der Liebe, den Rezipienten auf die Suche nach der Erfüllung seiner Sehnsucht, nach dem „dauerhaften Glück“⁸⁵³, nach der Rückkehr ins Paradies zu schicken. Ist die Liebe von vornherein aussichtslos, wie im vorliegenden Text, verstärkt dies das Spannungsempfinden des Rezipienten, denn zu seiner Suche nach der einzigartigen Liebe im Text kommt nun seine Hoffnung, dass sich doch noch eine Lösung für die aussichtslos Liebenden im Text ergeben könnte.

Dies bestätigt die Annahme Kendall Waltons⁸⁵⁴, dass die emotionale Zuwendung beim Lesen eine größere Rolle spielt, als der tatsächliche Ausgang, was der Grund dafür sein könnte, dass wir als Rezipienten immer wieder aufs Neue von der Liebe lesen, hören und erfahren wollen.

Wahre Liebe⁸⁵⁵ drückt sich im Text durch eine Exklusivität der Sprache und eine körperliche Symmetrie der Liebenden aus. Das Fehlen dieser Merkmale ist ein untrügliches Zeichen für das letztendliche Scheitern der Liebe und verstärkt das Spannungsempfinden des Rezipienten. Denn je aussichtloser die Liebe sich dem Rezipienten darstellt, desto intensiver konzentriert er seine Aufmerksamkeit auf den Text, weil er hofft, dass sich „das Blatt noch wenden“ möge.

Doch im Text ist die Sprache zwischen den Partnern bereits in der ersten Begegnung gestört –

⁸⁵² Vollmer (1998), S. 577.

⁸⁵³ Vollmer (1998), S. 577.

⁸⁵⁴ Kendall Walton (1990), S. 209.

⁸⁵⁵ Sabine Kyora: Wahre Liebe: die Zeichen des Körpers und ihre Inszenierung. In: Zeitschrift für Germanistik NF XII (2002), S. 99–11.

Jetzt erst, erstaunt über diese im devoten Ton hervorgebrachte und, wie ihm gleich auffiel, ziemlich unsinnige Rede, blickte Arnold die Dame an, [...]. (AB 73)

– und kommt über einen oberflächlichen Informationsaustausch nicht hinaus, da der Protagonist nur auf der sexuellen, wortlosen Ebene beziehungsfähig ist beziehungsweise die Frau im Wesentlichen noch ihre traditionelle Rolle ohne eigenständige Meinung vertritt.

Zudem bemerkte er mit Missvergnügen, dass das Gespräch immer wieder stockte, dass es ihn solche Mühe kostete, als müsse er jeden Augenblick es von neuem anknüpfen. Er hatte das Gefühl, als mache er mit jeder seiner Fragen eine wichtige und schwierige Erfindung, die indes von seiner Partnerin nur ganz oberflächlich ausgeschöpft wurde; und im nächsten Moment stand er schon wieder vor der Notwendigkeit, etwas Neues zu erfinden. (AB 77)

Dennoch erhält der Protagonist aufgrund seiner sexuellen Begierden das Gespräch aufrecht, auch wenn er auf der körperlichen Ebene einen tiefen Widerwillen gegenüber der Frauenfigur empfindet:

Schon spürte er den fremdartigen Geruch ihrer Haare, ihres Atems und in demselben Augenblick erschien es ihm widerstrebend bis zur Unmöglichkeit, einem unbekanntem Menschen plötzlich, unvermittelt so nah an die Haut zu geraten. Eine bittere Wolke schien ihm aus ihren dunkelroten, halbgeöffneten Lippen emporzuquellen, die er jetzt knapp vor den seinen hatte, und allem Widerstreben zum Trotz zog ihn dieser warme unangenehme ungesunde Dampf in sich hinein, [...]. (AB 78f.)

Die Phrasen *fremdartig; widerstrebend bis zur Unmöglichkeit; unbekanntem Mensch* deuten die intellektuelle Distanz zwischen dem Protagonisten und Lina an, während die Phrasen *bittere Wolk; dunkelroten halbgeöffneten Lippen emporzuquellen; warme unangenehme ungesunde Dampf* die Gefühlsebene des Protagonisten widerspiegeln, die zwischen einer Angst vor Bindung und dem Wunsch nach sexueller Befriedigung hin- und herschwankt. Die im engen Zusammenhang mit dem Geruch stehenden Phrasen signalisieren, dass die beim Protagonisten hervorgerufenen, abwehrenden Gefühle tief in seinem Unterbewusstsein verankert sind.⁸⁵⁶

Stellvertretend für die Sprache kann die Schrift sichtbares Zeichen für die Exklusivität der Liebenden sein. Lina übernimmt für den Protagonisten Schreibarbeiten, die sie mit großer Hingabe und *voll harmloser Beglücktheit* (AB 83) ausführt, währenddessen Arnold sich kaum der sexuellen Signale ihres Körpers erwehren kann und ihr in Gedanken *teuflische Krallenhände* und *Hörner unter der blonden, welligen Frisur* (AB 84) zulegt.

⁸⁵⁶ Der Geruchsinn gehört zu den Wahrnehmungen, die wir als lebenslange Erinnerung in unserem Gedächtnis speichern. Moderne Forschung hat inzwischen bestätigt, dass der Geruch eines Menschen mit darüber entscheidet, inwieweit man sich sympathisch oder unsympathisch empfindet.

Die Widersprüche zwischen den beiden Liebenden auf den Ebenen des Gefühls und der Sexualität steuern das Spannungsempfinden des Rezipienten, denn auf beiden Ebenen der ‚wahren Liebe‘, der des Gefühls und der der Sexualität, schwankt der Protagonist:

Es war nicht zu vermeiden, dass seine Leidenschaft, die auf bloße Sinnlichkeit ohne leiseste Spur eines seelischen Anteils gestellt war, in ihrer Stärke heftige Schwankungen zeigte, [...]. (AB 87)

Einen Moment lang fand er sie wirklich schön, in diesem feuchten dunklen grünen Laubwerk, mit ihren glänzenden roten Wangen, der klopfenden Brust. (AB 95)

Um die Spannung auf den Höhepunkt zu treiben, bleibt nur noch die Befriedigung der sexuellen Gier, da für die Liebe, dem Widerbegegnen im Anderen, der Protagonist keine eigene Identität entwickeln kann.

Der Geruch Linas, den der Protagonist bisher als *fremdartig* und *bitter*, als *unangenehm*, *ungesunden Dampf* (AB 78f) wahrgenommen hatte, wird nun zum *betäubenden, gar nicht mehr fremden, nein wohlvertrauten Geruch einer Frau, die er schon oft geküsst, geküsst, aber nur geküsst hatte...* (AB 95). Die Auslassungspunkte lenken die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Magie der Liebe und auf die Hoffnung nach dem dauerhaften Glück, die der Autor zunächst gezielt in der Schwebelage hält bis der Text keinen Zweifel mehr lässt: es geht nicht um die Liebe, das Wiedererkennen im Anderen, es geht um die Befriedigung einer *seltsam*⁸⁵⁷ *qualvollen*⁸⁵⁸ *Lust* des Protagonisten, deren Beschreibung der Autor nun nicht mehr allein der Phantasie des Rezipienten überlässt:

[...] diese vorstehenden nachgiebig-festen Brüste, die ihn immer so gelockt hatten, fasste sie mit einem Griff, [...] drückte sie wie Ballons, wie um sie auszupressen, wie um sich an ihnen festzuhalten, über einem Abgrund schwebend gleichsam, und nun, keuchend, heiß außer sich mit hüpfenden Augen, die Haare gestäubt, singend, matt, verzückt, drängte er Lina an den nächsten Baum, dessen trockene Rinde in kleinen Stückchen herabrieselte. Einen Augenblick später war sie sein. (AB 96)

Krampfhaft hält sich der Protagonist an den sekundären Geschlechtsmerkmalen der Frau fest, um nicht in den Abgrund seiner Gefühle zu versinken, und nimmt sie in Besitz, ohne freilich auf Gegenwehr zu stoßen. Für die Liebe, für eine innere Begegnung fehlt beiden Partnern eine selbstbewusste Identität.

Abrupt beendet der kurze Schlusssatz des sexuellen Aktes das lokale Spannungsthema der Liebe. Sie bleibt schmerzhaft unerfüllt, symbolisiert durch die *trockene Rinde*, die in *kleinen Stückchen*

⁸⁵⁷ Das Adjektiv *seltsam* hat durch das Affix *-sam* einen Bedeutungswandel erfahren von *selten* = *nicht oft, in kleiner Zahl*, zu *seltsam* = *merkwürdig oder eigenartig*.

⁸⁵⁸ Das Suffix *-voll* verlegt den Kern der semantischen Bedeutung des Adjektivs verstärkt auf das Erstglied des Adjektivs.

herabrieselte. Ebenso wird die phonetische Ebene des Satzes genutzt, um den Abbruch der lokalen Spannung zu verdeutlichen: Vokale und Konsonanten haben hier bis auf zwei Ausnahmen nur geringe Erregungs- und Potenzwerte.

2.6. Spannung durch Dialoge der Liebe

Bemerkenswert ist, wie die wenigen Dialoge, die der Autor hier eingearbeitet hat, die Aussichtslosigkeit der sich anbahnenden Liebe aufgrund der asymmetrischen Beziehung der Partner widerspiegeln und damit zur Spannung beitragen. Schon der erste Dialog deutet dies an:

„Aber verzeih Sie gnädige Frau ...“

„Ich bin nur die Gouvernante“ entgegnete sie in einem Ton, als könne sie sich nicht schnell genug demütigen. „Im Gegenteil, ich habe Ihnen zu danken, Herr Beer ...“

„Sie kennen mich ...“

Sie lächelte und nickte: „Par Renommée! Ich war einige Jahre bei Grünbaum. [...] Da hat man so oft von Ihnen geredet und immer nur das Beste ...“ (AB 73)

Die Distanz, die der Protagonist mit Hilfe seiner überhöhten Ansprache noch aufrechterhalten will, um sich so eine bessere Ausgangsposition zu verschaffen, wird von Lina unterlaufen, indem sie ihn berichtigt und gleichzeitig mit ihrem Ton die Unterwerfung anzeigt, die sie in ihrer anschließenden Rede fortsetzt. Auch der zweite Dialog, in dem von beiden Partnern die Möglichkeit einer Liebesbegegnung eruiert wird, verläuft ähnlich:

„Was man erzählt, das ist nicht immer wahr.“

„Sie sind zu bescheiden, Herr Beer, ich habe es ja auch selbst gesehen ... nur in den letzten Tagen zum Beispiel ...“

„Das war ein hübscher Oberleutnant neulich ... was?“

„Wollen Sie mich auslachen?“ Sie machte ein beinahe beleidigtes Gesicht, mit gerunzelter Stirn, doch etwas störte die Wirkung des Gekränkt-Aussehens: die Wichtigkeit und der durch nichts geforderte, allzu liebevolle Ernst, mit dem sie das Folgende erklärte:

„Sie meinen, daß ich auf buntes Tuch fliege? O nein, das imponiert mir nicht.“ (AB 74)

Während der Dialog der ersten Begegnung, trotz Linas Entgegenkommen, noch der Form der Konversation zuzurechnen ist, verläuft das zweite Gespräch nun in der ungebundenen Dialogform, sowohl in der Sprache wie im Verhalten der Partner zueinander. Jeder verfolgt seine eigenen Interessen: der Protagonist will mit einer sogenannten „Fangfrage“ erfahren, ob sich eine Fortsetzung der Begegnung für ihn lohnt, Lina versucht sich, trotz ihrer Scheingestik, in eine gute Ausgangsposition zu bringen. Da beide zunächst nicht wahrhaftig auf den anderen zugehen, sei es aufgrund gesellschaftlicher Konventionen, sei es aufgrund persönlicher Berechnung, wird bereits

hier durch den Dialog dem Rezipienten signalisiert, dass eine tragfähige Liebesbeziehung unwahrscheinlich ist. Auch im dritten Dialog verhalten sich die Gesprächspartner ähnlich. Lina bietet ihre Dienste an, worauf Arnold herablassend reagiert, um sein allmählich anwachsendes sexuelles Interesse an Lina zu verbergen:

Da stand sie in der Tür, den Jungen an der Hand: ‚Ich mußte mir doch mal ansehen, wie sie wohnen.‘ [...] ‚Hier möchte ich gern wohnen‘ knüpfte er bedeutungsvoll an ihren Scherz an, mit einem tiefsinnigen Blick gleichsam in die eigene Seele ‚hier ist der einzige Ort auf Gottes weiter Welt, wo ich mich zu Hause fühle ...‘. (AB 82)

Etwas später wird der Dialog wie folgt weitergeführt:

‚Da hät ich ja einen perfekten Sekretär, das wünsche ich mir schon lange, nur habe ich’s bisher nicht so weit gebracht.‘ ‚Ich komme jeden Nachmittag, wenn Sie wollen,‘ stimmte sie freudig zu und eifrig schrieb sie weiter, [...]. (AB 82)

Es ist hier vor allem die Subkonversation, die für Spannung sorgt, die zweite Ebene des Dialogs, die unmittelbar an die Figuren heranführt und ihr Denken und Fühlen unterhalb ihrer Rede offen legt. Arnold ist ganz auf sich bezogen, denn er sieht mit einem *tiefsinnigen Blick* auf sich selbst, auf seine Suche nach Geborgenheit. Lina ist blind für die wahren Gefühle Arnolds, denn sie verfolgt ebenfalls nur ihre eigenen Interessen, und bietet sich als Frau an, noch ganz dem bürgerlichen Vorbild verhaftet.

Nach diesen Dialogen folgen nur noch Selbstgespräche Arnolds, die aus ihm wegen seiner kaum zu zügelnden sexuellen Begierden hervorquellen:

Dabei geriet er bald unbewußt in inbrünstige Gedankengänge wie diese: ‚Da sie heute ein so wenig fesch aussieht, so hat sie doch hoffentblich wenigstens kein Mieder an‘ – oder: ‚Mein Glück wäre vollständig, wenn der heutige süße Effekt ohne Mieder hervorgebracht wäre.‘ (AB 88)

Diese vom Protagonisten kaum zu steuernden Selbstgespräche haben die Funktion, die Aufmerksamkeit des Rezipienten vorwärts zu treiben, auf den Höhepunkt der Liebesgeschichte zu. Da es sich hier lediglich um Selbstgespräche und nicht um Dialoge handelt, wird der Rezipient in seiner Erwartung hin- und hergerissen zwischen seiner Hoffnung auf Liebesglück und dem bereits angedeuteten zu erwartenden Scheitern der Liebesbeziehung.

Eine Entspannungsphase (AB 97–99) wird eingeschoben. Den Protagonisten überfallen unsägliche *Traurigkeit* und tiefe *Furcht* (AB 97) vor dem anderen Geschlecht, weil er erkennen muss, dass er auch auf der Ebene des sexuellen Triebes nicht selbstbestimmt handeln, seine sexuelle Gier nicht steuern kann. Er flieht in seinen *Wigwam*, jene aus ungehobelten Brettern zusammen gezimmerte

Bretterbude, das Sinnbild seiner Kindheit, die ihm nun erscheint wie ein *Brettersarg* (AB 97), aus dem es scheinbar kein Entkommen gibt:

O Gott, warum hatte ihn denn damals jeder lieb gehabt und jeder gestreichelt, sich über ihn gefreut, und so unschuldig, spielend alles – und jetzt war es nur derselbe Trieb, der ihn in Schuld und Schande verstrickt hatte, genau ebendieselbe Glut, die damals allen so wohl getan hatte, er konnte gar nicht mehr dafür als damals seinen kindlichen Reiz ... (AB 98)

Gezielt werden erneut Auslassungspunkte eingesetzt, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Ursprung der Orientierungslosigkeit des Protagonisten lenken und auf dessen *kindlichen Reiz*, der nun wie ein Fluch auf seinem Leben liegt, dem er sich völlig ausgeliefert fühlt – vom auktorialen Erzähler wieder voller Ironie kommentiert:

Zum erstenmal überblickte er sein ganzes Leben und fand es erschreckend wie ein Gewitter in der Nacht, fand es sinnlos, trostlos und sich selbst immer unter dem selben Stachel ungerecht leidend, preisgegeben, verschmachtet, ein Spielzeug übermächtigen himmlischen Zorns. (AB 98)

Die Phrasen *wie ein Gewitter; sinnlos; trostlos; ungerecht leidend; preisgegeben, verschmachtet* und *Spielzeug übermächtigen himmlischen Zorns* demonstrieren das Verharren im unreifen Verhalten und die Unfähigkeit zu einer Problem lösenden Selbstkritik. Ein Bezug zum Lebensgefühl⁸⁵⁹ zur Zeit der Wende ins 20. Jahrhundert⁸⁶⁰ drängt sich auf und unterstützt die Spannungsstruktur.

Der zeitliche Rückgriff in die Kindheit des Protagonisten schafft Distanz zwischen dem abgeschlossenen lokalen und dem globalen Spannungsthema. Der Protagonist versinkt in Selbstmitleid und sieht sich übermächtigen Kräften ausgesetzt, ohne seine eigene Verantwortung zu erkennen.

Aus diesem Selbstmitleid befreit sich der Protagonist, indem er das einzige sichtbare Überbleibsel seines gescheiterten Versuchs einer Liebesbeziehung, Linas Briefe, vernichtet:

Da lagen ja noch die Briefe, ein ganzes Paket. Er verfluchte seine Energie, sie war zu nichts nutze. Und mit einem gewaltigen Druck riß er mitten an dem Stoß, es ging nicht, da teilte er

⁸⁵⁹ Kimmich/Wilke verweisen auf eines der wichtigsten Themen der Epoche, der Selbstliebe als krankhafte Form einer nicht gelungenen Objektbesetzung eines übersteigerten Individualismus, der mit der Vorstellung von familiärer Liebe, Ökonomie und Reproduktion in Konflikt gerate. Das Scheitern des Modells der bürgerlichen Familie und die Idee des bürgerlichen Individuums gehörten zusammen und bauten aufeinander auf. (Dorothee Kimmich/Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006, S. 63).

⁸⁶⁰ Stefan Zweig beschreibt in einer Rückschau den gesellschaftlichen Umbruch in Österreich: „Eine merkwürdige Umschichtung begann sich in unserem alten, schläfrigen Österreich vorzubereiten. Die Massen, die stillschweigend und gefügig der liberalen Bürgerschaft durch Jahrzehnte die Herrschaft gelassen, wurden plötzlich unruhig, organisierten sich und verlangten ihr eigenes Recht. Gerade in dem letzten Jahrzehnt brach die Politik mit scharfen jähren Windstößen in die Windstille des behaglichen Lebens.“ (Stefan Zweig: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a. M. 1992, S. 78).

ihn in zwei Lagen, hierin wenigstens konsequent, und zerfetzte jede in kleine Stücke. Mochte alles werden, wie es wollte, er gab's auf ... (AB 99)

Die Zielgerichtetheit, mit der der Protagonist versucht, sich von den Erinnerungen an sein Scheitern zu befreien, lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Fortsetzung des Textes, zumal der auktoriale Erzähler einen ersten Ansatz einer Verhaltensänderung andeutet und dies mit Auslassungszeichen versieht, die ein künftiges Verhalten des Protagonisten sowohl in der einen wie in der anderen Richtung als möglich erscheinen lassen.

Auffällig in diesem Textabschnitt sind wieder die phonetischen Erregungsdimensionen in einer ganzen Reihe von Worten wie *Energie, nichts, nutze, Druck, riß, Stoß, konsequent, zerfetzte, Stücke*, die zum Ende des Textabschnitts hin abgeschwächt werden.

2.7. Die Flucht als lokales Spannungsthema

Was dem Protagonisten bleibt, ist die Flucht ins ferne Amerika. Dass diese Flucht jedoch von vornherein scheitern muss, zeigt sich symbolisch in der wertlosen Briefmarkensammlung des Protagonisten, aus den verschiedensten Ländern über Jahre zusammengetragen, die als Startkapital dienen soll.

Der Protagonist wendet sich an einen alten Freund, um die Sammlung zu verkaufen, der in seiner Entwicklung zum Mann das vollzogen hat, dem sich der Protagonist dank seiner besonderen Begabung und der häufigen unverdienten Anerkennungen immer entziehen konnte:

[...] war er ein Musterbild reifer, gesetzter Jugend, ein Beispiel für jene merkwürdige Leichtigkeit und Unbedingtheit, mit der gewisse Naturen (es sind nicht immer die wertvollsten) den Übergang von unverantwortlichem Knabentum zur würdigen repräsentativen Mannheit vollziehn. (AB 99f)

Zwei Lebensentwürfe – der gut situierte Bürger in seiner Skrupellosigkeit, die ihm erst den Aufstieg ermöglicht hat, und der Flaneur, der unnütz in den Tag hinein lebt – stehen sich hier kontrastierend gegenüber. Um die Spannung zu verstärken, werden beide durch die entsprechenden Begriffe im Selbstgespräch des Protagonisten kontrastiert:

[...] ,und gegen dieses niederträchtige durchdachte kolossale Leben habe ich mit Spielereien ankämpfen wollen, mit Papierschnitzeln. Da seh' ich erst, wie ahnungslos ich war ... ein Kind, in allem ...' Von neuem traten ihm Tränen in die Augen. (AB 102)

Dies stützt den globalen Spannungsbogen, denn der Rezipient erwartet aufgrund seiner Leseerfahrung, dass es für den Protagonisten nach dieser Selbstreflexion eine positive Perspektive gibt, zumal die *Tränen in den Augen* zeigen, dass er in seinem tiefsten Inneren berührt ist.

Die Aussicht auf eine Verhaltensänderung des Protagonisten kündigt das Ende des globalen Spannungsbogens an und macht es notwendig, die Leseraufmerksamkeit auf ein neues Spannungsthema, auf das osteuropäische Judentum und den Zionismus, zu lenken, in dessen Mittelpunkt die Großmutter steht:

Da trat der Vater herein: ‚Weißt Du es schon? Die Großmutter liegt im Sterben ... Pst! Die Mama darf es nicht wissen. Ich habe sie nur ein bisschen vorbereitet. Da lies die Karte von Lichtenegger.‘ (AB 102)

Die Auslassungspunkte, das Schweigezeichen *Pst!*⁸⁶¹, die Phrase *darf es nicht wissen* sowie die vorangehende Frage verweisen auf ein Geheimnis oder eine Ungewissheit⁸⁶² und leiten ein in das nächste Kapitel, bevor der auktoriale Erzähler das Ende des globalen Spannungsthemas, die Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten, andeutet:

[...] und seine gleißnerische Stellung in der Welt all der lügenhafte gute Ruf, der so ungerechtfertigt sein hirnloses Zappeln umgab, fiel ihm wie höhnischer Vorwurf auf die Seele. (AB 104)

Dieses spöttische Resümee des auktorialen Erzählers am Ende des zweiten Kapitels, in dem er voller Ironie, wie mit einem Brennglas die Ursache und deren Folgen für die Situation des Protagonisten in den Fokus der Leseraufmerksamkeit rückt, lässt die Zukunft des Protagonisten am Ende dieses Kapitels jedoch offen.

⁸⁶¹ Die drei Konsonanten haben durch ihren Artikulationsmodus eine hohe Erregungsdimension. Vgl. hierzu Ertel (1969).

⁸⁶² Dieser Ungewissheit wirkt allerdings das Modalverb *dürfen* in seiner Funktion als Ergänzung eines Handlungsziels (entgegen?). (Duden, Bd. 4 (2007), S. 565).

3. Drittes Kapitel

3.1. Spannung durch das Judentum als Prätext

Jüdische Autoren sind geneigt, in ihren Werken neben dem Hauptthema jüdische Anliegen zu verarbeiten⁸⁶³ – von Horch und Shedletzky als zweigleisig bezeichnet –, wobei beides in der Regel gleichberechtigt nebeneinander steht. Max Brod ist hier keine Ausnahme. Im dritten Kapitel des vorliegenden Werkes behandelt er ein jüdisches Thema, das zur Zeit der Arbeit am Roman sein größtes Anliegen ist: die Auseinandersetzung mit dem Judentum. Die drei Hauptfiguren dieses Kapitels repräsentieren die wichtigsten Denkrichtungen des Judentums in der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und dem Beginn des ersten Weltkrieges: die Großmutter das traditionelle osteuropäische Judentum, die Mutter das aufgeklärte westeuropäische Judentum und der Protagonist, der offenbar säkularisiert aufgewachsen ist und zunächst dem Judentum distanziert gegenübersteht, wendet sich schließlich dem Zionismus zu, mit seiner Heilserwartung im gelobten Land.

Dies hat für die Spannungsstruktur weitreichende Folgen. Rezipienten, die mit der Problematik der Judenheiten Anfang des 20. Jahrhundert vertraut sind, werden beim Lesen des Textes, ihre Kenntnisse über das Judentum im Rahmen der Bedeutungskonstitution verarbeiten, vergleichbar mit der Intertextualität, in der Informationen aus dem Prätext in die Konstruktion der Textwelt „ersten Grades“⁸⁶⁴ eingefügt oder auf die abstraktere Bedeutungsebene übertragen werden. Diese Wiedererkennung von Hintergrundwissen lenkt die Leseraufmerksamkeit immer wieder auf den Text, weil der Rezipient sein Hintergrundwissen zur Analyse und Interpretation des Textes anwenden will. Man könnte hier von einer Sogwirkung sprechen.

Auch wenn der Rezipient seinen Kenntnissen in einem ungewohnten Zusammenhang begegnet, so wird dies sein Interesse in der Hoffnung verstärken, weitere Bezüge zu seinem Hintergrundwissen zu entdecken.

Wolfgang Iser beschreibt, wie eingangs bereits erwähnt, diesen Zusammenhang in seiner Arbeit zur Rezeptionsästhetik⁸⁶⁵ und resümiert, dass sich aus der Konfrontation von eigenen mit potentiellen Erfahrungen eine Bandbreite von Reaktionen ergäbe, auf der die Spannung abgelesen werden könne. Diese Spannung werde der Leser im „Akt des Lesens „normalisieren“⁸⁶⁶, d.h. ins „Gewohnte“

⁸⁶³ Hans Otto Horch/Itta Shedletzky: Die deutsch-jüdische Literatur und ihre Geschichte. In: Julius H. Schoeps (Hg): Neues Lexikon des Judentums, Gütersloh/München 1990, S. 291–294, hier S. 293.

⁸⁶⁴ Holthuis (1993), S. 210.

⁸⁶⁵ Wolfgang Iser (1990), S. 143ff.

⁸⁶⁶ Ebd.

zurückführen, indem er versuche, den Text so weit wie möglich auf einen für ihn nachvollziehbaren Zusammenhang zu beziehen.⁸⁶⁷

Der Autor des vorliegenden Textes musste davon ausgehen, dass Rezipienten⁸⁶⁸ über unterschiedlich umfangreiche Kenntnisse des Judentums verfügen. Dementsprechend haben die Figuren der letzten beiden Kapitel des Textes, in denen der Autor seine Hinwendung zum Zionismus zum Thema macht, eine doppelte Funktion: zum einen als Repräsentanten des Hintergrundwissens, zum anderen als Figuren der Erzählhandlung. Der Rezipient sieht aufgrund seiner Vorkenntnisse die Figuren in der einen oder anderen Funktion, was wiederum Auswirkung hat auf die Lenkung seiner Aufmerksamkeit.

Die wichtigste Figur ist hier die der Großmutter⁸⁶⁹, denn sie erlaubt dem Rezipienten aufgrund ihrer Mittlerfunktion, je nach individuellem Kenntnisstand, in der Textinterpretation zwischen den beiden Ebenen der Erzählung hin und her zu pendeln. Gleiches gilt für die Rolle dieser Figur bezüglich des übergreifenden globalen Spannungsthemas, wie für das lokale Spannungsthema, der Auseinandersetzung mit dem Judentum. Für beide Themen ist sie von zentraler Bedeutung.

Um diese Funktion über die beiden letzten Kapitel des Werkes aufrechtzuerhalten, ist die Figur der Großmutter mit einem widersprüchlichem Charakter und einem unangepasstem Verhalten ausgestattet, welche als Abweichungen vom Gewohnten die Leseraufmerksamkeit immer wieder auf den Text lenken:

„O sie gibt auf alles acht. Du würdest staunen. Überhaupt, gescheit ist sie ...“ Es klang so wie: Ja wenn alles an ihr gut wäre ... (AB 105)

Der Konjunktiv, der hier Irrealität⁸⁷⁰ ausdrücken soll, richtet an den Rezipienten, unterstrichen durch die Auslassungspunkte, die Aufforderung, die Textlücken in seiner Phantasie zu füllen. Dadurch bleibt der Charakter der Figur unscharf und erhält Spielraum für Charakterzüge, die die Spannungsstruktur unterstützen.

Das Kapitel beginnt mit einer Eisenbahnfahrt, einem Ortswechsel von der Stadt aufs Land, der einen Wechsel vom globalen zum lokalen Spannungsthema ankündigt. Die Eisenbahnfahrt ist eine Reise

⁸⁶⁷ Wolfgang Iser (1990), S. 143ff.

⁸⁶⁸ Selbst die jüdischen Rezensenten erkennen diesen Zusammenhang nicht, zumindest wird er von ihnen nicht erwähnt.

⁸⁶⁹ Max Brod schreibt in seiner Autobiographie *Streitbares Leben* (1960, S. 162) über seine Großmutter: „[...] doch habe ich die Großmutter immer in Gablonz, vorher in dem nahe bei Gablonz gelegenen Morchenstern besucht, also im nördlichen Grenzgebiet Böhmens, im Isergebirge. Dort lebte sie einsam, alle waren ihr fortgelaufen, niemand hatte es bei ihr aushalten können; sie machte auf mich den Eindruck einer alten Hexe mit weißen zerrauten Haaren, die aber mit mir merkwürdig süß und zart sprach, mit einschmeichelnder Stimme.“ Gablonz ist bis zum 2. Weltkrieg wichtiges Zentrum für die Herstellung von künstlichen Perlen und Edelsteinen.

⁸⁷⁰ Einer der beiden Funktionsbereiche des Konjunktivs ist die Irrealität. Der Konjunktiv kann darüberhinaus als Aufforderung dienen, die nicht an den Gesprächspartner gerichtet ist, sondern, wie hier im Text an den Rezipienten. (Duden. Bd. 4 [2005], S. 522f., 543).

zur Großmutter, in die Vergangenheit des Judentums, wie es abgeschottet von den sich emanzipierenden Judenheiten in Westeuropa zumindest bis zum 1. Weltkrieg im Ostjudentum noch aufrechterhalten und gelebt wird.⁸⁷¹

„Sie ärgert sich halt vielleicht, dass wir sie nicht zu uns nehmen. Aber geht das denn? Könnte das ein Mensch aushalten? ... Und dann spricht so vieles dagegen. Der Doktor meint, dass nur die Landluft da draußen sie so lange gesund erhält; sie würde nicht einmal mehr die lange Fahrt vertragen“. (AB 108)⁸⁷²

Während der Zugfahrt, die die Mutter zurückführt in ihre Kindheit und Jugend, berichtet diese aus jener Zeit, von ihren *Qualen*, von der *Hölle*, die sie als Kind erlebte, wie sie in der Glasperlenerzeugung der Mutter *Tage und Nächte lang Knöpfe auf kleinen Kartons befestigen* und, wenn die vorgeschriebene Menge nicht erreicht wurde, *auf Erbsen knieen und weiterarbeiten* (AB 106) musste.⁸⁷³

Schon kleine Kinder besuchen in traditionellen jüdischen Gemeinden den *Cheder*, das Schulzimmer, um dort vom frühen Morgen bis zum späten Abend Bibel und Talmud, jeden einzelnen Vers, jedes einzelne Wort sorgfältig zu studieren. Dies sei nur möglich gewesen durch „spitzfindigste Logik“⁸⁷⁴, wie Leo Trepp schreibt, die geradezu zu einer Geistesakrobatik entartet, aber im Grunde sinnlos gewesen sei.⁸⁷⁵ Das Studium wird zur inhaltslosen Aneinanderreihung von Sprüchen, vergleichbar mit dem Aufreihen von Glasperlen im Text, zu dem bereits die jungen Kinder mit schmerzhaften Strafen angehalten werden, wie die Mutter erzählt.⁸⁷⁶

Eine Schwester, so berichtet die Mutter weiter, sei eines Tages davon gelaufen und unbehütet und unerfahren an *einen Schwadronneur* geraten und *in Not und Elend* (AB 106f) gestorben.

⁸⁷¹ Zahlreiche jüdische Autoren fühlen sich mit der fortschreitenden Integration der Judenheiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in das deutsche Gesellschaftsleben hingezogen zu dem Judentum Osteuropas, das in seiner Abgeschlossenheit als „Quelle [ihrer] dichterische[n] Inspiration“ betrachtet wird. (Horch/Shedletzky [1992], S. 293).

⁸⁷² Nach den Pogromen in Russland 1880/81 kommt es zu einer Auswanderungswelle in die USA und nach Israel. Dabei bleibt ein Teil der Auswanderer in Deutschland „hängen“ und wird hier schließlich sesshaft. Da die Auswanderer an ihrer traditionellen Kultur festhalten und im langen Kaftan in der Öffentlichkeit auftreten, sorgen sie für viel Unmut, der sich gegen die Juden insgesamt richtet, was weitreichende Konsequenzen für die Integration der Juden hat, und daher bei emanzipierten Juden auf Ablehnung stößt.

⁸⁷³ Die osteuropäischen jüdischen Gemeinden haben wegen ihrer Ghettoisierung kein Umfeld mit vergleichbarer Kultur, darum wird in ihnen mit großer Intensität von klein auf das Studium des Talmuds gepflegt mit dem Ziel, grundlegende Meinungen und Kommentare unzähliger Autoren zur Übereinstimmung zu bringen.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Leo Trepp: Das Judentum. Reinbek 1982, S. 59.

⁸⁷⁶ Fortgeschrittene Schüler werden anschließend auf die Talmud-Schulen geschickt. Das Studieren wird zum Hauptberuf. Viele finden nie wieder einen Weg aus dieser Lebensweise, sind aber als Gelehrte hoch angesehen und als Schwiegersöhne sehr begehrt. Nach der Heirat werden sie entweder von den Schwiegereltern ernährt oder die Ehefrau übernimmt es, für den Unterhalt der Familie zu sorgen. (Leo Trepp 1982, S. 59) In seinem Roman *Rëubeni* verarbeitet Max Brod diesen Sachverhalt.

Der Begriff *Schwadronneur* verweist auf die vielen „pseudo-messianischen Bewegungen“⁸⁷⁷, die in der gesamten Diaspora immer wieder hervortreten und besonders in den traditionellen Judenheiten geradezu ein „abnormes Echo“⁸⁷⁸ finden. Häufig stürzen sie die Gläubigen, die ihnen folgen, in existenzielle Krisen.

Schließlich, so fährt die Mutter fort, sei das ganze Vermögen der Großmutter verloren gegangen, Feinde hätten das Haus angezündet, was zweifellos als Pogrom zu verstehen ist, welchem die Juden immer wieder ausgesetzt sind.⁸⁷⁹

Danach sei auch sie, zusammen mit ihrer Schwester, entflohen, wie die Mutter ihrem Sohn weiter berichtet, und habe zunächst armselig mit Nöharbeiten das Brot verdient, bis der Herr Beer als Bräutigam sie, das *gänzlich hilflose Mädchen nahm*. (AB 107)

Die Aufklärung im westlichen Abendland bringt den westeuropäischen Judenheiten eine begrenzte staatsbürgerliche Gleichstellung⁸⁸⁰, die mit der Gegenleistung verbunden ist, sich in das kulturelle gesellschaftliche Leben der Gastländer zu integrieren. Dies gelingt nur zögernd und wird häufig von gesellschaftlichen Gruppen hintertrieben. Daher führen die jüdischen Gemeinden in Westeuropa ein oft armseliges Leben in den Hinterhöfen der Gesellschaft. Erst die französische Revolution und Napoleon bescheren den Juden die volle Anerkennung, die jedoch nach Napoleons endgültiger Niederlage wieder rückgängig gemacht wird.⁸⁸¹ Doch wenn auch die Judenheiten ihre Rechte zunächst wieder verlieren, so ist dies ein wichtiger Durchbruch auf dem Weg zur Emanzipation.⁸⁸²

Die Großmutter nennt ihren Schwiegersohn Herrn Beer⁸⁸³ als Symbolfigur Napoleons ihren *Obergott* (AB 109), weil dessen politische Reformen einen entscheidenden Anstoß geben, die

⁸⁷⁷ Johann Maier: Judentum von A–Z. Freiburg/Br. 2001, S. 130.

Max Brod lässt in seinem Roman *Rëubeni*, den geschichtlich nachgewiesenen falschen Messias *Rëubeni* als Hauptfigur und den falschen Messias Sabbatai Zewi (1626–1676) als Nebenfigur auftreten.

⁸⁷⁸ Johann Maier (2001), S. 130.

⁸⁷⁹ Die letzte Judenverfolgung in Osteuropa vor dem 1. Weltkrieg fand 1881 als gezieltes Ablenkungsmanöver statt und löste eine große Auswanderungswelle aus. Der Autor berichtet in seiner Autobiographie *Streitbares Leben* von antisemitischen Ausschreitungen, die er in seiner Kindheit miterlebte.

⁸⁸⁰ Die Emanzipation der westeuropäischen Judenheiten ist vor allem den Bemühungen einzelner Juden zu verdanken, was den westeuropäischen Judenheiten eine begrenzte rechtliche und staatsbürgerliche Gleichstellung einbringt.

⁸⁸¹ Leo Trepp (1982), S. 65ff.

⁸⁸² Zur Zeit der Entstehung des Werkes gab es die berechtigte Hoffnung, die volle Integration in absehbarer Zeit zu erreichen.

⁸⁸³ Ein weiterer Interpretationsansatz könnte sein, dass Peter Beer (1758–1839) das erste Schullehrbuch zur Geschichte des Volkes Israel verfasst und damit den Juden zu einer eigenen Identität verhilft. Vgl. hierzu: Chaim Frank: Juden in der ehemaligen Tschechoslowakei. In: www.hagalil.com/czech/juedische-geschichte/cssr-5.htm; ebenso: Johann Maier (2001), S. 169. Denkbar ist auch ein Bezug zu Michael Beer (1800–1833), über den nach dessen Tod E. v. Schenk in einem Vorwort zu dessen postumer Gesamtausgabe schreibt: „Was seine Persönlichkeit betrifft, so erschien dieselbe durchaus edel. [...] Es lag in den äußeren Verhältnissen seines Lebens und in dem Gang seiner Bildung, dass ihm ein heiterer Theismus, der dem Herzen eingeborene und durch Vernunft befestigte, thätige Glaube an einen in der Natur und in der Weltgeschichte waltenden Gott als höchste und genügende Religion erschien, während ihm die großen und tiefen Geheimnisse seiner angestammten, sowie der christlichen Religion unenthüllt geblieben sind. [...] Überschaun wir alle diese Leistungen mit einem Blicke, so tritt uns ein Dichter entgegen, der das Größte, Edelste und Schönste gewollt, dieses Ziel mit glühendem Eifer und gründlichem Ernst ohne irgend eine unlautere Nebenabsicht verfolgt, [...]“

westeuropäischen Judenheiten aus dem Ghetto⁸⁸⁴ zu befreien, eine Voraussetzung für die Heimkehr in das gelobte Land:

[...] nur noch Herr Beer als Bräutigam, der das gänzlich hilflose Mädchen nahm, rettete etwas. (AB 107)

Ihren Enkel Arnold dagegen nennt sie ihren *Gott* (AB 109), weil sie in ihm die Bereitschaft erahnt, mit der Heimkehr ins Land der Väter⁸⁸⁵ die „messianisch-eschatologische Orientierung am Land Israel“⁸⁸⁶ zu verwirklichen, obwohl er seine *Familiengeschichte nur unvollständig und aus dritter Hand* (AB 108) kennt.

Eine christliche Maurerfamilie⁸⁸⁷ betreut die Großmutter, deren Verhältnis zu den Christen allerdings entsprechend ihrem ambivalenten Charakter bestimmt ist von Misstrauen und Unterstellungen. Der hier eingesetzte Konjunktiv unterstreicht die Irrealität der Aussage und dient ebenso wie das Verhalten der Großmutter zur Unterstützung der Spannungsstruktur:

Und sie danke es ihnen schlecht, es sein ein Malheur halt. So habe sie neulich in der Stadt herumerzählt, Frau Lichtenegger komme nur deshalb zu ihr, weil Herr Beer ihr das kleine Seifengeschäft eingerichtet habe. Eine vollständige Lüge. Solche Dinge setze sich die alte Frau ganz aus sich selbst zusammen. (AB 111)

In der wechselvollen Geschichte des Judentums, in seiner Position als Minderheit und in der Diaspora ist es von existenzieller Bedeutung, stets die besondere Stellung nachzuweisen und zu rechtfertigen. In Osteuropa entstehen zahlreiche Schriften, die den Unterschied zwischen dem Judentum und Christentum propagieren.⁸⁸⁸ Das Misstrauen der Großmutter drückt aber vor allem die Erfahrungen aus, die Juden mit den Christen in den vergangenen Jahrhunderten machten, in denen jene nur zu oft Spielball und Opfer von Christen und deren politischen Interessen sind.

Zur Entspannung unterbricht die Handlung ein Rückgriff auf die beiden lokalen Spannungsthemen des vorherigen Kapitels, auf die Liebe und auf das Abenteuer.

geblieben, war seine Abneigung gegen den sich teilweise wieder vordrängenden Bonapartismus. Zitiert nach: Joseph Kürschner (Hg): Deutsche National-Literatur. Berlin, Bd. 161, S. 202ff.

⁸⁸⁴ Vgl. hierzu: J. Katz: Aus dem Ghetto in die Bürgerliche Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1986.

⁸⁸⁵ Maier (2001), S. 438.

⁸⁸⁶ Ebd.

⁸⁸⁷ Josef, der Ernährer der Ursprungsfamilie der Christenheit, war Zimmermann und damit befähigt, das Grundgerüst eines Daches aufzubauen.

⁸⁸⁸ Unter anderem wird die Jungfrauengeburt als unglaublich bezeichnet und die von den Christen propagierte Feindesliebe, von ihnen selber häufig missachtet, in Frage gestellt. Auf exegetischer Ebene wird die Betonung des Wortsinns der Bibel gegenüber der „christologischen Auslegung“ herausgestellt. Vgl. hierzu Johann Maier (2001,) S. 34.

Der Protagonist träumt von der missglückten Flugshow, von Lina und schließlich von Stößen blauen Briefpapiers, die sein *Hüttchen* (AB 113) überschütten:

[...] ein paar Schnörkel einer Mädchenhandschrift stiegen aus dem Papier, tanzten wie Rauch über den Trümmern, sie wollten sich zu Worten ordnen, ein Wind aber trieb sie immer wieder auseinander, sie waren Schilfrohr, nein, ein Fußball fuhr zwischen sie, ein roter, die Sonnenkugel ... (AB 113)

Nach dieser Entspannungsphase greift die Erzählung das lokale Spannungsthema dieses Kapitels, die Auseinandersetzung zwischen den traditionellen und emanzipierten Judenheiten, erneut auf, die unter dem Dach des mehrere tausend Jahre alten Judentums stattfindet:

[...] darüber dann das große, mit schwarzer alter Pappe bezogene Dach, rußig und wie zerfallen; wie eine faltige Haube, höher als das ganze übrige Gebäude, drückte es mit unverhältnismäßiger Kraft herab und armselig sah eben deshalb solch ein Bauwerk aus, dessen Hauptkraft in dem ungewöhnlichen, sich verjüngenden Dache liegt. (AB 114)

In der jüdischen Tradition gilt Abraham als erster Bekenner zum Monotheismus und als Begründer der philosophischen Gotteserkenntnis.⁸⁸⁹ Er ist Musterbeispiel für Gottvertrauen und Gehorsam, was insbesondere in der Auslegung der *'Aqedah*-Dichtung zur Opferung Isaaks (Gen 22) hervorgehoben wird.⁸⁹⁰ Zwar gilt er nicht als der Ahnvater Israels, aber er präsentiert die „Möglichkeit, zum wahren Gottesdienst zu finden.“⁸⁹¹ Unter seinem uralten Dach begegnet der Protagonist seiner Großmutter. Die Mutter in *ihrer Stadtjacke und im Hut seltsam abstechend* (AB 114f) winkt und öffnet ihm die Tür:

Im Bett gegenüber, unterschied er ein winziges gelbes, von Falten unendlich tief zerdrücktes Gesicht, das der Zimmerdecke zugekehrt auf dem Kissen lag, wie im Schlaf oder Tode. (AB 115)

Die Mutter, Repräsentantin der emanzipierten Judenheit, die sich durch ihr städtisches Auftreten von der traditionellen Judenheit distanziert, weist ihm den Weg zur Großmutter, der Repräsentantin der traditionellen Judenheit, die wie eine alte, vergilbte, handgeschriebene Thora-Rolle, wie verschmolzen mit dem Ursprung des Judentums, dem offenbarten Gotteswillen⁸⁹², in ihren Kissen liegt:

⁸⁸⁹ Maier (2001), S. 9.

⁸⁹⁰ Ebd..

⁸⁹¹ Ebd.

⁸⁹² Ebd., S. 406. Schon vor dem Exil glaubte man, dass die Torah „mit dem Gotteswillen identisch sei“ (S. 408). Im Exil wurde die Torah zum Ausdruck der Weisheit und dem Schöpfungsplan Gottes. Dieser Glaube an die Torah wurde noch verstärkt durch die Auseinandersetzung mit dem Christentum und dem Islam. Bis heute ist die Torah die Quelle jüdischen Glaubens, jüdischer Ethik, jüdischen Rechts und Wegweiser für Denken und Handeln der Juden (Leo Trepp [1982], S. 124).

Wie ein Gebet murmelte die Großmutter leise fort, aber durchaus nicht erregt: ‚Groß bist de geworden, unberufen, e Gewure⁸⁹³ von e Mensch, Gott soll ...‘ [...] Sie flüsterte weiter, wie in sich hinein, mehrmals wiederholt sie mit einem ganz schwach singenden, einschmeichelnden Ton: ‚Was tu ich dir nur für e Kowed⁸⁹⁴ an, Arnoldede?...‘ (AB 114f)

Die Großmutter erkennt in ihrem Enkel seine noch verborgene Bereitschaft, den jüdischen Glauben in seiner alten Tradition fortzusetzen. Voller Ehrfurcht beginnt sie aus tiefster Seele wie seit Jahrhunderten singend zu beten⁸⁹⁵ mit einer *Energie, die Arnolds Herz wie ein Glockenton⁸⁹⁶ ganz erfüllte* (AB 117) und ihn in ihren Bann zieht:

Wie magisch angezogen legte nun auch er die Hand auf ihre Stirn, drängte die Hand der Mutter zart weg ... Da war Wärme wie unter einer dünnen Schichte, und dieselben wohlgerundeten Knollen über den Augen, die er auch an sich wusste ... Ein Gefühl unbeschreiblichen Behagens erfüllte ihn, vielleicht verstärkt durch das stete Pochen der Adern an seiner Hand, durch die Fieberwärme oder die Ahnung, dass er hier etwas wie ärztliche Hilfe leiste, ganz entfernt etwas Liebendes, Sachverständiges. (AB 117f)

Ein wichtiges Element der jüdischen Kultur ist die Weitergabe des jüdischen Glaubens an die nächste Generation⁸⁹⁷. Die fortschreitende Integration der Juden im 19. Jahrhundert. und die Anerkennung des Judentums als Konfession haben jedoch zur Folge, dass religiöse Vorschriften und die Berufung auf das *verheißene LAND⁸⁹⁸* immer mehr der Entscheidung Einzelner⁸⁹⁹ überlassen werden und keine bindende Pflicht mehr sind, da die „messianische Hoffnung [...] bereits durch die jüdische Emanzipation erfüllt [ist]“⁹⁰⁰.

Diese Entwicklung liegt dem Konflikt zwischen Großmutter und Mutter, dem Thema des lokalen Spannungsbogens dieses Kapitels, zugrunde. Die Großmutter als Repräsentantin der traditionellen

⁸⁹³ Ostjiddisch: Stärke, Kraft, heroische Tat (Alfred Klepsch: Westjiddisches Wörterbuch. Tübingen 2004, S. 621f.).

⁸⁹⁴ Im biblischen Hebräisch gibt es den Begriff *Kufed* oder *Kufer*: Ehre, Herrlichkeit. (Alfred Klepsch: Westjiddisches Wörterbuch. Tübingen 2004, S. 890). Der Autor liefert folgende Übersetzung: „Die Mutter soufflierte ihm die Übersetzung: ‚Kowed – Ehre – ‘“ (AB 116).

⁸⁹⁵ Im Laufe der Zeit hat sich für den Vortrag der Torah ein „Singsang“ (De Vries [2005], S. 40) entwickelt, der der jüdischen Gemeinde seit Jahrhunderten wohl vertraut ist. Auch für die synagogalen Dienste, für Gebete, Psalmen und Hymnen, die zu festen Zeiten an bestimmten Tagen gesungen werden, gibt es bestimmte Melodien, die zwar von Gemeinde zu Gemeinde variieren, aber in der Grundstruktur übereinstimmen. Diese Melodien sind so alt, dass ihre Herkunft im Dunklen liegt, aber wegen ihrer allgemeinen Bekanntheit als einigendes Band innerhalb der Judenheiten fungieren. (Vgl. Ph. De Vries: Jüdische Riten und Symbole, Wiesbaden 2005, S. 40f.).

⁸⁹⁶ Da im jüdischen kulturellen Leben Glocken unüblich sind, ist hier unter dem Begriff eine Gesangsmanier zu verstehen, die schnell von Crescendo zu Decrescendo auf einem Ton wechselt und dadurch dem Glockenklang nahe kommt. (Brockhaus' Konversations-Lexikon, Berlin 1894, Bd. 8, S. 82). Er bezieht sich auf den Gesang mit dem der Torah-Text und andere Elemente des Dienstes in der Synagoge vorgetragen werden.

⁸⁹⁷ Für einen jüdischen Vater ist es traditionelle Pflicht, den Sohn zu einer Lebensführung im Sinne der Torah zu erziehen. Für die Töchter übernehmen dies die Mütter.

⁸⁹⁸ Günter Stemberger: Einführung in die Judaistik. München 2002, S. 173.

⁸⁹⁹ Ebd.

⁹⁰⁰ Diesen Standpunkt vertritt Abraham Geiger auf verschiedenen Konferenzen Mitte des 19. Jahrhunderts. und wurde damit der eigentliche Begründer des Reformjudentums, das die „durchgängige Gültigkeit der Torah, der Mitzwoth und Idee des LANDES“ in Frage stellt. (Leo Trepp (1982), S. 70f.)

Judenheit sieht die Tradierung des Judentums durch die Emanzipation und Integration der Juden in die Gastvölker in Gefahr⁹⁰¹:

[...] ,sei is doch glücklich mit ihrem Gegeh und Geschwindel und Geputz.[...]' (AB 122)

Aber gerade im traditionellen Judentum der Großmutter erkennt der säkular aufgewachsene Protagonist seinen Ursprung, was ihn nach langem Hin- und Herirren mit tiefer innerer Gelassenheit erfüllt.

[...]; eine Ruhe, noch nie empfunden, eine gänzliche Sorglosigkeit beschlich ihn dabei, wie am Ende aller Dinge, er hörte nicht mehr genau zu und doch war ihm, als verstehe er alles, sein Ohr füllte sich mit verworrenen Tönen, mit Erzählungen ohne Ende, deren Zusammenhang ihm fragwürdig war, deren Ausgang in nichts verlief, ohne Pointe, die aber so lebhaft klangen und auch offenbar der Erzählerin die Erinnerung an so lebhafte Dinge nahebrachten, daß ein jugendliches warmes Licht durch das ganze Zimmer aufzustrahlen schien. (AB 123)

Die Phrase *eine Ruhe, noch nie empfunden*, die im Vor-Vorfeld dieser Satzgruppe positioniert ist, lenkt die Leseraufmerksamkeit auf den Inhalt der folgenden Satzteile und erteilt die Anweisung, den Text im Sinne einer Metakommunikation⁹⁰² als Entspannungsphase zu verstehen, die hier die umfangreiche Satzgruppe umfasst. Unterstützt wird die Funktion des Vor-Vorfeldes durch die Phrasen *eine gänzliche Sorglosigkeit* im Vorfeld und *wie am Ende aller Dinge* im Nachfeld des ersten Satzes dieser Satzgruppe. Auch der zweite Satz *er hörte nicht mehr genau zu*, der lediglich durch Kommata abgetrennt wird, steht noch ganz unter dem Einfluss des Vor-Vorfeldes, bis schließlich der dritte, eingeleitet mit einer konzessiven Subjunktion⁹⁰³, eine Modifikation der Entspannungsphase vornimmt. In seinem Nachfeld folgt Relativsatz auf Relativsatz, was wie Welle auf Welle die Spannung langsam verebben lässt, aber durch das Wort *schien* mit seiner hohen phonetischen Erregungsdimension behutsam wieder aufgefangen wird.

⁹⁰¹ 1819 veröffentlicht der Israelitische Tempelverein in Hamburg ein hebräisch-deutsches Gebetbuch, das die Hoffnung der Juden, nach Israel zurückzukehren, und das Kommen des Messias nicht mehr erwähnt. In Berlin wird 1847 der Gottesdienst auf den Sonntag verlegt und die Beschneidung als nicht mehr verbindlich erklärt. Schließlich kommt es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu zahlreichen Aufspaltungen in orthodoxe und neologische Gemeinden. (Günter Stemberger [2002], S. 173ff.; Leo Trepp: Der jüdische Gottesdienst. Berlin 1992, S. 276) Diese Integration misslingt letztendlich und stellt die Judenheiten, verbunden mit dem aufblühenden Antisemitismus, erneut vor die Frage nach ihrer Zugehörigkeit. Die Spurensuche nach der jüdischen Kultur, die viele Intellektuelle hofften, im Ostjudentum wiederzufinden, wird Voraussetzungen für die Entwicklung zum Zionismus.

⁹⁰² Vgl. hierzu: R. Meyer-Hermann: Metakommunikation. In: Linguistik und Didaktik, 1976, S. 83–86; Ders.: Zur Analyse metakommunikativer Sprechakte im Sprachunterricht. In: G. Henrici/R. Meyer-Hermann (Hg.): Linguistik und Sprachunterricht. Paderborn 1976, S. 132–158.

⁹⁰³ Konzessive Subjunktionen leiten einen Grund ein, der dem vorangegangenen Geschehen entgegensteht. Vgl. hierzu Duden, Bd. 4. (2007), S. 640.

3.2. Spannung durch Symbole und symbolische Handlungen

Nach dieser Phase der Entspannung wird das globale Spannungsthema erneut aufgegriffen, nun in der Variante eines Symbols.

Im Judentum spielen Symbole und symbolische Handlungen eine zentrale Rolle und haben als „bedeutsames Instrument der Belehrung“⁹⁰⁴ im jüdischen Gemeindeleben einen hohen Stellenwert. Sie machen die Idee vom Judentum sinnfällig und schaffen Assoziationen, die den Menschen von früher Jugend an prägen⁹⁰⁵ und ihm ein Gefühl der Zugehörigkeit vermitteln.

Entsprechend spielt die Ebene der Symbole für Rezipienten, die mit der jüdischen Kultur vertraut sind, eine wichtige Rolle im Textverständnis. Ein Beispiel hierfür ist das rote Sofa, das *ganz neue[s] Kanapee* (AB 124), das als krasser Gegensatz zu seiner ärmlichen und schäbigen Umgebung in der Stube der Großmutter steht.

Es passte gar nicht herein und, als werde dies auch gefühlt, stand es mit der Rücklehne nicht ganz an der Wand, sondern fremdartig suchte es nach Stützpunkten. (AB 124)

Dieses Kanapee, ein Geschenk der Mutter, ist Symbol für die Bereitschaft der emanzipierten Judenheit zur Integration, die das Zusammenleben sowohl innerhalb der jüdischen Gemeinde, wie außerhalb wesentlich erleichtert und im Sinne des Kanapees bequemer macht. Es will sich jedoch nicht in die jeglichen Komfort entbehrende Umgebung, in die strenge Ausrichtung an die Überlieferung einfügen, denn die Integration bedingt eine Anpassung an das Umfeld und verlangt von den Judenheiten, wichtige traditionelle Elemente des jüdischen Zusammenlebens aufzugeben, wie z.B. das eigenständige innerjüdische Rechtswesen.

Abgesehen von der roten Farbe des Kanapees, die es herausragen lässt aus dem schmutzigen Umgebungsgrau und die Leidenschaft symbolisiert, mit der traditionelle und emanzipierte Judenheiten um den richtigen Weg ringen, wird der Begriff betont auf der phonetischen Ebene durch die Konsonanten [k] und [p], die in der Reihenfolge der Erregungs-Dimension nach Ertel⁹⁰⁶ an zweiter bzw. fünfter Stelle stehen. Ähnliches gilt für den Vokal [a] und für [e], der zusätzlich durch Verdoppelung und Betonung am Schluss des Wortes zur Stützung des lokalen Spannungsbogens die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Begriff lenkt.

⁹⁰⁴ Leo Trepp: Der jüdische Gottesdienst. Stuttgart 1992, S. 13.

⁹⁰⁵ Ebd. Die Bibel mit ihren Geschichten und Erzählungen bestimmt die gesamte jüdische Religion und Literatur und erfährt über die Jahrhunderte eine Vielzahl von örtlich und zeitlich gebundenen Auslegungen und Kommentierungen, die ohne genaues Studium heute nicht mehr zu verstehen wären. Dessen ungeachtet steht die Bibel mit ihrer Wirkungsgeschichte, mit ihren Erzählungen bis heute im Zentrum des jüdischen Gemeindelebens als über die Jahrtausende traditionelles Bindeglied des Judentums, das ihm stets neue Impulse gibt.

⁹⁰⁶ Ertel (1969), S. 101.

Gleichzeitig symbolisiert die rote Farbe des Kanapees eine unausgesprochene Gefahr, heraufbeschworen durch die Emanzipation der Judenheiten, die, im Unterschied zur Gefahr des Abenteurers im zweiten Kapitel, nicht mehr nur über das Schicksal eines Einzelnen, sondern über das Schicksal ganzer Generationen entscheidet. Zeitgenössische Rezipienten mögen sich durch diese Zeilen erinnert fühlen an die Gefahr durch den Antisemitismus⁹⁰⁷.

Namentlich aber dem Prunkkanapee näherte er sich mit jenem tief schweigenden Blick, der manchmal in einem einzigen Gegenstand das Symbol ganzer Schicksale erkennt. (AB 126)

Um die Gefahr zu betonen, wird der Begriff *Kanapee* erweitert zum semantisch überhöhten Kompositum *Prunkkanapee*, dessen phonetische Ebene mit den Konsonanten [p], [r] und der Verdoppelung des Konsonanten [k] mit hohen Erregungsdimensionen (Ertel) die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Begriff konzentriert.

Aufgrund ihrer Jahrtausende alten Erfahrung spürt die Großmutter die Gefahr für das Judentum durch die Emanzipation und die Annäherung an das Christentum, denn „stigmatisierende Stereotype“⁹⁰⁸ werden gerade im Zeitalter des modernen Antisemitismus umso gefährlicher, je

⁹⁰⁷ Der Versuch der westeuropäischen Judenheiten, sich in die Gastvölker zu integrieren, in einer Zeit, in der die bürgerliche Gesellschaft durch die Industrialisierung tiefgreifende Umwälzungen erfährt, dient es interessierten Kreisen, wie oben bereits erwähnt, als Vorwand, alte Ressentiments gegen Juden wieder aufzugreifen, zunächst durch einen mit ökonomischen und sozialen Komponenten ergänzten, religiös motivierten Antijudaismus (1.), der sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ausweitete zum „völkischen Antisemitismus“ (2.), aus dem sich der sogenannten „Radau-Antisemitismus“ (3.) entwickelt. Nach dem ersten Weltkrieg wird sich aus der Verbindung von christlich-konservativer und völkisch-rassistischer Antisemitismus-Ideologie der Nationalsozialismus entwickeln.

Zu (1.) Battenberg (2000), S. 175ff. Grundlage des religiös motivierten Antisemitismus ist das Werk *Entdecktes Judentum* von Johann Andreas Eisenmenger (1654–1704), in dem dieser alte Stereotype durch zahlreiche Stellen in Torah, Talmud und deren Kommentaren zu belegen versucht. Vor allem August Rohling (1839–1931), der seit 1876 als Inhaber des Lehrstuhls für Altes Testament in Prag wirkt, hat mit seiner Streitschrift *Der Talmudjude*, in der er sich mit dem Werk Eisenmengers auseinandersetzt, großen Erfolg. Obwohl Rohling durch zahlreiche Gerichtsprozesse schließlich scheitert, wird sein Aufsatz zum „Standardwerk des Antisemitismus“. (Battenberg [2000], S. 178).

Zu (2.) Battenberg (2000), S. 184ff. Vor allem Heinrich v. Treitschke (1834–96), Professor an der Breslauer Universität für Geschichte, fordert in verschiedenen Beiträgen in den von ihm herausgegebenen *Preußischen Jahrbüchern* 1879 „Was wir von unseren isrealitischen Mitbürgern zu fordern haben, ist einfach: Sie sollen Deutsche werden, sich schlicht und recht als Deutsche fühlen – unbeschadet ihres Glaubens und ihrer alten Erinnerungen, die uns allen ehrwürdig sind. Ich behaupte, dass in neuester Zeit ein gefährlicher Geist der Überhebung in jüdischen Kreisen erwacht ist, dass die Einwirkung des Judenthums auf unser nationales Leben, die in früheren Tagen manches Gutes schuf, sich neuerdings vielfach schädlich zeigt.“ (Battenberg [2000], S. 184). Auf den ersten Blick erscheint Treitschkes Argumentation als ausgewogen. Der angepasste, bescheidene Jude wird großzügig zur Ausübung seiner Religion ermuntert. Erst wenn er sich zu Wort meldet („Am Gefährlichsten aber wirkt das Übergewicht des Judenthums in der Tagespresse [...]“), wenn er Erfolg hat, wird er als ‚schädlich‘ abqualifiziert. Der hier zitierte Aufsatz Treitschkes endet mit dem Ausruf „Die Juden sind unser Unglück“, der als politisches Schlagwort von da an den Antisemitismusstreit bestimmt. (Battenberg [2000], S. 185).

Zu (3.) Battenberg (2000), S. 193ff. Unter dem Titel *Wenn ich Kaiser wär* veröffentlicht Heinrich Claß (1868–1953) 1912 einen Aufsatz mit einem radikal antisemitischen Programm. Mit Claß, der seit 1908 den Vorsitz des *Alldeutschen Verbandes* innehatte, „ging der Nationalismus und der Antisemitismus eine enge organisatorische Verbindung ein.“ (Battenberg [2000], S. 198) Die „Alldeutsche Bewegung“ (ebd.), die sich später im *Deutschvölkischen Schutz- und Trutzbund* versammelte, wird zur „echten Vorläuferin des Nationalsozialismus“ (ebd.).

⁹⁰⁸ Battenberg (2000), S. 175.

weniger sie einer religiösen Grundhaltung der nichtjüdischen Umwelt entsprechen, durch die ein immanenter Judenschutz gewährleistet wird.⁹⁰⁹ Vehement distanziert sie sich von dem Kanapee:

„Das ist doch enkerer Kanapee, das gehört enk und ich will's nicht. Setz dich nur auf dei Kanapee. Wenn ich nicht mehr bin, so nehmt senk nur wieder, den Dingerich do.“ (AB 126)

Der abwertende Begriff *Dingerich* und der Dialekt der Großmutter, der an das Jiddisch der osteuropäischen Juden erinnert, demonstriert das unbeugsame Selbstbewusstsein der osteuropäischen Judenheit, die lieber untergehen will, als sich der heraufziehenden Gefahr auszusetzen, wie die westeuropäische Judenheit, der droht, sich im Christentum zu verlieren⁹¹⁰:

„Ich möchte scho gern unten sei, unter der Erd. Oben war ich halt genüg, es freut mich immer, ich habe genüg gehabt, glaub mir. E Sof möchte ich machen.“ (AB 126)

In diesem unbeugsamen Judentum der Großmutter, das über Jahrhunderte festhält an der überlieferten Tradition und keine Kompromisse eingeht, in ihm findet der Protagonist seine Identität, sein eigenes Ich:

Denn wohl fühlte er sich der Schummernden verwandt, das verstand er nun, dieselben Stürme pochten auch in seinem Blut⁹¹¹. Mochten sie losbrechen und ihre verderblichen Ziele suchen, was lag daran – nach allen Verwüstungen würde man seinem ergrauten Haar doch nichts anderes nachsagen als: er ist ein Original. (AB 133f)

Mit dem Eintreten in das Haus der Großmutter und der Begegnung mit dem traditionellen Judentum verändert sich die Sicht des Protagonisten auf sich selbst. Sein bisheriges Bummeln und Nichtstun wird zur *lebensvolle[n] Manier* (AB 134), alle Figuren um ihn herum sind nur noch halbtote Puppen im Vergleich zur Großmutter, aus der *etwas Großes, bis zum letzten Tropfen Selbstständiges und*

⁹⁰⁹ Detlev Claussen: Grenzen der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1987. Ein Flugblatt, das 1848 in Wien erscheint, warnt: „Die Christen, die keinen Christusglauben mehr haben, werden die wüthendsten Feinde der Juden sein [...]“ (Claussen [1987], S. 104). Claussen zieht daraus den Schluss, dass in einem Säkularisierungsprozess die unmittelbare Gegnerschaft in abstrakte Feindschaft übergehe, die die Menschen für Dinge ansehe. In der Welt ohne Anerkennung ließen die Gegner „einander nur gleichgültig, als Dinge, frei.“ Die Gleichgültigkeit des sachlichen Tötens stehe am Ende.

Vgl. hierzu Battenberg (2000), S. 175.

⁹¹⁰ Besonders in Berlin, aber auch in anderen Großstädten gibt es Bestrebungen, den Synagogenbau den protestantischen Kirchen anzugleichen, es wird der traditionelle Almemor (Leseputz) abgeschafft und viele Gemeinden leisten sich eine Orgel, ein typisches Musikinstrument der christlichen Kirchengemeinden. (Leo Trepp: Der jüdische Gottesdienst. Berlin 1992, S. 276).

⁹¹¹ Offensichtlich bezieht sich Max Brod auf die 1. Rede von Martin Buber „Das Judentum und die Juden“, welcher dort schreibt: „Er [der junge Mensch. HSP] fühlt in dieser Unsterblichkeit der Generationen die Gemeinschaft des Blutes, und er fühlt sie als das Vorleben seines Ich, als die Dauer seines Ich in der unendlichen Vergangenheit (S. 8). „Die tiefste Schicht der Disposition aber, die dunkle schwere Schicht, die den Typus, das Knochengerüst der Persönlichkeit, hergibt, ist das, was ich das Blut nannte: das in uns, was die Kette der Väter und Mütter, ihre Art und ihr Schicksal, ihr Tun und Leiden in uns gepflanzt haben, das große Erbe der Zeiten, [...]“ (S. 11). Martin Buber: Reden über das Judentum. Frankfurt a. M. 1923.

Unbewusstes herausstrahlt. *Sie mochte eine Heldin sein, eine Deborah, aus jener alten Zeit noch* [...] .(AB 134)

3.3. Intertextueller Bezug zum *Buch der Richter* im alten Testament

Ein intertextueller Bezug mit einer expliziten Markierung durch die Erwähnung der biblischen Figur *Deborah*⁹¹² des Alten Testaments im Buch der Richter (Ri 4,1–5,31) stellt die Großmutter als Vertreterin der traditionellen Judenheit in eine lange Reihe von Helden und Heldinnen *jener alten Zeit* (AB 134) und legitimiert gleichzeitig den Zionismus mit seinen Wurzeln im traditionellen Judentum als den Wegbereiter für die immer wieder beschworene Rückkehr in das „Land der Väter“⁹¹³.

Diese Einbindung in eine Jahrtausende alte Tradition, die die alltäglichen Schwächen und Fehler in den Hintergrund treten lässt, löst eine tief empfundene Schmach des Protagonisten über sein Scheitern in der Liebe und auf gesellschaftlicher Ebene auf *in einem glänzenden Strom von Selbstentschuldigungen* und *neuem[n] Selbstbewusstsein* (AB 134f) und weckt in ihm eine überquellende *Wurzelliebe* (AB 136) – im modernen Sinne, ein tiefverwurzeltes Urvertrauen:

[...], als habe er nie etwas anderes erlebt als immer nur dies eine, als gebe es kein Vorher und kein Nachher mehr für ihn(AB 136)

Mit dieser Verwurzelung des Protagonisten im alten Judentum, die so tief greift, dass es kein *Nachher* geben kann, und ihn vielleicht tragen wird bis ans Ende seiner Tage, klingt das globale Spannungsthema, die Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten, wieder an.

Allerdings sind die Erregungsdimensionen der Vokale und Konsonanten der phonetischen Ebene dieses Satzes niedrig. Lediglich auf der morphologischen Ebene erregt ein Oxymoron, die beiden, zur zusätzlichen Betonung substantivierten Adverbien *Vorher* und *Nachher* als semantisches Gegensatzpaar, die Aufmerksamkeit des Rezipienten. Die abschließenden Auslassungspunkte geben Raum, für den, wenn auch von vornherein erfolglosen Versuch, den Gegensatz des Oxymorons zu überbrücken.

⁹¹² Zunächst ist Deborah Prophetin und Richterin in Israel. Als Israel in Gefahr gerät, wird sie von Gott erweckt zur Unterstützung ihres Mannes Barak im Kampf gegen den Feind. Dabei ist sie sich stets bewusst, nur im Auftrage Gottes zu handeln und dass nur in seinem Namen das Volk Israel siegen wird. Nach dem Sieg stimmt sie ein Loblied auf Gott an, um von seinen Taten zu berichten und auch andere von ihrem Glauben zu überzeugen. Dieses Loblied, das als ‚Deboralied‘ in die Literatur eingeht, gehört zu den ältesten Dichtungen Israels (ca. 1150 v. Chr.). (Martin Holland/Volker Steinhoff: Das Buch der Richter und das Buch Rut. Wuppertal 1995, S. 74–92).

⁹¹³ Maier (2001), S. 438.

3.4. Intertextueller Bezug zur christlichen Heilsgeschichte der *Genofeva*

Das lokale Spannungsthema dieses Kapitels, die Auseinandersetzung zwischen den traditionellen und emanzipierten Judenheiten tritt ganz in den Vordergrund durch den explizit markierten intertextuellen Bezug zur christlichen Heilsgeschichte der *Genofeva* (AB 140)⁹¹⁴, mit der die Mutter und ihre Schwester bereits in ihrer Kindheit vertraut gemacht werden:

[...] ‚No was weinst du denn da. Was lieste denn? – Von Genofeva, sagt sie ...‘
Die Mutter flüsterte: ‚Genovefa. Schöne Lektüre haben wir gehabt, was?‘ (AB 140)

Diese zweifache explizite Markierung des intertextuellen Bezugs weist zum einen auf die Gefahr durch einen engen Kontakt zum Christentum hin, der die Grenze zwischen den beiden Religionen durchlässiger macht und bereits zur Aufspaltung der Judenheiten führte in ein Diaspora-Zentrum in Osteuropa, in dem „Jiddisch als angemessenes Ausdrucksmittel gilt“,⁹¹⁵ und in das westeuropäische Reformjudentum,⁹¹⁶ das sich dem christlichen Protestantismus annähert.

Ferner ist die Figur der Genofeva Sinnbild eines Beharrungsvermögens, das seine Kraft aus einem unerschöpflichen Gottvertrauen bezieht. Ihr Schicksal ist in vielerlei Hinsicht vergleichbar mit dem des jüdischen Volkes. Sie muss ihr Leben an einem Fürstenhof tauschen mit einem Leben in der Einöde, weil sie sich standhaft treu bleibt, so wie das Volk der Juden, das sich den Besatzern widersetzt und in alle Welt verstreut wird. Genofeva kann mit ihrem Kind nur mit der Hilfe Gottes überleben, der ihr als Zeichen seiner göttlichen Verbundenheit und zur Stärkung ihres Durchhaltewillens ein Kreuz sendet, welches ihr die Richtung ihres Verhaltens weist. Ebenso ist die Thora Zentrum des jüdischen Lebens, die in jeder jüdischen Gemeinde Ausdruck der Verbundenheit zu Gott und Maßstab der Orientierung ist.

Erst nach vielen Jahren der Einsamkeit und Entbehrungen, und nachdem Genofeva ihre Jugend und Schönheit längst eingebüßt hat, wird sie vom Grafen Siegfried, ihrem Ehemann, aus ihrer Not erlöst. Doch da sie längst durch ihre „makellose Treue“⁹¹⁷ dem irdischen Leben entwachsen ist, stirbt sie bald und wird zur Heiligen voller Glanz und Herrlichkeit am „Throne Gottes“⁹¹⁸.

⁹¹⁴ Der Verlag Fischer & Franke, Berlin gibt um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhunderts die Reihe *Jungbrunnen* heraus, in der neben Märchen der Gebr. Grimm und von Andersen, Volkslieder und sogenannte „Volkserzählungen“ unbekannter Autoren reich bebildert veröffentlicht sind, unter anderem die Erzählung *Genofeva*, die bereits vorher von zahlreichen Autoren bearbeitet wurde. (Hebbel, Tieck, Rademacher).

⁹¹⁵ Maier (2001), S. 170. Simon Dubnow (1860–1941) entwickelt in seinem zehnbändigen Werk *Weltgeschichte des jüdischen Volkes* 1925–1960 die Theorie der jeweils wechselnden Diaspora-Zentren. Für seine eigene Zeit sah er im Ostjudentum den Inbegriff des jüdischen Wesens mit Jiddisch als gemeinsamer Sprache.

⁹¹⁶ Siehe hierzu: Maier (2001) S. 353ff.

⁹¹⁷ Joseph Ritter v. Führich: *Genofeva*. M. Gladach, um 1910, S. 11.

⁹¹⁸ Ebd.

In dieser Heilsgeschichte wird die gleiche Heilserwartung ausgedrückt, die Max Brod und andere Zeitgenossen mit dem Zionismus verbinden, dessen „Errungenschaften“⁹¹⁹ im Geiste des traditionellen Judentums in der über tausendjährigen Diaspora erworben, auf die gesamte Menschheit ausstrahlen sollen.⁹²⁰

Bereits einige Seiten vorher wird der intertextuelle Bezug angekündigt, wenn der Protagonist die Großmutter *schon wie eine Heilige* (AB 135) preist und in ihrer Nähe ein Gefühl der *Wurzelliebe* (AB 136) empfindet, nämlich die unbedingte Treue zum traditionellen Judentum. Die zahlreichen jiddischen Vokabeln, die hier in den Text eingearbeitet sind, lassen keinen Zweifel am Bezug zum traditionellen Judentum:

„E Patsch von e Chochem is m'r lieber wie e Kisch von e Chamer.“⁹²¹ (AB 137)

3.5. Autotextueller Bezug zu Max Brods Autobiographie *Streitbares Leben*.

In seinen Erinnerungen berichtet der Autor von seiner ersten Begegnung mit einem Foto von Theodor Herzl⁹²², die seine Hinwendung zum Zionismus auslöst und nach einem schmerzlichen Prozess⁹²³ fortan sein Denken und Fühlen bestimmt. Ähnlich ergeht es dem Protagonisten nach der Begegnung mit der Großmutter. Ihr Bild zur Riesengröße aufgewachsen stellt sich wie ein Schatten vor seinen Blick:

Um wie viel wichtiger war sie, ja nichts auf der Welt schien ihm jetzt in gleicher Weise wichtig. Er hätte für sie sterben mögen. So begeistert war er ... (AB 143)

Er sieht zwar mit zunehmender räumlicher Distanz die negativen Seiten der Großmutter, ihre Habgier, die sie sogar dazu verleitet, ihre Tochter zu verleugnen, ihren Geiz und ihre Intoleranz gegenüber Andersgläubigen, doch sie ist für ihn etwas *Greifbares*. *Das war das Verlockende daran* (AB 144).

Ein autotextueller Bezug zu Max Brods Autobiographie *Streitbares Leben* mit verschiedenen impliziten Markierungen verdeutlicht das *Greifbare*, *Verlockende*:

⁹¹⁹ Max Brod: Die dritte Phase des Zionismus. (1917).

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Eine Ohrfeige von einem klugen Menschen ist mir lieber als ein Geldbeutel von einem Esel (dummen Menschen).

⁹²² „Da bemerkte ich an einer Wand das Bildnis eines schwermütig ernstern Mannes, der doch sehr befehlshaberisch, ja königlich blickte, ein König mit assyrischem Vollbart, ein Halbgott, doch modern gekleidet. [...] Doch eines blieb von nun an für alle Zeiten sicher: Von den drei Völkern, die in Prag wohnten – Deutsche, Tschechen, Juden –, war es das drittgenannte, zu dem ich gehörte.“ Max Brod (1969), S. 49f.

⁹²³ Max Brod (1969), S. 49.

Doch was uns alle einte, war die Überzeugung, daß unsere Arbeit durch persönliche Opfer und Taten, durch ein von Grund auf verändertes Leben jedes einzelnen geschehen müsse. [...] Also in erster Linie auf eine Versittlichung der erniedrigten, gelästerten, durch die Diaspora auch in der Tat vielfach verderbten jüdischen Gemeinschaft hinzielend – und daher auch universal-sittlich in der Tendenz der *ganzen Menschheit* zum Heile reichend, eine echte Brüderschaft, die zwischen den entsühnten Völkern zu stiften war.⁹²⁴

Ebenso wie der Autor sich einer der großen Aufgabe des Zionismus widmen will, die nur durch eine grundlegende Veränderung seines Lebens erfüllt werden kann, fühlt sich der Protagonist *bis ins innerste Mark* (AB 145) hingezogen, in ein neues von der Großmutter beschütztes Leben, in dem er, *plötzlich mutig geworden*, der Gefahr ins Auge sieht wie einer *hübschen Aufgabe* (AB 146), der er sich noch nicht wirklich stellen will, wie das Adjektiv *hübsch* dem Rezipienten signalisiert.

Auch der Referenztext schränkt den Entschluss zum Handeln ein, indem er zunächst Bedingungen nennt, die im Konjunktiv ausgedrückt werden und damit aussagen, dass sie nicht als tatsächlich Existierendes verstanden werden sollen.⁹²⁵

Auch die dieses Kapitel abschließende Liebeserklärung an die Großmutter hat einen autotextuellen Bezug zur Autobiographie, wenn dieser in dem Referenztext schreibt, dass er das Deutschtum, das deutsche Wesen liebe, doch sich zu gleich einer gewissen Distanz hierzu bewusst sei.⁹²⁶ Dieses Bekenntnis schließt eine schmerzliche Suche ab nach der eigenen Position als deutscher und jüdischer Autor, ähnlich dem Protagonisten, der im traditionellen Judentum, repräsentiert durch die Großmutter, die trotz ihrer Unberechenbarkeit und Widersprüchlichkeit dennoch als Symbol des traditionellen Judentums über die Jahrhunderte dem Protagonisten greifbare verlässliche Beständigkeit vermittelt.

Ich habe mich in die Großmutter verliebt, förmlich verliebt. Kannst es ihr sagen. Sie ist ja so brav ... (AB 146)

3.6. Spannung durch Konversation und Subkonversation

Im Gegensatz zu den vorherigen enthält dieses Kapitel zahlreiche direkte Redebeiträge, die jedoch nur selten zu Dialogen zusammengefügt sind. Meistens sprechen die Figuren aneinander vorbei oder weichen einander aus, vor allem in den Redebeiträgen der Großmutter, was ihren widersprüchlichen Charakter unterstreicht.

⁹²⁴ Ebd., S. 51.

⁹²⁵ Duden, Bd. 4 (1998), S. 159.

⁹²⁶ Max Brod (1969), S. 52.

Kommt es zum Dialog, lenken die Gesprächspartner das Gespräch sprunghaft von einem Thema zum anderen, stellen jedoch den Bezug zum Partner immer wieder her, wie um die Gelegenheit zu verlängern, einander nahe zu sein. Die betonte Unverbindlichkeit der Gespräche verweist auf eine weiter reichende, auf eine verbindlichere Beziehung als es den Anschein hat, die aber nicht auf der Ebene der Konversation, sondern auf der der Subkonversation zum Ausdruck kommt und dadurch für Spannung sorgt:

„Nun Mutter, was wirst du essen?“

„Ich hab ka Appetit.“

„Ein bisschen Himbeersaft mit Kuchen.“

„Ich hab ka Appetit.“

„Aber du mußt doch etwas essen, - ein Grieskach?“

„Vielleicht eine Omelette“ mischte sich Frau Lichtenegger ein und die zwei Frauen bedrängten mit wohlgemeintem Eifer die Greisin, so daß Arnold sie bemitleidete, doch zugleich, da sie fest blieb, anstaunte. (AB 120)

Wie sehr dieser Dialog von der Subkonversation geprägt ist, zeigt die mühsam aufrechterhaltene automatische Konversation⁹²⁷ zwischen den Figuren, die sich vordergründig auf körperliches Wohlempfinden konzentriert, auf der Ebene der Subkonversation jedoch ein Mittel der gegenseitigen Zuwendung ist.

Hinter der Schroffheit der Redebeiträge der Großmutter gegenüber der Tochter ist deren Sehnsucht nach Zuwendung verborgen, die sie dennoch ablehnt, da sie das Leben gelehrt hat, dass Gefühle im Meistern des Lebens hinderlich sind. Lediglich im Umgang mit ihrem Enkel, ihrer Zukunft, leistet sie sich einen Anflug von Gefühl, etwa wenn sie, seiner ansichtig, davon spricht, dass sie *schon gern unten sei, unter der Erd.* (AB 126)

Häufig dienen die Redebeiträge in diesem Kapitel als Stichwortgeber, um die Handlung vorwärts zu treiben:

Obwohl er alles, was er sagte, herzlich fühlte, ja herzlicher, als er es aussprach, kam ihm doch vor, als rede er nur, um ihr das Stichwort zu geben. (AB 126)

Oder es werden mit ihrer Hilfe die jiddischen Begriffe und Redensarten eingeführt, die den Bezug der Großmutterfigur zum traditionellen Judentum unterstreichen:

Sie griff sich jammernd an den Kopf: „Mei Seide-Möach.“ (AB 137)

⁹²⁷ Bauer (1969), S. 146f.

Alle Gespräche verharren nicht ohne Grund in der Dialogform der Konversation, denn es geht dem Autor im Grunde genommen nicht um die Begegnung seiner Figuren, sondern um seine Auseinandersetzung mit dem Judentum, die er auf die Figurenebene verlegt, und um die Begründung seiner Hinwendung zum Zionismus, die er in der Liebeserklärung an die Großmutter zum Ausdruck bringt.

4. Viertes Kapitel

4.1. Das traditionelle Judentum und der Zionismus als Prätexte

Die Besinnung auf das traditionelle Judentum, wie es die osteuropäischen Judenheiten Ende des 19. Jahrhunderts noch praktizieren, ist Voraussetzung für die Ideologie des Zionismus, da es innerhalb der westeuropäischen Judenheiten Bestrebungen gibt, die Bitten um Rückführung nach Palästina in den Gebeten zu streichen.⁹²⁸ Daraus ergibt sich eine enge Beziehung zwischen den beiden Themen der Prätexte, dem traditionellen Judentum und dem Zionismus, die in diesem letzten Kapitel als Hintergrund die Spannungsstruktur wesentlich bestimmen.

Dem Protagonisten erscheint die Erinnerung an die Großmutter, wie ein Labsal, wie eine Zuflucht⁹²⁹ abseits seines bisherigen Lebens. Schon Moses Mendelssohn spricht in seiner Schrift *Jerusalem* von 1783 von einer jüdischen Identität, die auf zwei Säulen ruhe, auf der des Staates und der Kraft der religiösen Gemeinschaft, in der das Herz vom „Schauer der Gottseligkeit ergriffen, vom Feuer der Andacht entflammt“ Freude höherer Art kennen lerne, die auch hienieden schon den sinnlichen Freuden die Wage halte.⁹³⁰ Das klingt hier an, wenn sich der Protagonist nach der Begegnung mit

⁹²⁸ Im Juli 1845 tagte eine Rabbinerversammlung in Frankfurt a. M., die beschloss, „daß die Bitten um unsere Zurückführung in das Land unserer Väter und Herstellung eines jüdischen Staates aus unseren Gebeten ausgeschieden werden“. Ismar Elbogen: *Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung*. Hildesheim 1995, S. 419. Vgl. hierzu ebenfalls Daniel Hoffmann (Hg): *Das Ideal des eigenen Staates*. Berlin 2003, S. 35.

Typisch für die gegensätzlichen Positionen über die Notwendigkeit eines eigenen Staates sind die von Leon Pinsker und Isaak Rülff. Pinsker sieht 1882 in seinem Aufsatz „Autoemanzipation!“ in der *Autoemanzipation*, die jedoch angesichts der politischen Bedingungen nicht in einem eigenen Staat zu verwirklichen sei, die einzige Möglichkeit für das jüdische Volk, zu einer eigenständigen kulturellen Existenz zu gelangen. (In: „Autoemanzipation!“ Berlin 1932). Für Isaak Rülff hingegen ist als traditioneller Jude der „Verlust der Muttererde“ der Grund, „weshalb dem Juden niemals die Fremde so recht zur Heimath gemacht werden kann, und werden will.“ (S. 20). Darum müsse das jüdische Volk eine „selbsteigne Heimath“ haben in der „Urheimath der Väter, die uns rechtmäßig gehört, [...]“ (S. 83); „Nur das heilige Land kann uns zum Heimathland werden.“ (S. 86); In: J. Rülff: *Aruchas Bas-Ammi. Israels Heilung*. Frankfurt a. M. 1883. Vgl. hierzu Daniel Hoffmann (2003), S. 26ff.

⁹²⁹ Das Judentum kannte sechs Freistätten oder Zufluchtsorte, an denen Flüchtlingen Asyl gewährt wurde. Diese Tradition ging später ins Christentum über.

⁹³⁰ Moses Mendelssohn: *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*. In: *Gesammelte Schriften*. Stuttgart 1983, Bd. 8, S. 99–204, hier S. 141.

der Großmutter von derselben angezogen fühlt wie von einer *Figur aus dem Alten Testament* mit ihrem *Zug von Freiheit* und von *unbewusster und derber Hoheit* (AB 148):

O da war etwas, wofür es in keiner Menschengsprache noch ein Wort gab! [...] nur dunkel fühlte er, daß sie unterhalb der Zuckungen seines forschenden Verstandes tief irgendwo in Regionen dunkler Instinkte, Vererbungen, Verwandtschaften ihn wie mit gebietender Stahlhand ergriff und seine Eingeweide in eine neue Ordnung zurechtzerrte. (AB 148f.)

Die Präpositional- und Nominalphrasen *mit gebietender Stahlhand* und *seine Eingeweide in eine neue Ordnung zurechtzerrte*, die an den Schluss des Satzes gestellt sind, verweisen auf diese Kraft, die den Protagonisten in eine neue, ihm noch unbekanntere Richtung zerrt beziehungsweise in ihm *von hier an* (AB 149), wie *Funken ins Pulverfaß* (AB 149), schöpferische Kräfte freisetzt:

[...] in dieses nicht Faßbare, nicht Sichtbare wieder nicht in starrer Ruhe, sondern in unaufhörliche Bewegung wie unter einer dünnen Hülle kreisend und in solcher Menge, daß nichts vortreten kann außer auf einen äußeren Anlaß hin, aber dann wird schon das Richtige in Hülle und Fülle aus dem Chaos herausmarschieren, und diese Zuversicht gibt dem dumpfen satten Kopf schon jetzt eine Art von schöpferischer Einheit, wenn er auch vorderhand noch zerstreut anderen Dingen nachtaumelt, die er gerade vor sich sieht ... (AB 149)

Wie sehr der Autor hier die Wende im Leben des Protagonisten betont, zeigen die zahlreichen Vokale und Konsonanten mit hohen Erregungsdimensionen im Vorfeld des Satzkonglomerats, die zur Mitte hin deutlich weniger werden und erst am Schluss zur Betonung des Nachfeldes wieder gehäuft vorkommen. Auch auf der Wortebene sind die Hervorhebungen nicht zu übersehen. Die Negationspartikel *nicht* ist dreimal im Vorfeld platziert und es folgt das Indefinitum *nichts* im nächsten Satz. Das Gleiche gilt für die syntaktische Ebene. Die Phrasen *aus dem Chaos herausmarschieren*, *dem dumpfen satten Kopf*, *eine Art schöpferische Einheit* und *zerstreut anderen Dingen nachtaumelt* haben die Funktion, die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Textstelle zu konzentrieren, denn es geht dem Autor darum, den Beginn eines tiefgreifenden Wandels in der Identität des Protagonisten sichtbar zu machen.

Unklare Pläne (AB 149) steigen im Protagonisten auf, mit denen er seinem Leben einen neuen Sinn geben könnte. Das Oxymoron *äußerste Verwirrung und Ordnung* (AB 149) weist verstärkt auf den Zustand der Ambivalenz, in dem er sich befindet. Noch schwankt er, noch lässt er sich vom Weg ablenken, noch ist offen, ob er den Hinweis für eine Neuorientierung erkennt und für sich akzeptiert:

... das alles nur, während im Innern seine Seele nach ganz anderen grundlegenden Dingen suchte ... (AB 150)

Die Auslassungspunkte am Anfang und am Ende des Satzes und die Semantik der Phrase *nach ganz anderen grundlegenden Dingen suchte*, die keine endgültige Schlussfolgerung zulässt, stellen einen Bezug zum globalen Spannungsbogen her.

„Identitätsprobleme sind Orientierungsprobleme“⁹³¹, schreibt Jürgen Straub, und bedürften zunächst einmal eine Art von Selbstreflexion und Selbstvergewisserung, durch die die betreffende Person den eigenen Standpunkt in jeder Hinsicht zurückgewinne. Nur wer sich innerhalb eines bestimmten Rahmens orientieren könne, habe das Gefühl, mehr oder minder mit sich selbst identisch zu sein⁹³², wobei die Wir-Identität stets Vorrang habe vor der Ich-Identität, wie Assmann betont. Denn Letztere entwickle sich nur in Folge seiner Teilnahme an „Interaktions- und Kommunikationsmustern einer Gruppe“⁹³³. Die Entwicklung einer jüdischen Identität ist also nur denkbar innerhalb einer jüdischen Kultur mit einer „gemeinsamen ‚symbolischen Sinnwelt‘“⁹³⁴, die bewusst gemacht und bewusst gehalten werde.⁹³⁵ Zu diesem Bewusstmachen und Bewussthalten gehören die Geschichten der Großmutter, die mit ihnen eine Vertrautheit erzeugt, welche dem Protagonisten einen Freiraum verschafft für die Ausbildung seiner individuellen Identität:

Die Großmutter [...] schien nur Anlässe zu neuen Erzählungen zu suchen und all dies macht nicht etwa den Eindruck, als ob sie [...] unterhalten wollte, sondern die reine Freude, sich mitzuteilen, sprach aus der klangvollen und ruhigen Stimme, die mühelos ihrem ungetrübten Geiste, ihrer Lebenskraft zu entströmen schien und dadurch den Hörer unmittelbar einnahm. (AB 154)

Die jüdische Kultur hat in der Zeit zwischen der Zweiten Tempelzerstörung und dem 19. Jahrhundert nur Weniges zur Geschichte des Judentums und des jüdischen Volkes hervorgebracht.⁹³⁶ Bis zum 12. und 13. Jahrhundert werden historische Werke als Abenteuergeschichten betrachtet und, da sie ohne erbaulichen und moralischen Inhalt sind, abwertend den Unterhaltungsromanen gleichgesetzt. Diese Einstellung ändert sich mit der Renaissance und der Entdeckung der Neuen Welt. Das Interesse an dem, was die Abenteurer von überall her mitbringen, gilt nun nicht mehr als sündhaft. David Gans aus Prag schreibt 1592 eine hebräische Chronik, die er besonders jenen Hausvorständen widmet, die durch den Alltag und durch den harten Broterwerb für ihre Familie über Gebühr belastet sind. Das Erzählen der jüdischen Geschichte soll Unterhaltung und Trost zugleich sein, in der auf die Verfolgung die Erlösung folgt und das „ständige Wirken der göttlichen

⁹³¹ Jürgen Straub: Personale und kollektive Identität. In: Aleida Assmann/Heidrun Frieze (Hg): Identitäten. Frankfurt a. M. 1998, S. 73–104, hier S. 87.

⁹³² Ebd., S. 86.

⁹³³ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 1992, S. 130.

⁹³⁴ Ebd., S. 135.

⁹³⁵ Ebd.

⁹³⁶ Eli Barnavi (Hg): Universal Geschichte der Juden. dtv 2004, S. X.

Vorsehung⁹³⁷. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ist in der jüdischen Kultur das Erzählen von der Geschichte des Judentums das Erzählen von Geschichten und Legenden.⁹³⁸

Die Großmutter konnte Kriege, Pogrome, Völkerwanderungen, *mehrere Kaiser* und *mehrere Regierungen von Österreich* (AB 160) überleben, weil die jüdische Kultur der Geschichtsbetrachtung mit ihrer Weissagung der göttlichen Vorsehung den Überlebenswillen des jüdischen Volkes in der Diaspora stärkt:

Sie wußte alles, sie verstand alles und man konnte daher nicht sagen, ihr Blick sei beschränkt. Wie kam es trotzdem, daß alles, wie es in ihren Kreis trat, das Merkmal ihrer eigentümlichen Anschauungsart trug. (AB 160)

Die Begegnung mit der Großmutter hat für den Protagonisten *von nun an eine ungeheure Bedeutung* (AB 167). Alles um ihn herum verdichtet sich *zu ihrem Bilde*, alle Straßen sind nur Linien, die durch *farblose Luft zu diesem Bilde hinführten ...* (AB 167) zum Heilsziel, unter dem im traditionellen Judentum eine, je nach „weltanschaulicher Orientierung“⁹³⁹ unterschiedlich definierte, „gottgesetzte Bestimmung des Menschen“⁹⁴⁰ verstanden wird, welche dem Protagonisten einen „Sinnhorizont“⁹⁴¹ gibt und ihn einbettet in eine „kulturelle Formation“⁹⁴² mit einer „kollektiven Identität“⁹⁴³, die über Generationen hinweg durch Riten aufrechterhalten werden kann.

Hirsch Kalischer verweist in seinem 1862 erschienen *Drishat Zijon*⁹⁴⁴ auf das religionsphilosophische Werk von Jehuda Hallewi *Kusari* von 1140, wonach die Wiederherstellung Zions eine religiöse Pflicht sei, und Gott nur dann sein Volk zurückführe, wenn „alle Israeliten von äußerster Sehnsucht danach ergriffen sind, sodass sie sogar dessen Steine und Staub lieb haben.“⁹⁴⁵

Die *Festung*, die der Protagonist seit seiner Begegnung mit der Großmutter *in seinem Rücken* (AB 167) stets in sich spürt, macht ihn bereit für diese religiöse Pflicht:

Er stammelte und, während er rot wurde, fühlte er, daß seine Wangen schon von früher her heiß waren, daß er wohl seit dem Morgen mit dieser Röte gezeichnet herumging. Und plötzlich brach ihm ein Strom von Tränen wie aus dem Innern des Kopfes hervor, in die Augen, während er sich zu ihr niederbeugte: ‚Großmutter, liebe, liebe ...‘ (AB 167)

⁹³⁷ Eli Barnavi (Hg): *Universal Geschichte der Juden*. dtv 2004, S. X.

⁹³⁸ Erst Mitte des 19. Jahrhunderts entsteht die moderne jüdische Geschichtsschreibung maßgeblich beeinflusst durch Leopold Kunz, Heinrich Graetz und Moritz Steinschneider, deren Arbeiten jedoch von den Universitäten und vom zeitgenössischen Judentum ignoriert werden. Eli Barnavi (Hg) (2004), S. X. Ebd., S. XI.

⁹³⁹ Neuplatonismus, Aristotelismus, Averroismus, Aufklärung. Maier (2001), S. 197.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ Jan Assmann (1992), S. 138.

⁹⁴² Ebd., S. 139.

⁹⁴³ Ebd.

⁹⁴⁴ Hirsch Kalischer: *Zions Herstellung*. Aus dem Jiddischen übersetzt von Dr. Popper, Thorn 1865, S. 82ff.

⁹⁴⁵ „Du wirst aufstehen und dich Zions erbarmen. Es ist Zeit, sich dessen gnädig anzunehmen, die Frist ist gekommen, denn deine Knechte lieben seine Steine und freuen sich des Staubes.“ (Ps. 102,14).

Der *Strom von Tränen* befreit den Protagonisten aus seinem bisherigen ziellosen Dasein und bereitet ihn vor für den Eintritt in ein neues Leben als Jude. Die Auslassungspunkte an Schluss dieses Absatzes lassen allerdings offen, ob er „zur wirklichen That“⁹⁴⁶ im Sinne Jehuda Hallewis, d.h. für die religiöse Pflicht der Wiederherstellung Zions, bereit ist.

Jacques Derrida schreibt in seinen *Aufzeichnungen eines Blinden*⁹⁴⁷, dass in dem Augenblick, in dem Tränen in die Augen träten und den Blick trübten, sie das Eigentliche entschleierten. Dies wäre nichts „Geringeres als die *aletheia*, die Wahrheit der Augen [...]“.⁹⁴⁸ Demnach trübt zwar ein *Strom von Tränen* den Blick, aber verbunden mit einer „>genuine[n]< Erkenntnisfunktion“, wie Söntgen/Spiekermann feststellen.⁹⁴⁹ Er entschleierte das „Eigentliche des Auges“⁹⁵⁰ und öffnete die Augen für die Wahrheit. Der *Strom von Tränen*, der dem Protagonisten *wie aus dem Inneren des Kopfes* hervorbricht, macht ihn blind und sehend zugleich und ebnet ihm den Weg zur „Erkenntnis der Wahrheit.“⁹⁵¹

Für die Spannungsstruktur hat diese Phrase zwei Funktionen. Zum einen zielt sie direkt auf die Gefühlswelt des Rezipienten⁹⁵², zum anderen nährt sie dessen Hoffnung, dass der Protagonist von nun an den Weg zu einer eigenen Identität finden wird.

Auf der Handlungsebene dieses Kapitels steht im Zentrum der Erzählung die Figur der Großmutter, deren unberechenbares, abweichendes Verhalten aufmerksamkeitslenkende Funktion hat vor allem in den Textbereichen, in denen die Prätexte nicht bis auf die erste Ebene des Textes vordringen, wobei die zahlreichen jiddischen Begriffe den Bezug der Figur zum traditionellen Judentum unterstreichen.

Aber kaum hatten sie die Tür geschlossen, so begann die Großmutter in den erbittertesten Tönen von diesen Frauen zu sprechen, von der einen besonders, die sie soeben noch mit ‚mei goldene Frau Keller‘ angeredet hatte. ‚Verschwarzt soll se gehen‘ rief sie. (AB 152)

Hinzu kommen Geschichten, die einen Einblick liefern in jüdische Traditionen und Sitten:

⁹⁴⁶ Hirsch Kalischer (1865), S. 82ff.

⁹⁴⁷ Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden*. München 1997, S. 122f.

⁹⁴⁸ Ebd., S. 122. Vgl. hierzu Beate Söntgen, Geraldine Spiekermann (Hg). *Tränen*. München 2008, S. 270.

⁹⁴⁹ Söntgen/Spiekermann (2008), S. 270.

⁹⁵⁰ Ebd.

⁹⁵¹ Ebd., S. 271.

⁹⁵² Tränen gelten als eindeutiges Anzeichen von Gefühlen. Sie sind die Boten aus der inneren Gefühlswelt, besonders wenn die Sprache dies nicht auszudrücken vermag. Da der Tränenfluss zugleich als der Wahrhaftigste aller Gefühlsausdrücke gilt, vermag er das Gegenüber am tiefsten zu beeindruckern und ebenfalls Tränen hervorzurufen. Darum haben Tränen immer auch eine kommunikative Funktion. Vgl. hierzu ausführlich ebd., S. 9ff.

Und mit einer Art von Aufklärung erzählte sie die damaligen Sitten, wie man am Samstag kein Geld bei sich getragen habe, weil das als eine Art von Arbeit gedeutet wurde, eine ‚Newere‘, ja die ganz Frommen trugen ihr Taschentuch um die Hand gewickelt, um es nicht aus der Tasche ziehen zu müssen. (AB 156)

Oder über das Zusammenleben der Juden mit den Christen:

Wie das Haus ihres Vaters abgebrannt war, der damals schon zehn Kinder hatte, [...] und wie die Bauern der Umgebung damals für ihn zusammen geschossen hatten, um ihm fürs erste zu helfen, [...]. (AB 156)

Es ist vor allem das ostjüdische Leben im osteuropäischen Shtetl, das in diesen Textpassagen anklingt, und das im Gegensatz zu seiner westlich orientierten Familie, für den Protagonisten Voraussetzung ist, um eine „authentische Identität“⁹⁵³ als Jude zu erlangen. Das Leben in der ostjüdischen Familie⁹⁵⁴ gibt ihm einen festen Untergrund, denn sie steht für die wiederaufgenommene Verbindung des Protagonisten zu der Vergangenheit seiner Familie und seines Volkes, den Juden.⁹⁵⁵ Insofern sind die eingeschobenen Erzählungen um die Großmutter eng verbunden mit den Themen der Prätexte, die den globalen Spannungsbogen zwar stützen, aber da kaum herausragende Spannungselemente sowohl auf der phonetischen, morphologischen wie auf der syntaktischen Ebene vorhanden sind, dienen sie als Entspannungsphasen und geben der Spannungsstruktur des Kapitels den notwendigen Rhythmus.

4.2. Das Finale des globalen Spannungsbogens

„Der erste Anstoß zu meiner Befreiung war der Zionismus, [...] die Wiederherstellung des Zusammenhangs, die erneute Einwurzelung in die Gemeinschaft,⁹⁵⁶ und keiner bedürfte so sehr die Einwurzelung in eine Gemeinschaft, wie der „vom Intellekt in die Lüfte entführte [...] jüdische Jüngling“⁹⁵⁷, schreibt Martin Buber in seinen *Schriften zum Chassidismus*.

⁹⁵³ Gaëlle Vassogne: Max Brod in Prag: Identität und Vermittlung. Tübingen 2009, S. 53.

⁹⁵⁴ Nach Meinung Leo Baecks gibt es Kulturzusammenhänge für die Juden, in denen vor allem der vertikale Zusammenhang maßgebend sei, nämlich die Gebundenheit an alle vorausgegangenen Generationen, an Geschichte und Blut des jüdischen Volkes. Daneben gebe es horizontale Zusammenhänge, zunächst den Zusammenhang mit Familie und Freundeskreis, dann mit der kulturellen Umwelt und den vielen anderen Kulturwelten, denen der Mensch durch Bildung oder durch Beruf oder durch Neigung angehöre. Wiedergegeben in: Benno Jacob/Wilhelm Michel: Prinzipielle Bemerkungen zu einer zionistischen Schrift. In *Der Morgen* 5/1927, S. 527–540, hier S. 533.

⁹⁵⁵ Gaëlle Vassogne: Max Brod in Prag: Identität und Vermittlung. Tübingen 2009 S. 55f.

⁹⁵⁶ Martin Buber: *Mein Weg zum Chassidismus*. In: Martin Buber: *Werke*. Heidelberg 1963, Bd. 3, S. 966.

⁹⁵⁷ Ebd.

Dieses Bekenntnis zum Zionismus⁹⁵⁸, das zweifellos der Autor, nach den berühmten Reden Martin Bubers in Prag teilt und bereits in einem vorangegangenen Werk⁹⁵⁹ literarisch verarbeitet, wird auch in *Arnold Beer* thematisiert:

Plötzlich sah er sich aus den kleinen Verwicklungen seiner Heimatstadt herausgehoben, vor ein neues Leben gestellt, als hätte ihm die Großmutter erst gezeigt, wie groß die Welt sei und wie verschiedenartig die Möglichkeiten zu wirken für den Energischen. (AB 168)

Der Protagonist erkennt durch die Begegnung mit dem traditionellen Judentum und mit seiner ostjüdischen Herkunftsfamilie seinen Weg in eine eigene Identität, die eingebettet ist in die jüdische Kultur und deren „kulturelle[s] Gedächtnis“⁹⁶⁰.

Die Bedeutung des Zionismus für die jüdische Identität⁹⁶¹ geht zurück auf die Emanzipationsbestrebungen im 18. Jahrhundert, als zwar mit den Emanzipationsgesetzen die Ghetto-Mauern fallen, aber im Denken und Fühlen der Gastvölker diese aufgerichtet bleiben. Deutsche Juden müssen bald schmerzhaft feststellen, dass ihnen lediglich eine „Assimilation im Akkusativ“⁹⁶² und keine Assimilation im Dativ⁹⁶³ gewährt wird, wie es der Rabbiner Benno Jacob treffend formuliert. Mit anderen Worten, es passen sich die deutschen Juden zwar an die deutschen Kulturwerte an, doch aufgenommen in die deutsche Gesellschaft werden sie nicht. Sie bleiben mehr oder weniger abgeschieden.

Dennoch versuchen sich deutsche Juden zu assimilieren durch die Annahme deutscher Bildung und deutscher Kultur, was allerdings zur Folge hat, dass sich jüdische Identität in zahlreiche alternative

⁹⁵⁸ Hier geht es zweifellos um mehr als nur um jüdische Identität im Zionismus, wie Vassogne (2009, S. 89) nahe legt. Max Brod schreibt einige Jahre später dazu, dass es zwar für den Zionismus zu dieser Zeit kein Programm gebe, das die verschiedenen Strömungen (des Zionismus) vereint, aber man sei sich einig in dem gemeinsamen Ziel der Wiederherstellung des jüdischen Volkes und des jüdischen Volkstums, die tief in die menschliche, kulturelle, ethische, ästhetische, erotische, philosophische, religiöse Struktur des Judentums und des einzelnen jüdischen Menschen wurzelhaft eingreife. In: *Das Diesseitswunder oder Die jüdische Idee und ihre Verwirklichung*. Tel-Aviv 1939, S. 90.

⁹⁵⁹ Max Brod fühlt sich von der Kritik aus „nationaljüdischen Kreisen“ zu seinen Romanen *Jüdinnen* (1911) und *Arnold Beer* (1912) missverstanden „als hätte ich keinen Blick für die höchsten Ziele der Renaissancebewegung, während mir scheint, daß ich in diesen Büchern gerade aus Zielfestigkeit die Diskussion über das Ziel ganz ausschalten und den echten jüdischen Roman, dessen Stärke nicht der Konflikt, sondern das Dichterische in ihm ist, mitbegründen konnte. [...] Der ganze Jude ist mir dichterisches Problem. Womit nicht geleugnet sein soll, daß für die Tat und Politik alles Zwischenstufenhafte und Zwitterige dem ganz großen Ideal des reinen Volkes ohne weiteres zu opfern ist.“ (Max Brod: *Der jüdische Dichter deutscher Zunge*. In: *Vom Judentum*. Ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein Jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag, Leipzig, 1913, S. 260–263, hier S. 261).

⁹⁶⁰ Dieser von Jan Assmann (1992) geprägte Begriff beschreibt eine kollektive Identität, die durch die „kulturelle Formation“ aufgebaut wird, welche über Generationen hinweg aufrecht erhalten wird, wobei unter „kultureller Formation“ Zeichen im weitesten Sinne zu verstehen sind, die symbolische Gemeinsamkeiten vermitteln, z.B. Texte, Riten, Bilder, Landschaften, Essen und Trinken. (Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. München 1992, S. 139).

⁹⁶¹ Zum Identitätsbegriff vgl. ausführlich Aiko Onken: *Erinnerung, Erzählung, Identität: Theodor Storms mittlere Schaffensperiode* (1867–1872). Heidelberg 2009, S. 65–116.

⁹⁶² Benno Jacob und Wilhelm Michel: *Prinzipielle Bemerkungen zu einer zionistischen Schrift*. In: *Der Morgen* 5/1927, S. 527–540, hier S. 529. Vgl. auch Paul Mendes-Flohr: *Jüdische Identität*. München 2004, S. 17.

⁹⁶³ Jacob/Michel (1927), S. 529: „[...] ob ich mich oder mir assimiliere. Jene ist Selbstmord, diese ist nichts anderes als das Leben selber.“

Modelle aufspaltet, die von der „jüdischen Reaktion“⁹⁶⁴ bis zur „Neo-Orthodoxie“⁹⁶⁵ reichen. Hinzu kommt, dass das Fehlen eines deutschen Nationalstaates bis 1871 eine „territoriale oder politische Kodierung einer deutschen Identität“⁹⁶⁶ verhindert, eine deutsche Identität daher entweder auf ethnische (z.B. germanische) oder kulturelle Kriterien verweist.

So bleibt den Juden nur eine Annäherung an deutsche Kulturwerte. Sie wenden sich dem kulturellen Deutschtum zu und reihen sich vermehrt in das deutsche Bildungsbürgertum und in die gebildete Mittelschicht ein.

„Deutsche von Goethes Gnaden“⁹⁶⁷ nennt man sie fortan, woraus zu schließen ist, dass sie nicht bei allen gesellschaftlichen Gruppen⁹⁶⁸, insbesondere nicht bei den staatstragenden, willkommen sind. Die Meinung ist weit verbreitet, dass das Judentum nicht vereinbar sei mit liberaler Kultur und liberalem Denken und die meisten Deutschen des Bildungsbürgertums erwarten, dass die Juden ihr Judentum ablegen und ihre jüdische Identität aufgeben, wenn sie dazu gehören wollen.

Aus der Konstruktion eines historischen Gedächtnisses durch Herder, Fichte, die Gebrüder Grimm und andere und einer deutschen Identität, die bis zu Friedrich Barbarossa und den deutschen Völkern zurückreicht⁹⁶⁹, kultivieren die Deutschen die „Identität einer Volksnation“⁹⁷⁰, während für Juden allein Bildung zur Grundlage ihrer kulturellen und sozialen Identität als Deutsche wird.⁹⁷¹

Im Zwiespalt zwischen der Missachtung einer eigenen Identität als Jude und der Verweigerung, sich als Deutscher fühlen zu dürfen, und angesichts einer Welle von antisemitischen Kampagnen, die Deutschland bald nach der Gründung des Wilhelminischen Reiches überrollen,⁹⁷² muss die Ideologie des Zionismus wie eine Erlösung besonders auf junge Juden des Bildungsbürgertums wirken, die, säkularisiert aufgewachsen, sich von dem Konflikt besonders betroffen fühlen. Auf der Suche nach einer eigenen Identität sind gerade sie es, die durch den Zionismus, durch die Vision einer Inszenierung der jüdischen Kultur in einem neuen Raum⁹⁷³, sich eine neue „menschliche Existenzform“⁹⁷⁴ erhoffen und dadurch ein neues Selbstbewusstsein als Juden gewinnen. Dieses neue Bewusstsein als Jude, als Mitglied einer Gemeinschaft, die sich zur Aufgabe machen will,

⁹⁶⁴ Gerson D. Cohen: German Jewry as a Mirror of Modernity. In: Leo Baeck Institute Year Book 20 (1975), S. Xi.

⁹⁶⁵ Ebd.

⁹⁶⁶ Mendes-Flohr (2004), S. 19.

⁹⁶⁷ Wolfgang Benz: Die Legende von der deutsch-jüdischen Symbiose. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 45.2/1991, S. 168.

⁹⁶⁸ Juden werden, selbst wenn sie zum Christentum konvertieren, nicht zum Militär zugelassen, als Professor an den Universitäten oder als Beamte.

⁹⁶⁹ Mendes-Flohr (2004), S. 35f.

⁹⁷⁰ Ebd.

⁹⁷¹ Dieses nimmt der Historiker Heinrich von Treitschke zum Anlass, den Juden einen „grundlegenden Mangel an ‚historischem Sinn‘, der in der Missachtung der Pietät der deutschen Nation zum Ausdruck komme, zu unterstellen. Ebd. S. 37.

⁹⁷² Ebd. S. 36.

⁹⁷³ Wie schwierig es letzten Endes ist, die Idee einer einheitlichen jüdischen Identität in einem jüdischen Staat zu verwirklichen, beschreibt Mendes-Flohr (2004), S. 121 ff.

⁹⁷⁴ Max Brod: Das Diesseitswunder. Tel-Aviv 1939, S. 90.

neuen Raum für die jüdische Kultur zu schaffen, verkörpert der Protagonist, wenn der Autor ihn, wie folgt, beschreibt:

Denn nun liebte er auch sich selbst – zum erstenmal in seinem Leben – sich selbst und alles, was aus ihm herausdrang. Er war allein mit sich und doch nicht unzufrieden wie sonst immer, er fand sich selbst *sümpathisch*, so wie er sich als Resultat der Wanderungen und Untaten seiner Väter erkannt hatte, ihrer Jahrtausende alten Verblendungen, ihres Blutes, ihrer Tugenden und ihres Überschwangs. (AB 170)

Vergleicht man diesen Text mit dem des Beginns des globalen Spannungsbogens, wird seine Funktion innerhalb der Spannungsstruktur des Werkes klar: er markiert das Ende des globalen Spannungsbogens. Das fünffach wiederholte Reflexivpronomen *sich*, dreimal verstärkt durch die Fokuspartikel *selbst*, verengt den Blick auf den Protagonisten und stellt ihn in ein neues Licht.

Er ist nicht mehr das ‚Gigerl‘ im Mittelpunkt seiner Parta, nicht mehr der laute, ungeniert sich spreizende Jüngling, der sich gern im Kreis von Nichtstuern bewegt, vielmehr ist *unser Mann* (AB 149) nun ganz ‚bei sich‘, allein und konzentriert auf sich selbst, ohne lärmenden Anhang, ohne Reihen vermeintlicher Freunde, ganz ohne Publikum. Seine Machtlosigkeit gegenüber seinem Hang zur Selbstdarstellung, das schmerzhaft Nachgrübeln über seine *fragwürdige Wesensart* (AB 5), seine Unfähigkeit, soziale Bindungen einzugehen, das alles ist einer in sich ruhenden Liebe zu einem einzigen Wesen gewichen, zu sich selbst, eingebettet in die Vergangenheit seiner jüdischen Vorfahren.

Am Beginn des Spannungsbogens wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten gesteuert durch zahlreiche Spannungselemente auf der phonologischen, morphologischen und syntaktischen Ebene des Textes. Nun, am Ende des Spannungsbogens erfolgt die Lenkung der Aufmerksamkeit allein durch das Reflexivpronomen und die Fokuspartikel auf das schlichte und einfache *Selbst* des Protagonisten, das sich mit jeder Wiederholung weiter verengt auf einen Punkt, in dem sich alles Vorangegangene konzentriert, die Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten, sein Scheitern im Leben und in der Liebe und schließlich seine Begegnung mit dem Judentum.

„[...] – Zionismus ist ein Sein, eine neue *menschliche Existenzform* und kann nur aus dieser fundamentalsten Schicht des Menschen hervor zureichend erfasst werden,⁹⁷⁵ schreibt Max Brod Jahre später,⁹⁷⁶ und nennt die tiefen Wunden, die das jüdische Volk in seiner Identität in der Diaspora erlitten hat: „Wir sehen uns mit fremden Augen, wir kennen unsere eigene Schönheit nicht mehr, wir eckeln uns vor uns selbst, weil wir unseren jüdischen Wertmaßstab verloren haben. [...]

⁹⁷⁵ Max Brod (1939), S. 90.

⁹⁷⁶ Ebd. S. 91.

Hier ist die Erkrankung aufgezeigt, die in Palästina und nur hier, hier aber in aller Konkretheit, geheilt werden kann.⁹⁷⁷

Für die Heilung, für die erneute Belebung jüdischer Wertmaßstäbe, bedarf es des Poeten, der mit seiner Kunst an das erinnert, was einst war, an die Zeit „der Schöpfung, des Ursprungs, der Umschwünge, die die Welt in der Urzeit hervorgebracht“⁹⁷⁸ hat, und der mit der Kraft seiner Poesie die Vision einer neuen Zukunft schafft:

Es war ja so schön: redenschreiben, heiß sein, immer im Galopp, aus der weißen kreidigen Asphaltwüste einer ungeheuren Stadt Lorbeerhaine und grüne duftende Zedern aufreißen⁹⁷⁹, alles mit sich ziehn, Bühnen gründen, Vereine, neue Stile, Warenhäuser, Reichtümer – o, es mußte glücken! (AB 170)

Der Lorbeer, Baum des Apollos und als Zweig Zeichen des Ruhms und des Sieges⁹⁸⁰, wird, zu einem Hain gepflanzt, zu einer „Insel der Poesie“⁹⁸¹, und die grün duftende Zeder, der typische Baum des vorderen Orients, der bereits in der Bibel wegen seines hohen und stolzen Wuchses oft gerühmt wird⁹⁸², zusammen sind sie das emblematische Bild des geeigneten Ortes, um den Zionismus zu verwirklichen, ein Ort, der *grün* und *duftend*, lebensvoll erblüht.⁹⁸³ Dies gibt dem Prätext des Zionismus eine weitere Dimension. Es geht nicht mehr nur allein um das Einlösen des Jahrtausende alten Versprechens, der Rückkehr nach Palästina, sondern um eine neue, durch die Dichtkunst geprägte Form des Zusammenlebens, in der das Wort des Dichters an erster Stelle steht. Der Autor scheint zu ahnen, dass seine Vision nicht gewaltfrei verwirklicht werden kann. Die drei Phrasen *Asphaltwüste einer ungeheuren Stadt*, *aufreißen* und *alles mit sich ziehn* deuten unmissverständlich auf einen Durchsetzungswillen hin, der vor Gewalt nicht zurückschreckt.⁹⁸⁴

⁹⁷⁷ Max Brod (1939), S. 91. Damit zieht Max Brod früher als andere einen Schlussstrich unter die Bemühungen deutscher Juden, „mit zwei Seelen“ (Mendes-Flohr [2004], S. 35) zu leben.

⁹⁷⁸ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. München 1992, S. 56.

⁹⁷⁹ Im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr in diesem Sinne üblich: „im Abriß zeichnen; doch aber nicht ohne große Ursach da sind, und von den alten Magis aufgezeichnet und aufgerissen worden.“ (Paracelsius 2,302). In: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, 1. Bd. Sp. 709.

⁹⁸⁰ C. F. Gellert: „[...] ein Held, der sich durch manche Schlacht, / durch manch verheertes Land des Lorbeers werth gemacht.“ In: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, Bd. VI/1, Sp. 1146.

⁹⁸¹ Johann Wolfgang v. Goethe: „[...] ich halte mich am liebsten auf der Insel / der Poesie in Lorbeerhainen auf.“ In: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, Bd. VI/1, Sp. 1149.

⁹⁸² Ebd., Bd. XV, Sp. 439.

⁹⁸³ Ebd., Bd. IV/1,6, Sp. 645.

⁹⁸⁴ Die Besiedlung Palästinas durch Juden ging bereits im 19. Jahrhundert keinesfalls immer friedlich ab. Eisler/Haag/Holtz berichten, dass Reibungsflächen zwischen deutschen Siedlern und der einheimischen Bevölkerung deutlich gemindert wurden durch gemeinsame Animositäten gegenüber einem Dritten, dem an steter Bedeutung gewinnenden Judentum. In: Jacob Eisler/Norbert Haag/Sabine Holtz: Kultureller Wandel in Palästina im frühen 20. Jahrhundert. Epfendorf 2003, S. 297.

4.3. Ausklang des Werkes – Initiationsritus als Spannungsthema

Der Übergang von einer gesellschaftlichen Gruppe, einer Alters- oder Tätigkeitsgruppe, in eine andere, wird oft gestaltet durch Initiationsriten⁹⁸⁵, um den Übergang zu bewältigen. Den Zustand in der mittleren Phase, im „Schwellenzustand“⁹⁸⁶, wie ihn Turner nennt, in dem sich die Individuen im Übergang befinden, beschreibt dieser wie folgt: „Es ist, als ob sie auf einen einheitlichen Zustand reduziert würden damit sie neu geformt und mit zusätzlichen Kräften ausgestattet werden können, die sie in die Lage versetzen, mit ihrer neuen Station im Leben fertig zu werden.“⁹⁸⁷

In dieser Phase zeigt sich besonders, dass die Ziellosigkeit von Jugendlichen mit der Sinn- und Wertekrise Erwachsener zusammenhängt,⁹⁸⁸ die der Jugend mittels entsprechender Rituale keine gültigen Werte mehr vermittelt, obwohl Jugendliche dringend einer Einführung in die Erwachsenenwelt und deren Sinnstiftung bedürfen.⁹⁸⁹

Wenn Martin Buber von der Wiederherstellung des Zusammenhangs, von der erneuten Einwurzelung in die Gemeinschaft,⁹⁹⁰ schreibt, dann geht es genau darum, nämlich den säkularisiert aufgewachsenen jungen Juden die traditionellen Werte des Judentums wieder zu vermitteln, die deren „Hunger nach Sinnbildung und sinnlich-leibhaftiger Erfahrung“⁹⁹¹ befriedigen sollen.

Der Schwellenzustand einer Figur zwischen zwei Entwicklungsstufen ist häufig bereits Thema in der mittelhochdeutschen Literatur, etwa in den Artus-Romanen, wenn die Helden in den *aventureuren* Prüfungen zu bestehen haben, durch die allein sie zur Herrschaft gelangen. Die damit verbundenen Initiationszenerien, die sich unmittelbar an die „Einbildungskraft“⁹⁹² des Publikums wenden, entsprechen schon damals dessen tiefem Bedürfnis nach imaginärer und spannender Unterhaltung. Ähnlich geht es in den Märchen zu. Die Abenteuer und Prüfungen haben in der Regel initiatorischen

⁹⁸⁵ Initiationsriten sind nach v. Gennep dreifach gestaffelt in: Trennung, Übergang und Integration. (Arnold van Gennep: Übergangsriten. Frankfurt a. M. 1986, S. 15.

⁹⁸⁶ Victor Turner: Das Ritual. Frankfurt a. M. 1989, S. 95.

⁹⁸⁷ Die Rituale des Übergangs, die zu einer „kreativen und aktiven Form der Auseinandersetzung mit der Umwelt“ führen sollen, sind in der Regel sichtbarer Teil eines Gemeinschaftslebens. In: Gerrit Herlyn: Initiationsriten: Anmerkungen zum Umgang mit Ritualtheorien. www.kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/1999-1/ ..., S. 3.

⁹⁸⁸ Ebd., S.6.

⁹⁸⁹ Max Brod schreibt in seinen Erinnerungen über seinen Vater: „Er war sanft und bescheiden, immer etwas an der Wand gedrückt von dem wild dahinfegenden Vulkanismus meiner Mutter – [...]. Mein Vater war ein stiller Gerechter, mit dem ich eher Mitleid hatte, als daß ich irgendwelche noch so entfernte Ödipusgefühle gegen ihn empfunden hätte.“ Max Brod (1969,) S. 45.

⁹⁹⁰ Martin Buber: Mein Weg zum Chassidismus. In: Martin Buber: Werke. Heidelberg 1963, Bd. 3, S. 966.

⁹⁹¹ Gunther Klosinski (Hg): Pubertätsriten. Bern 1991, S. 17. Klosinski erinnert in diesem Zusammenhang an die Welle der Initiationsriten indischer Gurus in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts. als deutliches Zeichen einer sinnentleerten westlichen Zivilisation.

⁹⁹² Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. Frankfurt a. M. 1989, S. 226.

Charakter, was den Rezipienten unmittelbar anspricht, selbst dann noch, wenn in der modernen Gesellschaft dieser Charakter der Prüfung⁹⁹³ nicht mehr zu erkennen ist.

Ganz offenbar werden mit der Initiation und ihren Riten Gefühle der Rezipienten tief im Inneren des Bewusstseins angesprochen, die deren Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf den Text lenken. Der Autor nutzt dies in seinem Schlusskapitel.

Der Protagonist reist mit der Eisenbahn in der Nacht von der osteuropäischen Provinz, dem Ort seiner Wurzeln, in die Weltstadt, einem Zentrum des westeuropäischen Judentums. Sein *fester Entschluss* (AB 171) liegt wie ein *starrer Goldklumpen* (AB 171), wie ein „verborgener Identitätskern“⁹⁹⁴ in seiner Brust, der durch die Vielfältigkeit seiner Gestaltungsmöglichkeiten, das ins Wanken bringen könnte, was eben noch als klar definiert galt, das eigene Selbst.

Noch kann der Protagonist in der Dunkelheit die Fahrtrichtung nicht erkennen und *versucht gleichsam seinen Kopf umzudrehen, umzustülpen, vergebens, die richtige Orientierung wollte sich nicht mehr einstellen.* (AB 171)

Endlich ergab er sich in seinem Wahn⁹⁹⁵, lächelnd, da die Lösung bei der Einfahrt sich sowieso von selbst einstellen mußte, und nahm die seltsame, ja geheimnisvolle Unordnung dieser Nachtfahrt für den letzten Ausklang seiner jugendlichen Ziellosigkeit, die jetzt für immer abgetan war. (AB 171)

Klein-Stangier erinnert in einem Aufsatz über den Initiationsweg *Parzivals*⁹⁹⁶ an die sechs Stationen, die Parzival durchleben und durchleiden muss, bevor er endlich in der Gralsburg ankommt. Dieser Initiationsweg, wahrscheinlich geschrieben um die Jahrhundertwende vom 12. zum 13. Jahrhundert. von *Wolfram von Eschenbach* hat bis heute seine Aktualität nicht verloren. Die Übergänge von einer Station zur anderen werden von Riten begleitet, die zum individuellen und gesellschaftlichen Dasein in fast allen Kulturen gehören, deren Sinn allerdings häufig nicht mehr erkannt wird. In der jüdischen Religion ist dies die *Bar Mizwah*, die Kindheit und Erwachsenenheit, Individualität und

⁹⁹³ Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. Frankfurt a. M. 1989, S. 230.

⁹⁹⁴ Assmann/Friese (1998), S. 242.

⁹⁹⁵ Der Begriff *Wahn* ist hier im Sinne von *freundlicher, froher* oder *holder Wahn* (noch heute gelegentlich üblich) zu verstehen. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1922, Bd. XIII/1, Sp. 636.

[...] laszt lächelnd wenigstens ihr einen wahn, / in dem sich jüd' und christ und muselman / vereinigen; – so einen süßen wahn! In: G. E. Lessing: Nathan der Weise 1,1.

[...] ich blieb in meinem herzen der wahrheit getreu; wir sollen es mit den kindern machen, wie gott mit uns, der uns am glücklichsten macht, wenn er uns in freundlichem wahne so hintaumeln läszt. In: Johann Wolfgang v. Goethe: Die Leiden den jungen Werther.

⁹⁹⁶ C. Klejn-Stangier: Die Geschichte des jungen Parzival als Initiationsweg. In: Gunther Klosinski (Hg): Pubertätsriten. Bern 1991, S. 50–57, hier S. 50.

Gesellschaft verknüpft zu einer neuen Identität⁹⁹⁷ und auf diese Weise „Veränderung und Stabilität im Wandel“⁹⁹⁸ der Zeiten gewährleistet.

Lächelnd ergibt sich der Protagonist dem *Wahn* der Nachtfahrt mit ihrer *geheimnisvolle[n] Unordnung*. Die Gewissheit, mit der Parzival eine Station nach der anderen durchlebt, gilt auch für den Protagonisten. Das gibt ihm Sicherheit und Vertrauen auf die Zukunft, der er nun entgegenfährt und in der seine *jugendliche[n] Ziellosigkeit* für immer abgetan ist.

Zum Abschluss seien noch, wie bereits vorher Anfang und Ende des Spannungsbogens, Einführungs- und Schlusssatz in ihrer Funktion für die Spannungsstruktur des Werkes gegenübergestellt.

Am Anfang des Textes erscheint uns der Protagonist als Modegeck, der innerhalb seines Freundeskreises, der *Parta*, Abend für Abend nutzlos herumbummelt und spöttisch „der Elegante“ genannt wird.

Die Leseraufmerksamkeit wird durch die Beschreibung der Widersprüche im Auftreten des Protagonisten gelenkt, der zunächst durch eine positive Beschreibung seiner Figur im Mittelpunkt des Geschehens steht. Mit dem Ausruf des im Hintergrund der Handlung agierenden, anonymen Publikums „Aha, da kommt das Gigerl“, wird mit der Phrase *das Gigerl* der Widerspruch in der Figur des Protagonisten deutlich.

Auf der syntaktischen Ebene ist der Text zunächst einfach gestaltet, wird jedoch zunehmend anspruchsvoller durch eine eingeschobene, mit Negation betonte Ergänzung, durch eine adversative Konjunktion und durch eine Parantese, die durch Bindestriche aus dem Textgefüge herausgehoben wird. Die Phrase des auktorialen Erzählers am Schluss des Satzes *den Eleganten* bildet einen semantischen Kontrast zur Phrase *das Gigerl* des anonymen Publikums.

Im Schlusssatz dagegen ist der Protagonist zwar noch präsent und nach wie vor im Mittelpunkt des Geschehens, aber er nimmt nur noch passiv an der Handlung teil und wird nur einmal mit einem Personalpronomen erwähnt. Das Publikum ist ganz von der Bildfläche verschwunden, es gibt noch einen Beobachter, den Rezipienten, dem vorgeführt wird, wie der Protagonist in einer durch die Phrasen *dunkle Nachtfahrt* und *geheimnisvolle Unordnung* angedeuteten Zeremonie der Initiation seine *jugendliche Ziellosigkeit* wie eine zweite Haut abstreift.

⁹⁹⁷ H.S. Herzka: Reiferitual zwischen Gott und Gesellschaft – eine Interpretation der Bar Mizwah. In: Gunther Klosinski (Hg) (1991), S. 58–63, hier S. 62.

⁹⁹⁸ Ebd., S. 58.

Entsprechend ist die syntaktische Ebene gestaltet: statt einer adversativen Konjunktion, eine eingeschobene evidente Subjunktion, die signalisiert, dass nun nichts Neues mehr geschehen wird, und eine Parthese, die, auf ein Wort begrenzt, den semantischen Höhepunkt des Satzes bildet. Der Protagonist hat alles hinter sich gelassen, hat die Selbstzweifel überwunden und erwartet *lächelnd* das Neue, das auf ihn zukommt.

Auch auf der phonologischen Ebene ist der Satz fast unauffällig. Lediglich kurz vor dem Schluss des Satzes ragt das Wort *Ziellosigkeit* hervor mit zwei Vokalen hoher Erregungsdimension, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten zum Abschluss noch einmal auf das eigentliche Thema des Werkes, die Orientierungslosigkeit des Protagonisten, lenkt, die dann aber durch Vokale und Konsonanten mit geringer Erregungsdimension langsam verrinnt. Auch sie war für immer *abgetan*.

5. Erzählstrategie des Autors und Spannungsstruktur des Werkes

Über das Leben Max Brods und dessen Intention, diesen Roman zu schreiben, ist nichts überliefert. Max Brod überließ seine Notizen und Tagebücher, die Auskunft geben könnten, bei seiner Flucht aus Prag seinem Bruder⁹⁹⁹, der sie aus Furcht vor Entdeckung beim Einmarsch der deutschen Reichswehr verbrannte.

In der Autobiographie *Streitbares Leben*, die Max Brod viele Jahre später in Israel verfasst, berichtet er lediglich über seine Hinwendung zum Zionismus. Den Roman *Arnold Beer*, den er kurz danach schreibt, erwähnt er mit keinem Wort, sei es, dass er sich, wegen der fehlenden Aufzeichnungen, an diesen nicht mehr erinnert, sei es, dass er im Nachhinein den Roman für zu unbedeutend hält, da dieser bei den Lesern nur geringes Echo findet.

Betrachtet man allerdings die Spannungsstruktur des Romans, die Vielzahl von Spannungselementen und deren Häufigkeit, lässt sich durchaus eine Erzählstrategie des Autors erkennen, die eng verknüpft ist mit seinem Erweckungserlebnis.

Das erste Kapitel des Romans, das sich zunächst mit der Beschreibung des Protagonisten befasst und diese durch einen intertextuellen Bezug modifiziert, erzählt von dessen Kindheit. Die Spannungsstruktur wird gestaltet durch intertextuelle Bezüge zu klassischer und zeitgenössischer Literatur und durch viele Episoden, die teilweise durch mehrere lokale Spannungsbögen und Entspannungsphasen gegliedert werden. Auch auf der phonetischen, morphologischen und syntaktischen Ebene finden sich zahlreiche Spannungselemente, sei es am Beginn des globalen Spannungsbogens, sei es zur Unterstützung der lokalen Spannungsbögen oder zur Ankündigung von Bedrohungsszenarien.

Da lediglich im Bereich der lokalen Spannungsbögen Entspannungsphasen eingefügt sind, und diese auf der globalen Spannungsebene fehlen, wird dem Leser eine gewisse Atemlosigkeit im Erzählfluss vermittelt, verknüpft mit dem Eindruck, dass der Autor sein Ziel noch nicht genau vor Augen hat, vergleichbar mit der Situation des Protagonisten, der aufgrund seiner Orientierungslosigkeit zwischen seinen individuellen Begabungen ohne Halt hin- und herpendelt. Inwieweit dies vom Autor bewusst als Strategie im Schreibprozess eingesetzt wird, um die Situation des Protagonisten vor seiner Begegnung mit der Großmutter, die in ihm eine Wende hervorruft, eindringlicher zu gestalten, muss Spekulation bleiben. Zumindest wird dem Rezipienten der Eindruck vermittelt, dass

⁹⁹⁹ Max Brods Bruder bleibt in Prag zurück, weil er seine Schwiegereltern nicht allein lassen will, die sich eine Flucht aus Altersgründen nicht mehr zutrauen. Alle zurückgebliebenen Verwandten Max Brods werden in einem Konzentrationslager ermordet.

Max Brods Nachlass aus der Zeit nach seiner Flucht ist zurzeit wegen eines Streits zwischen dem Staat Israel und den Erben nicht zugänglich.

der Protagonist ein für ihn selbst sinn- und nutzloses Leben führt, von einem Abenteuer in das andere taumelt, ohne wirklich daran teilzuhaben.

Das zweite Kapitel ist, im Gegensatz zum ersten, wesentlich klarer strukturiert mit drei Spannungsthemen, dem Abenteuer, der Liebe und der Flucht, und mit zwei Entspannungsphasen, eingefügt in den globalen Spannungsbogen, die dem Text einen klaren Rhythmus durch Spannung und Entspannung geben. Dennoch wird dem Rezipienten noch nicht deutlich, welches Ziel der Autor verfolgt. Der Protagonist erlebt zwar in diesem Kapitel seine schwersten Niederlagen, welche Konsequenzen allerdings hieraus zu ziehen wären, wird für den Rezipienten nicht erkennbar. Legt der Leser spätestens hier das Buch nicht aus der Hand, so ist dies dem außerordentlich lebendigen und lebensnahen Erzählstil des Autors zu verdanken, mit dem dieser den Rezipienten ganz nah an die Figuren heranführt und ihn minutiös an Gedankengängen des Protagonisten teilhaben lässt, wenn dieser scheitert und in seiner Orientierungslosigkeit beruflich wie privat versagt.

Die für den Rezipienten nicht erkennbare Erzählstrategie des Autors wird ersetzt wie bereits im ersten Kapitel durch eine Vielzahl von verschiedenen Spannungselementen auf allen Ebenen des Textes, insbesondere in dem Abschnitt des Kapitels, in dem der Protagonist der Liebe begegnet. Eingehend werden die widersprüchlichen Gefühle des Protagonisten beschrieben, der abgestoßen durch seine Bindungsangst schließlich seiner sexuellen Gier erliegt.

Erst im dritten Kapitel wird anhand der Spannungsstruktur deutlich, dass sich der Autor über sein Erzählziel allmählich klar wird. Der globale Spannungsbogen wird überlagert durch lokale Spannungsbögen mit Themen aus dem traditionellen und modernen Judentum beziehungsweise deren Auseinandersetzung, sei es als Prätext, sei es in jüdischen Symbolen, sei es in intertextuellen Bezügen zum Alten Testament oder zur christlichen Heilsgeschichte. Vor allem fällt in diesem Kapitel die heftige Kritik am traditionellen Judentum auf, die am Schluss des Kapitels übergeht in eine zärtliche Liebeserklärung. Da das globale Spannungsthema, die Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten, in den Hintergrund tritt und mit ihr der Protagonist selbst, rückt die Figur der Großmutter als Synonym des traditionellen Judentums ganz in den Mittelpunkt der Handlung. Ihr widersprüchlicher Charakter sorgt dafür, dass selbst Rezipienten ohne Kenntnisse über das Judentum den Text als spannend empfinden können.

Im vierten Kapitel gibt es, neben dem Thema der Initiation, das überleitet in den Ausklang des Werkes, nur noch ein Spannungsthema: den Zionismus und dessen Wurzeln im traditionellen Judentum, was dem Protagonisten einen Sinn seiner Existenz offenbart und den Weg zu einer eigenen Identität eröffnet.

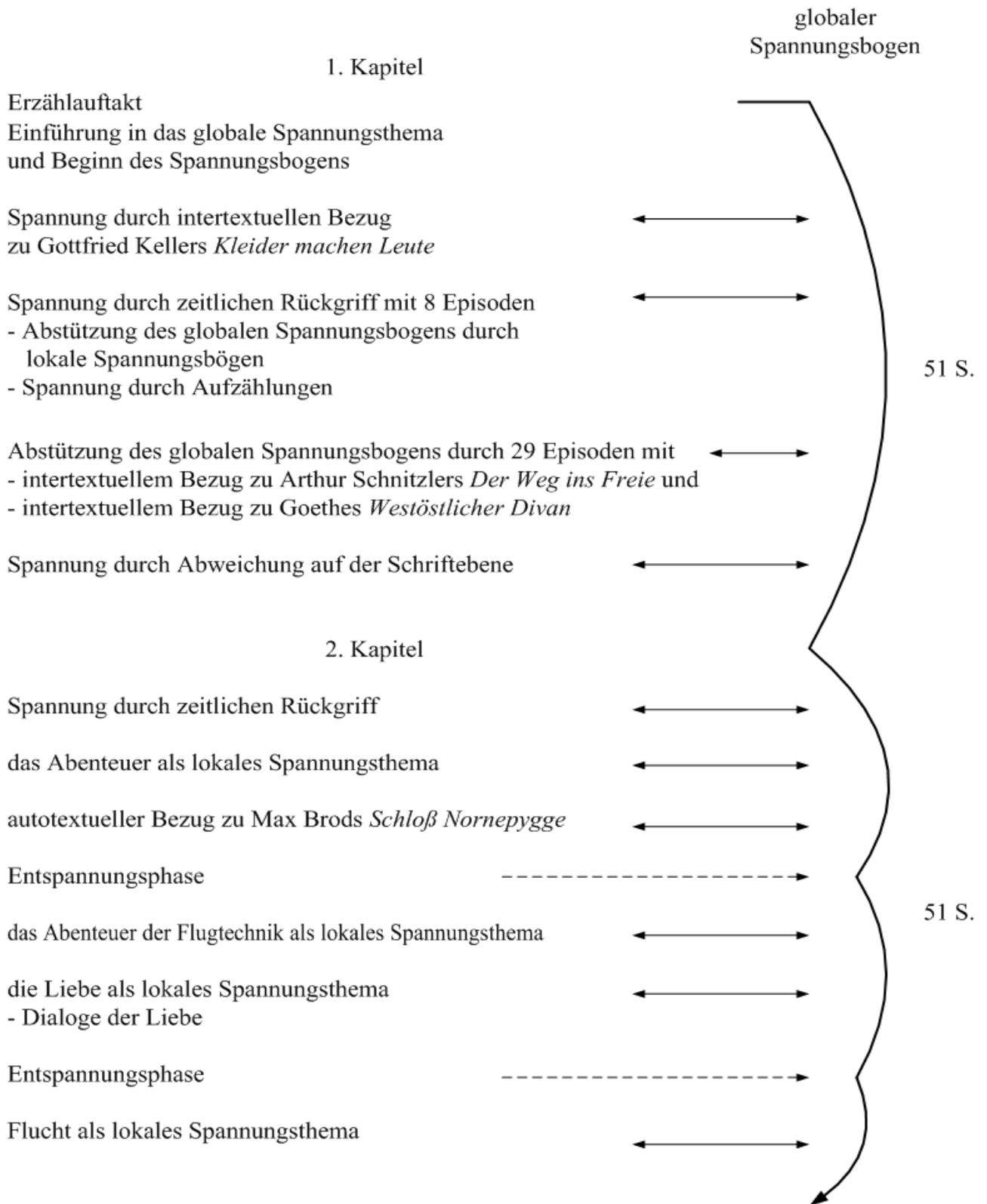
Um diesen Sinn der Existenz durch den Zionismus geht es dem Autor von nun an. Seine Erzählstrategie ist ganz auf dieses Thema ausgerichtet. Keine Figur, außer der der Großmutter, die hier als Stellvertreterin für das traditionelle Judentum unentbehrlich ist, keine weiteren Themen oder Erinnerungen an vorangegangene Themen lenken ab von diesem einen Thema des Kapitels, dem Lebenssinn durch den Zionismus. So wie der Protagonist mit *gebietender Stahlhand* in die neue Ordnung hineingezerrt wird, so wird der Rezipient konsequent hingeführt auf dieses eine Ziel, auf die neue zionistische Identität.

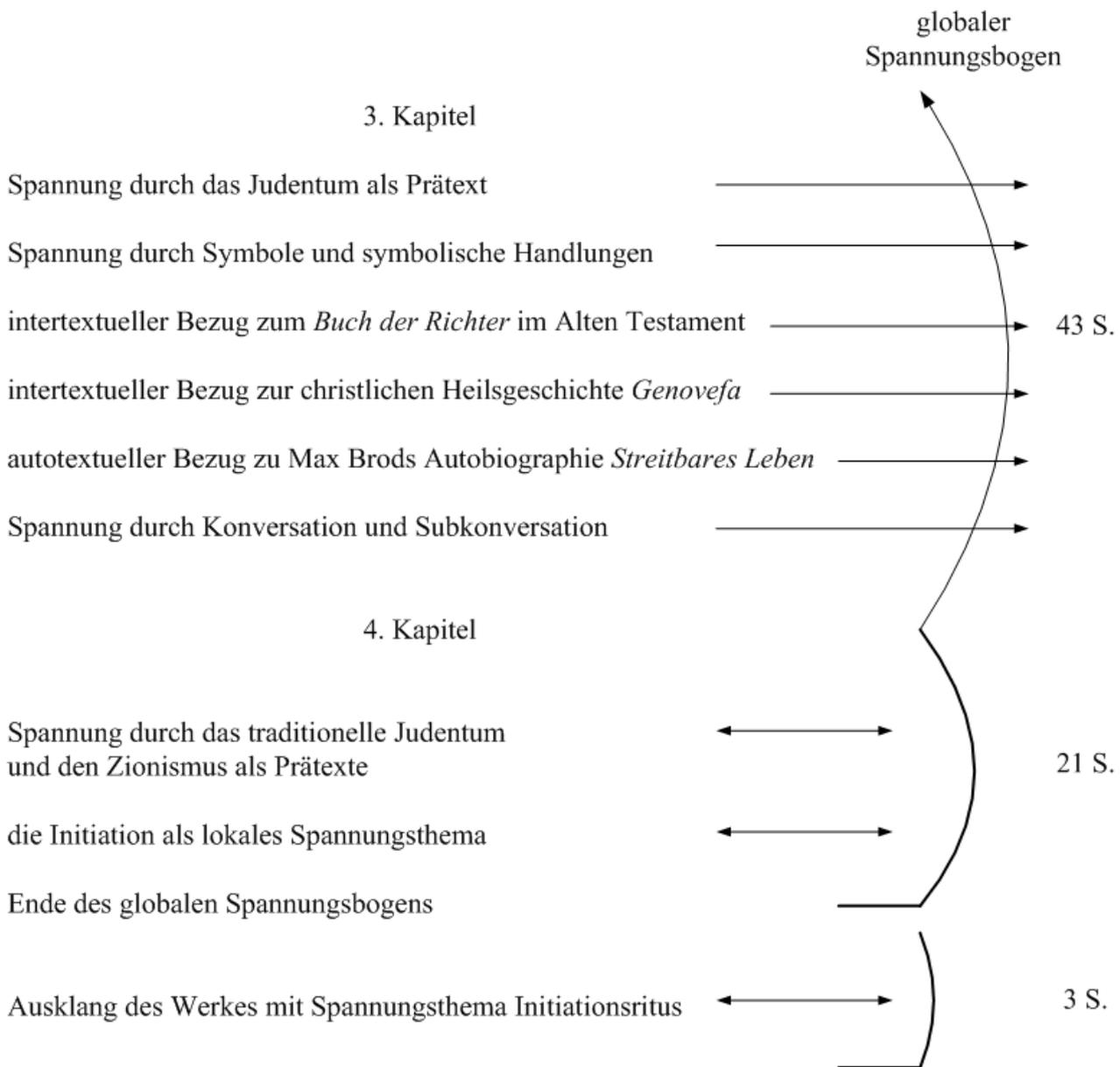
Diese ist freilich für den Rezipienten nur dann möglich, wenn er sich wie der Protagonist im letzten Abschnitt des Werkes einem Initiationsritus unterwirft und sich einfügt in eine neue „menschliche Existenzform“ (Brod).

Damit ist das Ziel der Erzählstrategie des Autors deutlich zu erkennen und auch der Leser, den der Autor während des Schreibprozesses vor Augen gehabt haben mag: Junge Juden, denen verwehrt wird, am allgemeinen politischen Prozess des wachsenden Nationalbewusstseins teilzuhaben, weil sie nirgends als dazugehörig anerkannt werden. Durch die Rückbesinnung auf das traditionelle Judentum bietet ihnen nun der Zionismus mit einer eigenen Identität die nationale Zugehörigkeit.

Anhand der Graphik der Spannungsstruktur des Werkes auf der nächsten Seite lässt sich zeigen, wie sich das Werk nach einem furiosen Anfang, nach zahlreichen Episoden, nach intertextuellen und autotextuellen Bezügen, nach den beiden wichtigsten Spannungsthema in der Entstehungszeit des Werkes, dem Abenteuer und der Liebe, immer mehr auf das konzentriert, was der Autor mit seinem Roman aussagen, wofür er hier werben will: Die Zukunft des Judentums liegt im Zionismus.

5.1. Graphische Darstellung der Spannungsstruktur





- ←→ Globaler und lokaler Spannungsbogen beeinflussen sich gegenseitig.
- Lokaler Spannungsbogen überlagert den globalen Spannungsbogen.
- > Entspannungsphase, schwächt den Spannungsbogen vorübergehend ab.

Teil V

Inhalt und Spannungsstruktur zwei weiterer zionistischer Romane Max Brods

Dem ersten zionistischen Roman Max Brods folgt drei Jahre später, 1915, ein zweiter Roman, in dem sich der Autor mit dem Zionismus erneut auseinandersetzt: *Tycho Brahes Weg zu Gott*. Dieser wesentlich umfangreichere Text, den Max Brod seinem Freund Franz Kafka widmet, erscheint zunächst als Vorabdruck in *Die weißen Blätter* und bald darauf im Wolf Verlag in München. Weitere Auflagen erscheinen rasch aufeinander. Bis 1925 werden 52.000 Exemplare gedruckt. In den Rezensionen wird dem Roman eine „hohe Kunst der Menschbehandlung“¹⁰⁰⁰ „zu tiefer Kenntnis führend“¹⁰⁰¹ durch die „Gestaltungskraft“¹⁰⁰² und „Gedankenfülle“¹⁰⁰³ des Autors zugesprochen.

Übersetzungen ins Englische, Italienische, Hebräische und Dänische zeigen das große Interesse, das das Lesepublikum auch außerhalb des deutschsprachigen Raums dem Werk entgegenbringt. Die letzte deutschsprachige Ausgabe erscheint 1955 in Berlin.

Zehn Jahre später greift Max Brod das Thema Zionismus in seinem Roman *Rëubeni, Fürst der Juden* zum letzten Mal auf. In diesem Roman geht es um die Verwirklichung des Zionismus, um den eigenen Judenstaat.

Die Rezensenten, die den Roman besprechen, weisen auf die große Überzeugungskraft (Gorelik¹⁰⁰⁴) des Werkes hin sowie auf die farbige, unmittelbar lebendige Gestaltung (Herrmann-Neiße¹⁰⁰⁵). Die farbenprächtigen Bilder, mit denen der Autor seinen Roman ausstattet, aber vor allem die Darstellung des „Bösen“¹⁰⁰⁶, „die Schattenseite des edlen Betrügers Rëubeni“¹⁰⁰⁷ werden anerkennend erwähnt.

Trotz der hohen Auflagen der Romane geraten beide nach dem 2. Weltkrieg bald in Vergessenheit. Der Roman *Tycho Brahe* wird noch einmal 1947 und 1955 in Berlin herausgegeben und 1950 in deutscher Sprache in der Schweiz. Der Roman *Rëubeni* wird nach dem Krieg nicht mehr aufgelegt.

¹⁰⁰⁰ Armin Blau: Max Brods Roman „Tycho Brahes Weg zu Gott“. In: *Jeschurun* 3 (1916), S. 210–217, hier S. 217.

¹⁰⁰¹ Camill Hoffmann: *Tycho Brahes Weg zu Gott*. In: *Zukunft* 95/1916, S. 332–334, hier S. 332.

¹⁰⁰² Hugo Bergmann: Max Brods neuer Roman. In: *Der Jude* 2, 1916/17, S. 134–136, hier S. 134.

¹⁰⁰³ Ebd.

¹⁰⁰⁴ S. Gorelik in: *Jüdische Rundschau*. 30/1925, S. 649–650.

¹⁰⁰⁵ M. Hermann-Neiße in *Die literarische Welt*. 1/1925, Nr. 5.

¹⁰⁰⁶ Hugo Bergmann in: *Jüdische Rundschau*. 30/1925, S. 686.

¹⁰⁰⁷ Armin Blau: Anmerkungen zu Max Brods „Rëubeni“ und Verwandtes. In: *Jeschurun*, 13/1926, S. 76–87, hier S. 81.

Dies mag in dessen engem Bezug zum Judentum begründet sein, während im Roman *Tycho Brahe* der Hintergrund als christliches Milieu gestaltet ist.

Die folgenden Zusammenfassungen bieten einen kurzen Einblick in Inhalt und Spannungsstruktur der beiden Werke.

1. *Tycho Brahes Weg zu Gott*

Als Ort der Handlung wählt Max Brod wieder seine Heimatstadt Prag und deren Umgebung um 1600, vor dem Hintergrund einer instabilen Zeitspanne kurz vor dem dreißigjährigen Krieg, die entweder unmittelbar oder mittelbar in die Handlung als Spannungselement eingreift und häufig die Figuren handeln lässt in Abhängigkeit gegenüber den typischen politischen Konflikten dieser Zeitspanne, den Auseinandersetzungen um Religion und Machterhalt. Entsprechend ist das Leben in Benatek, dem Wohnsitz Tychos gestaltet:

Dieses Benatek enttäuschte ihn [Kepler. HSP] durch das aufgeregte, gespannte leidenschaftliche Leben [...]. Er habe den Eindruck, unter lauter Tolle geraten zu sein, nicht in die würdige, friedfertige Familie eines Gelehrten, schrieb er. (TB 117f.)

Im Mittelpunkt des Romans steht Tycho Brahe¹⁰⁰⁸, schon zu Lebzeiten berühmt als Astronom und Astrologe, der sich gegen das moderne kopernikanische Weltbild stemmt und sein eigenes Weltbild, das auf den Erkenntnissen des Ptolemäus basiert, auf das Heftigste verteidigt.

Der Bezug des Protagonisten Tycho Brahe und seines Gegenspielers Johann Kepler zu den historischen Figuren ist beschränkt auf deren Namen und auf wenige Punkte ihrer historischen Biographien, sodass zum einen der Autor genug Spielraum hat, die Figuren lebensnah zu gestalten, zum anderen der Rezipient einen Bezug zur erlebten Wirklichkeit der Protagonisten herstellen kann, ohne in Konflikt zu geraten mit der überlieferten Geschichte der Figur. Dies führt zu einer Verringerung der Distanz zwischen der fiktiven Handlung und der Realität des Rezipienten und zu einer Steigerung der Glaubwürdigkeit des Textes.¹⁰⁰⁹

Bemerkenswert ist, dass beide Figuren, sowohl Tycho Brahe als auch Johannes Kepler, in ihrer Gestaltung vergleichbar sind mit dem Weltbild, das sie vertreten. Tycho, der sich selbst im Zentrum seiner Wissenschaft und seines Umfeldes sieht, und der versucht, alles in demselben zu beherrschen, vertritt das geo-zentrische Weltbild des Ptolemäus. Kepler dagegen, der sich mit seiner Theorie dem

¹⁰⁰⁸ Dänischer Astronom (1546–1601), war der bedeutendste beobachtende Astronom vor der Erfindung des Fernrohrs; er sah die Erde als Mittelpunkt der Welt.

¹⁰⁰⁹ Diese Einbettung der Figuren in historische Ereignisse und Situationen oder der Bezug zu bestimmten geographischen Punkten wird genutzt seit es Literatur gibt. Man denke nur an das Nibelungenlied.

moderneren helio-zentrischen Weltbild des Kopernikus nähert, steht stets am Rande des Geschehens, unabhängig und nicht beeinflussbar.

Zu Beginn des Romans hat Tycho bereits eine glänzende Karriere in Dänemark gemacht, fällt jedoch dort in Ungnade und erhält von Kaiser Rudolf II. das fürstliche Gut Benatek als Wohnsitz zur Sicherung des Unterhalts für sich und seinen umfangreichen Hofstaat. Die wertvollen astronomischen Messgeräte Tychos werden zum Gegenstand machtpolitischer Auseinandersetzungen und schließlich zu Museumsstücken.

Auf Benatek fühlt sich Tycho Brahe dank seiner zur Gewalt neigenden Durchsetzungskraft allmächtig, mit der er sich über alle Belange seiner Familie und seiner Untergebenen hinwegsetzt. Er zahlt dafür einen hohen Preis. Seine Ehe zerbricht, seine Kinder gehen ihre eigenen Wege, häusliche Streitereien rauben ihm die Ruhe für seine Forschungen. Er fühlt sich in einer Sackgasse. In dieser Situation lädt er den berühmten Astronomen Kepler zu sich ein. Von ihm erhofft er sich neue Anregungen und vielleicht einen Nachfolger für seine Studien zu finden. Kepler¹⁰¹⁰, der Vertreter des modernen kopernikanischen Weltbildes, ist zu dieser Zeit als Protestant auf der Flucht. Er musste seine Familie verlassen und folgt Tychos Einladung nach Benatek.

Bei ihrer ersten Begegnung treffen nicht nur zwei Vertreter unterschiedlicher Himmelsdeutungen aufeinander, sondern auch zwei verschiedene Sichten der Welt. Auf der einen Seite Tycho, der *lauter Dinge von guter Vorbedeutung* (TB 54) um sich versammelt, um dem Bösen zu widerstehen, auf der anderen Seite Kepler, der mit ruhiger und kühler Distanz unbeirrt seine eigenen Interessen verfolgt.

Zur Figur Keplers schreibt Max Brod in seinen Erinnerungen, dass sein Freund Werfel „viel Wesentlicheres und Schmerzlicheres“¹⁰¹¹ beigetragen habe. „In Kepler wollte ich das vom Glück begünstigte Genie darstellen, das sich von seinen Anlagen treiben und von äußeren Umständen [...] wenig beeinflussen lässt, [...]“¹⁰¹², das kein anderes Gewissen kenne, als seine Arbeit.¹⁰¹³ Willy Haas sieht ebenfalls biografische Bezüge und schreibt zur Kepler-Figur, dass sie viel mit Max Brods Begegnung mit Werfel und der aufopfernden Förderung von dessen Werk zu tun habe.¹⁰¹⁴ Paul Raabe erinnert an die Auseinandersetzung Max Brods mit Franz Werfel und unterstellt: „[Der Roman] enthielt eine Abrechnung mit seinem einstigen Freund Franz Werfel.“¹⁰¹⁵ Diese Abrechnung lässt Max Brod allerdings in keiner Weise erkennen. Im Gegenteil, fast hat man den

¹⁰¹⁰ Johannes Kepler (1571–1630) muss wegen der Gegenreformation Graz verlassen und nimmt 1600 eine Einladung von Tycho Brahe an. Nach Tycho Brahes Tod übernimmt er dessen Stelle als Hofastronom Rudolfs II.

¹⁰¹¹ Max Brod: *Streitbares Leben*, 1960, S. 315.

¹⁰¹² Ebd.

¹⁰¹³ Ebd., S. 316.

¹⁰¹⁴ Willy Haas: *Der junge Max Brod*. In: *Tribüne*, 10, 1964, S. 1074–1081, hier S. 1079.

¹⁰¹⁵ Paul Raabe: *Die frühen Werke Max Brods*. In: *Literatur und Kritik*, 11/1967, S. 39–49, hier S. 47.

Eindruck, dass Max Brod bei der Gestaltung dieser Figur jegliche Kritik an Werfel vermeiden will. Dadurch erscheint die Figur Kepler, obwohl ein „vom Glück begünstigte[s] junge[s] Genie“¹⁰¹⁶, im Gegensatz zur Titelfigur eher blass.

In Tycho dagegen, will Max Brod einen älteren Mann darstellen, wie er in seinen Erinnerungen¹⁰¹⁷ schreibt, den dauernd Schicksalsschläge verfolgten, weil er sich mit dem Schicksal einlässt, es überschätze und sich über seine Tücken hinwegvultigiere.¹⁰¹⁸

Ähnlich wie in seinem Roman *Arnold Beer* beschreibt Max Brod hier ein Leben, das nicht zur Ruhe kommt. Die negative Lebenseinstellung Tychos, eine Folge seiner Herrschsucht, lässt ihn überall Gefahren wittern, die ihn daran hindern, seine zahlreichen selbst- und unverschuldeten Probleme zu lösen.

Als Gegengewicht zu den Hauptfiguren fungieren die beiden männlichen Nebenfiguren mit ihrem geradezu grotesken Gehabe: der Leibarzt *Hagecius* und *Junker Tengnagel*, Letzterer der heimliche Bräutigam von Brahes Tochter Elisabeth. Hagecius tut sich hervor mit allerlei Hofgeschichten und streut in seine Reden stets lateinische Begriffe, um einen gelehrten Eindruck zu machen, im Kontrast zu den wahren Gelehrten Tycho und Kepler:

[...] der Kaiser, ja das sei ein schwieriges Kapitulum. Die einen hielten ihn für gar für krank im Geist, *insania captum*, das müsse man aber wohl durchaus der spanischen und katholischen Partei ansehen, die darauf sinne, dem Kinderlosen [...] schon bei Lebzeiten einen päpstlich gesinnten *successorem* und *coadjutorem* zu ernennen. (TB 19)

Tengnagel dagegen sieht sich völlig vermessen als Stütze und Vertrauten Tychos:

Der Junker antwortete mit Behagen, seine Schilderungen steigerten sich in ihrer Großartigkeit, und nachdem er Tychos Ruhm, Einsicht und unbegreifliche Arbeitskraft verherrlicht hatte, vergaß er auch nicht, sich selbst ins protzige Licht zu stellen. (TB 21)

Aus dieser Selbsteinschätzung heraus, sieht er in Kepler nach dessen Ankunft auf Benatek seinen größten Feind, den es gilt, mit allen Mitteln zu bekämpfen, selbst auf die Gefahr hin, die Liebe seiner Braut Elisabeth zu verlieren.

Beide Figuren haben neben ihrer Funktion als Nebenfiguren eine weitere innerhalb der Spannungsstruktur: Hagecius tritt stets zur Einleitung einer Entspannungsphase auf, Tengnagel dagegen ist eine der Hauptfiguren des zweiten Spannungsthemas, auf das später noch einzugehen ist.

¹⁰¹⁶ Max Brod (1960), S. 315.

¹⁰¹⁷ Max Brod (1960), S. 315.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 316.

Der Text wird überspannt von zwei Spannungsbögen. Thema des ersten Spannungsbogens ist die Auseinandersetzung zwischen dem verbannten, viel umher getriebenen, alternden *Tycho Brahe*, der noch ganz der *Sterndeuterkunst* (TB 16), der weissagenden Astronomie verhaftet ist, und dem jungen Astronomen Johann Kepler, der mit seinem kosmographischen Werk *Prodomus* in der Astronomie neue Wege beschreitet.

Am Beginn des ersten Spannungsbogens stehen sich zwei Figuren gegenüber, die gegensätzlicher kaum sein können:

In Tycho und Kepler waren einander wirklich zwei Geistigkeiten grundverschiedener Art gegenübergetreten: der einfache, nichts berechnende, in seiner einzigen Richtung unbehindert weiterstürzende, gleichsam unbewusste Kepler und der zwiespältig veranlagte Tycho, dessen Seele in wildeste Leidenschaft und zugleich nüchternsten, über sich selbst Rechenschaft wissenden Verstand ohne Bindung auseinanderklaffte. (TB 47)

Auf der einen Seite der ausgeglichene und leistungsorientierte, stets auf ein Ziel ausgerichtete Kepler, auf der anderen Seite Tycho, der selbstkritisch wegen seiner *widerspruchsvollen Natur fast zusammenbrechend* (TB 47) nach einer höheren Einheit zu ringen scheint.

Die Differenz zwischen den beiden Figuren ist nicht nur in ihren unterschiedlichen Charakteren angelegt, sondern auch in ihren weltanschaulichen Überzeugungen, die Kepler allerdings nicht gegenüber Tycho ausspricht, sondern zur Erhöhung der Spannung lediglich gegenüber Dritten, wie in der folgenden Textstelle (Kepler zu Hagecius):

„Lauter Lug und Trug! Schade, die Luft mit dergleichen Worten zu erschüttern und die Zeit dabei müßig auszugeben. [...] und mit allen Dingen solcher Gestalt haben unsere wohlfeilen Propheten jedes Mal nur eine einzige zutreffende Vorhersagung machen können: daß man ihre wichtigen einbildnerischen Traktätchen in Massen kaufen werden. Denn das ist ihnen jedes Mal eingetroffen. [...]“ (TB 16f.)

Tycho bleibt ahnungslos bezüglich der wahren Einstellung seines Gastes und sieht in ihm, der im Grunde genommen nur Verachtung für das Werk seines Gönners übrig hat, den Freund, den Schüler, den *letzten Stützpunkt* (TB 102) seines Lebens. Nur eins kann er nicht erreichen, dass Kepler zu seinem eigenen oder zu Tychos Werk eine Position bezieht. Kepler versteht es, für Tycho auf *unbegreifliche Weise* (TB 219), sich jeglichen Standpunktes zu entziehen. Die Auseinandersetzung über den richtigen Weg in der Astronomie wird soweit wie möglich hinausgeschoben, um den Spannungsbogen zu stützen.¹⁰¹⁹

Der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Standpunkte steht auch Tychos Position innerhalb einer hierarchischen Ordnung im Wege. Er ist es gewohnt, zu beherrschen. Partnerschaft ist ihm fremd. Darum hat er der kühlen Distanz Keplers und dessen *Härte und Rücksichtslosigkeit* (TB 211)

¹⁰¹⁹ Sie findet nie statt. Tycho erfährt erst nach der Abreise Keplers indirekt dessen Meinung über Tychos Arbeiten, er hält sie *ganz einfach als falsch*. (TB 342).

nichts entgegensetzen. Sein Leben gleicht *seit jeher gewaltsam, schwül und finster einer Gewitternacht* (TB 214). Als aber ein *Schimmer von Gnade und menschenwohlgefälliger Leichtigkeit wie ein Mondstrahl durch die Wolken bricht und [...] weit neben sich auf Kepler* (TB 214) fällt, wird er sich seiner Einsamkeit bewusst, die er zwar zunächst zurückdrängen kann, die ihn jedoch bald überwältigt.

Im Gegensatz zum dem Spannungsthema in dem Roman *Arnold Beer*, für dessen Modifizierung und Differenzierung der Autor auto- und intertextuelle Bezüge heranzieht, wird in diesem Roman das Spannungsthema in den sich gegenüberstehenden Figuren angelegt, durch gegensätzliche Charaktere, durch ihre unterschiedlichen Weltanschauungen, deren direkte Konfrontation hinausgezögert wird, und durch eine von den Figuren unterschiedlich wahrgenommene hierarchische Ordnung.

Thema des zweiten Spannungsbogens ist die Liebe, allerdings eine Liebe, der zahlreiche innere und äußere Hindernisse entgegenstehen. Die beiden Liebenden, Junker Franz Tengnagel und Elisabeth Brahe, verfolgen jeder für sich entgegengesetzte Ziele. Das Gleiche gilt für die Eltern der Braut, Tycho und seine Ehefrau Christine. Tycho verachtet den Junker, er sei seiner Tochter, *eine[r] Hochadlige[n]* (TB 58), nicht ebenbürtig, und Christine sieht in der Stiftung dieser Ehe ihr Werk, in das sie sich von Tycho nicht hineinreden läßt. Dieser Konflikt wird noch verschärft durch Elisabeths vor Tycho verheimlichte Schwangerschaft.

Auch dieses Spannungsthema wird bestimmt von den inneren Widersprüchen der beiden Figuren. Elisabeth, die unbändig und temperamentvoll mit überlauten Reden auftritt, kann sich auch mit *edler Natürlichkeit* (TB 29) bewegen. Ihr Gesicht färbt sich blutrot, im Kontrast zu ihren hellblonden Haaren und lichten Augenbrauen, *die inmitten dieser Röte wie weißglühend* (TB 29) erscheinen und die die inneren Gegensätze dieser Figur widerspiegeln. Junker Tengnagel ist Tycho Brahe treu ergeben. Ihn treiben jedoch sein Dünkel und seine Eitelkeit gegen den Willen Tychos in die Arme seiner Braut. Seit sie sich ihm hingegeben hat, macht er nicht mehr *eben viele zärtliche Umstände mit ihr* (TB 75). Beide Figuren sind weniger differenziert dargestellt, da das zweite Spannungsthema eine untergeordnete Rolle im Spannungsgefüge des Romans spielt. Es dient zur Anreicherung der Handlung und wird zur Entspannung des ersten Spannungsbogens abschnittsweise in die Haupthandlung eingefügt.

Über mehr als die Hälfte des Romans schildert Max Brod den langsamen und unaufhaltsamen Niedergang Tychos. Immer öfter häufen sich drei Problemkreise vor ihm auf, die er mit seinen herkömmlichen Mitteln nicht mehr zu lösen vermag: die Beziehung zu seiner Familie, die

Anerkennung seiner jahrzehntelangen wissenschaftlichen Arbeit, aber vor allem die Beziehung zu Kepler, die er dank seines Naturells nicht entfalten kann. Hilflloser Neid auf Kepler kommt in ihm auf, welchen er kaum zu zügeln weiß. Eine Krankheit, die ihn ans Bett fesselt, bringt ihm eine Pause der Besinnung.

In der Abgeschlossenheit beginnt er Kepler mit anderen Augen zu sehen, wie dieser seinen Weg geht, niemals Rücksicht nimmt, niemals sich verleugnet, niemals sich zwingt und doch, das wird Tycho plötzlich klar, nicht der eigentlichen Wahrheit dient, sondern nur sich selbst.

Er fühlt etwas Neues in sich aufkommen, ein grenzenlos neues Gefühl, zwischen all der Wirrnis hindurch einen eigenen Weg.

Wochenlang hat er um die richtige Einstellung zu Kepler gerungen, nun liegt sie vor ihm. Die Reinheit Keplers, vor der sich Tycho so oft als Sünder empfand, sieht dieser nun in einem anderen Licht. Hat nicht jeder seinen eigenen ‚Kepler‘ in sich und gleichzeitig gegen sich? Muss nicht jeder gegen ihn bestehen?

Martin Bubers *Idee der Einheit* klingt hier als Prätext an, die er in seiner 3. Prager Rede *Die Erneuerung des Judentums* formuliert. Diese *Idee der Einheit* erfasst Tycho ohne sein Zutun, vereinigt in ihm alle Begriffe und lässt alle Erscheinungen eins werden. In diesem Prozess überwältigt er seine Distanz zu Kepler, liebt ihn plötzlich aus ganzem Herzen und entwickelt ein Gefühl für das *Richtige und Lebenswerte* (TB 258). Diese Erkenntnis ist die erste Stufe, die der Autor Tycho Brahe erklimmen lässt auf seinem Weg zu Gott.

Sie macht ihn frei für die zweite Stufe, für die Versöhnung mit seiner Familie. Jetzt sieht er ihre Not, erkennt seine Mitverantwortung für ihre Verfehlungen. Auf einmal ist es ihm nicht mehr schwer, die Initiative zu ergreifen, den Familienmitgliedern zu verzeihen, ihnen die *dargebotene Rechte* (TB 313) entgegen zu strecken.

Martin Buber schreibt in der oben erwähnten Rede über die zweite Phase zur Erneuerung des Judentums, die *Idee der Tat*, sie habe in uralter Zeit im Mittelpunkt der jüdischen Religiosität gestanden. Sie sei die entscheidende Verbindung zwischen Mensch und Gott. Auch die geringste Tat und *scheinbar gleichgültigste*¹⁰²⁰ sei irgendwie auf das Göttliche bezogen (TB 311)¹⁰²¹. Der intertextuelle Bezug zu Martin Bubers Aussage wird im Text sowohl implizit, wie explizit markiert.

¹⁰²⁰ Martin Buber: Reden über das Judentum. 3. Rede: Die Erneuerung des Judentums. Frankfurt a. M. 1923, S. 50–63.

¹⁰²¹ Später kritisiert Max Brod, dass Martin Buber nicht ausdrücklich darauf hinweist, dass diese Tat etwas Neues sei, „ein göttlicher Gnadenbeistand“, der den Menschen auf geheimnisvolle Weise entgegenkomme. (Max Brod: Heidentum, Christentum, Judentum. Ein Bekenntnisbuch. München 1922, 1. Bd., S. 82).

Der jähe Tod des Zwergs Jeppe zeigt Tycho einen neuen Weg zu der Liebe seiner Familie:

[...] doch alle fühlten nicht nur das Weh, auch die Erhabenheit dieser Vorstellung ... im Anblick Tychos, dessen müde und ganz auseinanderstürzende, Stirnrunzeln, neben das Zwergköpfchen gebetet, einen Schein der höheren, überirdischen Liebe auszuschicken begann. (TB 307)

Seine Gedanken füllen sich mit einem *neuartige[n] Gefühl der Ausdehnung und Liebe*, das bisher versteckt lag *unter einem Wust falscher Empfindungen*, und nun, *gereinigt von allem Beiwerk* als das *Ursprünglichste und Natürlichste* in ihm (TB 308), wieder hervortritt.

Das Umfeld unterstreicht Tychos innere Wandlung: *Sterbende und Schwerverwundete, blutende und von Pulverrauch geschwärzte Gesichter, Hände waren [...] unbrauchbare Dinge geworden*. (TB 310)

Von all den elenden Gestalten, die allerelendste erhob sich nun [...] Tengnagel, der heranwankte, die Augen unverwandt auf Tycho gerichtet, wie auf eine fürchterliche überirdische Erscheinung – (TB 311)

Tiefes Mitleid für Tengnagel erfasst Tycho und etwas Unerwartetes, *etwas, was er nicht hatte vorhersehen können, kam erlösend und erleichternd hinzu: die Tat selbst*. (TB 311) Sie lässt Tycho zu Tengnagel die *einzig richtigen Worte* sagen: *„Ich habe Kepler weggeschickt. Er verlässt noch heute das Schloß.“* (TB 313)

Die dritte und letzte Stufe auf Tycho Brahes Weg zu Gott ist intertextuell bezogen auf den Aufsatz Hugo Bergmanns *Die Heiligung des Namens*¹⁰²², von dem Max Brod in seiner Hinwendung zum Zionismus wohl am meisten geprägt ist. Er schreibt dazu in seinen Erinnerungen: „In meinem ‚Tycho Brahe‘ findet man die Spuren der Bergmannschen Konzeption nachklingen [...]. Und meine ganze dichterische Phantasie und Gestaltung stand dann lange Zeit im Zeichen des Konflikts ‚Der gute Mensch ist ein Helfer Gottes‘ und ‚Der gute Mensch, mag er sich bemühen bis zum Selbsterreißen, bleibt im Wesentlichen ein Nichts, ein Sünder, auf Gottes Hilfe angewiesen‘.“¹⁰²³

Auf seinem Weg zum Kaiser begegnet Tycho Brahe einem Rabbi und erkennt die Ähnlichkeit seines Schicksals mit dem der Juden. Wie er wird auch das Volk der Juden stets angefeindet. Wie er

¹⁰²² Kernaussage dieses Aufsatzes ist, dass *das Schicksal Gottes von der Welt abhängt*. Der Mensch sei Welterhalter wie Gott, der die Welt erschuf, die aber vom Menschen als *göttlich* anerkannt und erhalten werden muss. Und wie der Mensch durch seine sittliche Handlung das Schöpferwerk Gottes erneuere, so hänge auch umgekehrt mit seiner Sünde eine Erniedrigung Gottes zusammen. Auf diese Weise werde die *Heiligung des Namens* (Kiddusch Haschem) durch das sittliche Handeln zur Verwurzelung des Menschen im Absoluten. (Hugo Bergmann: *Die Heiligung des Namens* (Kiddusch Haschem). In: *Vom Judentum*, ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag, 1913, S. 32–43).

¹⁰²³ Max Brod: *Streitbares Leben*, 1960, S. 356.

werden die Juden in ihrer Lehre missverstanden und halten dennoch an ihr fest. Wie er werden sie ausgeraubt und erniedrigt. Sie sind *förmlich* das Symbol seines *Lebenswandels* (TB 363). Er ist wie das Volk der Juden bis in seine tiefsten Wurzeln *heimatlos und flüchtig* (TB 363). Die von Rabbi Löw vorgetragene Lehre des jüdischen Volkes gilt auch für ihn. Sie ist die Wurzel seines Schicksals, sein wahrer Weg: *Gott ist nicht um des Gerechten willen da, um ihm zu dienen und ihn zu stützen, sondern der Gerechte ist da, um Gott zu dienen und um ihn zu stützen.* (TB 364)

In der Audienz trifft Tycho auf die Gestalt des Kaisers, die sich *mit dem hilfsbedürftigen Gotte des Rabbi mehr und mehr zu mischen begann* (TB 370). Es ist der Gott der Juden selbst, der sich zunächst hinter dem Schleier der Unkenntnis verborgen hält, sich aber durch seinen Vertreter bei dem Repräsentanten des alten ostjüdischen Judentums, Rabbi Löw, über besondere Methoden der Kabbalistik¹⁰²⁴ informiert, welche das Westjudentum aufgrund seiner Bereitschaft zur Assimilation nicht mehr pflegt. Für den Rabbi ist das Interesse des Kaisers ein erstes Anzeichen für die Wiedererweckung des Judentums, für den Zionismus: *Das Wort des Herrn wird wieder von Zion ausgehen und die Lehre von Jerusalem.* (TB 361)

Eine *übermächtige* (TB 382) Erregung zwingt Tycho auf die Knie. Nur noch ein letzter Schritt, eine letzte Hürde ist zu überwinden: die tiefe Kränkung, die ihm Kepler noch zuletzt zugefügt hat. Er spricht endlich aus, was er schon lange weiß: Kepler ist der einzige bedeutende Gelehrte seiner Zeit. *Er ist die Vollkommenheit selbst, die blütenreine, fruchtbare, unverletzliche Vollkommenheit.* (TB 383) Er wird der „Welterhalter“¹⁰²⁵ Gottes sein.

Für das Judentum gibt es wieder eine Zukunft, weil es Menschen gibt wie Kepler, die in ihrer „Gottesebenbildlichkeit“¹⁰²⁶ für Gott eine Leiter sind, auf der er zu den Menschen herabsteigt, die bereit sind zur *Heiligung des Namens*¹⁰²⁷.

Als Tycho ins Freie tritt, wird ihm klar, dass dies die höchste Stunde seines Lebens ist. Er sieht sich von nun an im Dienste Gottes und fühlt, dass Gott seiner Dienste bedarf. Eine mächtige Stimme erschallt durch die Posaunen der Sphären: „*Tycho, mein Knecht!*“ (TB 393) Tycho breitet die Arme aus, er ist bereit.

In seiner Autobiographie schreibt Max Brod, dass ihm die Idee zu diesem Roman eines Tages mit einem einzigen Blitz als Begegnung mit sich selbst und seinem Schicksal aufgeleuchtet sei. Und es ist sicher kein Zufall, dass er dies im Zusammenhang mit seinem Konflikt mit Franz Werfel schreibt.

¹⁰²⁴ Die Kabbala sah sich als Damm gegen eine Vergeistigung oder Verflüchtigung des Judentums.

¹⁰²⁵ Hugo Bergmann (1913), S. 34, bezeichnet Jahwe als den göttlichen Welterhalter; hier ist jedoch der Messias gemeint, der der göttlichen Einwirkung folgt.

¹⁰²⁶ Hugo Bergmann (1913), S. 38.

¹⁰²⁷ Ebd. Titel des Aufsatzes.

Trotzdem ist es zu kurz gegriffen, wenn in der Sekundärliteratur der Konflikt mit Franz Werfel als Grundlage für diesen Roman hervorgehoben wird.¹⁰²⁸ In diesem Konflikt mit Franz Werfel geht es Max Brod um mehr als um die schmerzhaft Beendigung einer Freundschaft. In seinen Erinnerungen deutet Max Brod dies an: „Eine Meinungsverschiedenheit von großem Gewicht [...] begann sich zwischen uns geltend zu machen“¹⁰²⁹, weil Werfel sich immer mehr dem Christentum zuwende und er selbst immer entschiedener der jüdischen Gemeinschaft zustrebe, hin zum Zionismus und dessen Aufgaben und Zielen für die Judenheiten und die übrige Welt.

In Max Brods erstem zionistischen Roman begegnet die Titelfigur Arnold Beer auf der Suche nach Orientierung dem Ursprung des Zionismus. Im zweiten zionistischen Roman des Autors, drei Jahre später verfasst, geht es um die Selbsterkenntnis und stufenweise innere Selbstüberwindung des Protagonisten, die ihm am Schluss in die *Aureole der Göttlichkeit* (TB 393), zum Zionismus führt.

Max Brod verarbeitet zur Darstellung der Entwicklungsstufen seines Protagonisten intertextuelle Bezüge zu zionistischen Texten, die ihn zutiefst beeinflusst haben, Martin Bubers 3. Prager Rede *Die Erneuerung des Judentums* und Hugo Bergmanns Aufsatz *Die Heiligung des Namens*. Diese Texte dienen als Prätexte für die drei Stufen Tychos in seinem Selbsterkenntnisprozess.

Die erste Stufe ist Tychos grundsätzliche Neuorientierung und Hinwendung zum Mitmenschen und sein Verzicht auf eine Vormachtstellung. Max Brod greift hier scheinbar christliche Werte auf, schließlich spielt die Handlung im christlichen Umfeld. Es spricht jedoch mehr dafür, dass er hier Martin Bubers *Idee der Einheit* aus dessen dritter Prager Rede verarbeitet, denn am Schluss dieser ersten Stufe des Erkenntnisprozesses nimmt Tycho in einem Akt der Befreiung Kepler in sich auf, vereint sich innerlich mit ihm und sieht Kepler nicht mehr als Konkurrenten. Martin Buber spricht hier vom „Gipfel eines geistigen Prozesses“¹⁰³⁰, in dem sich die „innere[n] Entzweiung in eine absolute Einheit“¹⁰³¹ erhebt.

Auch die zweite Stufe hat einen engen Bezug zur christlichen Lehre, der Pflicht des Christen zur tätigen Nächstenliebe in der Begegnung mit dem leidenden Menschen. Der enge Bezug zum Christentum mag einer der Gründe sein, warum der Roman bei nichtjüdischen Lesern eine breite Anerkennung findet.

¹⁰²⁸ Margarita Pazi: Max Brod. Bonn 1970, S. 92.

¹⁰²⁹ Max Brod (1960), S. 66.

¹⁰³⁰ Martin Buber: Reden über das Judentum, Frankfurt a. M. 1923, S. 48.

¹⁰³¹ Ebd.

Doch zweifellos bezieht sich Max Brod hier auf Martin Bubers *Idee der Tat* aus dessen oben erwähnter dritten Rede, einer Tat, die um „Gottes willen“¹⁰³² ein zeremonielles, automatisches Handeln ausschließt und allein auf Gott bezogen ist.

Für Tycho eröffnet sich mit dieser Tat, der entscheidenden Verbindung zwischen Mensch und Gott, der Zugang zur nächsten, der dritten Stufe.

Für diese – der Text wechselt hier nach der Begegnung mit Rabbi Löw in ein jüdisches Umfeld – greift Max Brod auf Hugo Bergmanns Aufsatz *Die Heiligung des Namens*¹⁰³³ zurück, mit dem Kerngedanken, dass nicht nur die Welt von Gott, sondern „das Schicksal Gottes von der Welt abhängt“¹⁰³⁴. Der Mensch erneuert das Schöpferwerk Gottes durch seine sittliche Handlung und wird ein „Genosse des Heiligen“¹⁰³⁵, ein Vollkommener, so wie Tycho am Schluss des Romans zur Vollkommenheit gelangt und zum Diener Gottes wird.

Da die Spannungsstruktur der Handlungsebene mit zwei Spannungsbögen und mehreren, mit differenzierten Charakteren ausgestatteten Figuren aufwendig gestaltet ist, setzt der Autor auf den übrigen Ebenen des Textes Spannungselemente nur sehr sparsam ein, um den Rezipienten nicht zu überfordern, z.B. wenn in die Rede der Figur Keplers am Anfang des ersten Spannungsbogens lateinische Vokabeln eingesetzt(-baut?) werden, die mit einem ironischen Unterton versehen sind, da hier Kepler das „Lateinisieren“ des Hagecius nachahmt:

Ich erachte das Astrologieren für nichts denn eine Epidemiam, [...] welche nicht bloß einzelne, sondern den größten Teil des Menschengeschlechts erfaßt hat. Mit ihren Triangulis, mit ihren Häusern und Orten des Firmamenti, mit ihren qualitibus und dignitatibus der Sterne. (TB 16)

Der leichte ironische Unterton, den der Autor durch Überhöhungen hauptsächlich der Adjektive erreicht, wird hier als Mittel der Entspannung¹⁰³⁶ verwendet. Sie ersetzen Entspannungsphasen, die wegen der engen Verflechtung der beiden Spannungsthemen nur selten im Text vorhanden sind.

Ein Beispiel dieses ironischen Untertons ist der Auftakt des zweiten Spannungsbogens. Die Phrasen *küßte ihn heftig, schrie wie wahnsinnig auf, unbändige Weise*, (TB 28) kennzeichnen die Liebesbeziehung zwischen der temperamentvollen und liebestollen Elisabeth Brahe und dem eitlen Junker Tengnagel, der in seiner Braut die Chance sieht, in der gesellschaftlichen Hierarchie aufzusteigen. Diese Differenz zwischen den Liebespartnern wird über den ganzen Text hervorgehoben durch Metaphern und widersprüchliche Phrasen, um den Spannungsbogen zu

¹⁰³² Martin Buber (1923), S. 50.

¹⁰³³ Hugo Bergmann (1923).

¹⁰³⁴ Ebd., S. 33.

¹⁰³⁵ Ebd., S. 35.

¹⁰³⁶ Im Sinne Heinrich Heines als Desillusionierung, die den Rezipienten zu größerer Distanz zum Text veranlasst. Thomas Mann sieht in der Ironie eine heitere Ambiguität mit ähnlicher Wirkung im Rezeptionsprozess.

stützen, sodass für den Rezipienten unklar bleibt, ob es gelingt, die der Liebesbeziehung entgegenstehenden inneren und äußeren Widerstände zu überwinden.

Wie einer, der mit seinem eigenen Leib eine Flamme ersticken will, schien er sich mit seinen plumpen Drohungen und Einschüchterungen über das heißblütige lebhaftes Mädchen hinwälzen und ihre aufzüngelnde Feuerseele ersticken zu wollen, und wie ein solcher in Brand Geratener war auch seine eine schmerzlich angegriffen, wütend, eifrig, die Miene eines Überfallenen, Beleidigten ... (TB 32)

Die Auslassungspunkte am Schluss dieser Textstelle unterstreichen die Bedeutung dieser Textstelle für die Beziehung der beiden Liebenden. Die Phrasen *plumpe Drohungen und Einschüchterungen* und *aufzüngelnde Feuerseele* deuten darauf hin, dass die Konflikte zwischen den Liebenden vor allem in ihren Charakteren begründet sind. Dem Liebesglück stehen die Liebenden selbst im Wege. Diese Verlagerung der Gefahren für den Protagonisten in den Charakter einer Figur hat der Autor bereits in seinem Roman *Arnold Beer* angewandt. Sie verleiht der Figur, im Gegensatz zu den Protagonisten genereller Abenteuerliteratur, eine tiefere Dimension. Der Protagonist wird nicht bedroht durch äußere Gefahren, die er durch besondere Fähigkeiten überwinden kann, sondern kann die Gefahren nur überwinden, wenn er zu neuen Einsichten gelangt.

Metaphern und Phrasen werden auch in Entspannungsphasen eingesetzt, etwa in folgender Naturbeschreibung:

Im grauen Licht, das von den fernen Waldsäumen wie eine leichte Ausdünstung die Himmelskuppe hinanstieg, wie um sie mit sanfter Gewalt zu sprengen, erhob sich ein kühler Luftzug und kam zum Fenster herein. Die Bäume im Park duckten sich rauschend und warfen dann, wieder aufgerichtet, ihre belaubten Äste mit Splittern und Gezisch an die Wände des Schlosses. Im Zimmer dampften die niedergebrannten Kerzen aus ... (TB 301)

Diese Entspannungsphase bricht allerdings ab durch die beiden Begriffe *Splittern* und *Gezisch*, die auf eine heraufziehende Gefahr verweisen. Die darauf folgende Phrase *dampften die niedergebrannten Kerzen aus* und die abschließenden Auslassungspunkte kündigen einen gewaltsamen Tod an, den des Zwerges Jeppe.

Der Text enthält zahlreiche in der Regel ungebundene Dialoge, die den Text auflockern und durch ihre umgangssprachlichen Wendungen die Aufmerksamkeit des Rezipienten an den Text binden. Meistens dienen diese Dialoge der Vertiefung der Figurenbeschreibung und des Handlungsgeschehens oder um den Standpunkt der Figuren zu begründen, wobei sie häufig in Monologe übergehen, oder erläuternde Texte eingeschoben werden, sodass die Figuren im Dialog kaum einen Bezug zueinander entwickeln können, der für die Erzeugung von Spannung unerlässlich

ist. Selbst dann, wenn es um den Kern der Auseinandersetzung zwischen Tycho und Kepler geht, um die Anerkennung von Tychos Lebenswerk durch Kepler, wird die Spannung zwischen den Figuren abgemildert durch die abschließende Phrase *mit einem idyllischen Lächeln*.

„Ich habe wenig zu sagen,“ antwortete Kepler. [...]

„Nun?“ ermunterte Tycho.

„Ich bin noch unentschieden. Ich kann mich nicht entscheiden. Ich glaube auch nicht, daß unsere technischen Hilfsmittel und Erfahrungen schon so weit sind, um diese Frage entscheiden zu können.“ [...]

„Du sagtest vorhin, ich würde keine einfache Antwort auf meine Frage erhalten. Nun ist es aber doch eine recht einfache Antwort geworden.“

„Eigentlich gar keine Antwort,“ verbesserte Kepler, immer noch mit einem idyllischen Lächeln. (TB 222f.)

Auch auf dem Höhepunkt des ersten Spannungsbogens, als Tycho von Elisabeth erfährt, dass Kepler dessen Weltbild für falsch hält, kommt es nicht zu einem Dialog zwischen den Figuren. Vielmehr werden hier einzelne Redebeiträge mehr oder weniger unabhängig voneinander zur Auflockerung in den Text hineingestellt.

„Du brauchst deshalb nicht bange zu sein, weil ich mich für Kepler verwenden will. [...]“ Unwillkürlich machte Tengnagel eine Bewegung, als wollte er Tycho den Brief wegnehmen. Da wurde Tycho ernst: „Jetzt willst du mich also auch verschonen? So arg ist es? Nein, das muß ich doch wirklich sehen ...“ Er las die ersten Zeilen und erblasste. Plötzlich sah er auf, warf einen verstörten Blick auf die beiden und eilte in sein Zimmer, wo er sich einschloß ... (TB 342)

Da in den Dialogen die inneren und äußeren Bezüge der Figuren zueinander nicht deutlich werden, können sie keine Spannung erzeugen. Sie zielen jedoch durch eine gefühlsbehaftete und lebensnahe Sprache unmittelbar auf die Gefühle des Rezipienten und lassen in ihm einen engen Bezug zum Text entstehen.

Für die Erzeugung von Spannung hat der Autor in diesem Werk zum ersten Mal ein Prinzip entwickelt, das zum Grundprinzip seines erzählerischen Schaffens wird: die Spannungserzeugung durch innere Widersprüche der Figuren und durch die Konfrontation des Protagonisten mit einer Gegenfigur, die das Denken, Fühlen und Handeln des Protagonisten stets in Frage stellt oder durch eigenmächtiges Verhalten den Protagonisten in Gefahr bringen kann. Auf dem Höhepunkt des Spannungsbogens gelingt es dem Protagonisten diese Gegenfigur zu überwinden, in sich aufzunehmen und zur inneren Einheit zu finden, wie Tycho, der am Ende den Kampf gegen Kepler aufgibt und ihn als Teil seines Selbst erkennt.

Dieses Grundprinzip wird eingebettet in ein buntes Umfeld von Figuren und Ereignissen, die durch die widersprüchlichen Charaktere der Figuren initiiert werden beziehungsweise durch Ereignisse des Zeitgeschehens. Eine ironisch gefärbte Sprache durch Überhöhungen aller Art sorgt einerseits für die notwendige Distanz des Rezipienten zum Text, andererseits wird dieser in seinen Gefühlen angesprochen durch eine lebensnahe und gefühlsbehaftete Sprache in den zahlreichen Dialogen. Dies lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten immer wieder zurück auf den Text und hinterlässt den Eindruck einer spannenden Lektüre.

2. Rëubeni, Fürst der Juden

Über die historische Figur des Rëubeni ist kaum etwas bekannt. Es liegt eine Abschrift eines Reiseberichtes von David Rëubeni vor, die J. J. Cohen 1867 in Oxford anfertigt. Eduard Biberfeld¹⁰³⁷ berichtet in seiner Dissertation von 1892, in der dieser Reisebericht editiert wird, dass das Original seit 1867 verschwunden sei. Da es zahlreiche Übereinstimmungen sowohl mit den Orten gibt, die der literarische Rëubeni aufsucht, wie mit Personen, denen dieser begegnet, dürfen wir davon ausgehen, dass Max Brod die Abschrift des Reiseberichtes beim Verfassen des Romans vorliegt.

Der Autor nennt seinen Roman einen Renaissanceroman und verlegt die Handlung in diese Epoche (von etwa 1350 bis Anfang des 16. Jahrhunderts), mit der die Vorstellung der Wiedergeburt der Antike verbunden ist. Durch die Entwicklung neuer Kulturinhalte und –formen gelingt in dieser Zeit eine Loslösung von Kirche und feudalen Gesellschaftsstrukturen. Dadurch eröffnen sich neue Möglichkeiten von Staatsformen oder –gründungen, dem Ziel des Protagonisten. In dieser Epoche formuliert Niccolò Machiavelli im Rückgriff auf die Antike seine Lehre vom lebendigen Staat. Bedeutender für den Roman ist jedoch seine Rechtfertigung des zum Wohle des Staates notwendigen Bösen.¹⁰³⁸

Ort der Handlung ist im ersten Teil des Romans, der dem Reisebericht vorangestellt wird, hauptsächlich das jüdische Ghetto in Prag, im zweiten Teil die zur Zeit der Renaissance reich gewordene Stadt Venedig, die eine geistreiche und durchtriebene Diplomatie betreibt, Rom mit einem sich nach allen Seiten absichernden Papst und das Umfeld des portugiesischen Königshofes, der bereits unter dem Eindruck der herannahenden Inquisition steht.

Der erste Teil des Romans führt ein in das mittelalterliche Judentum als Hintergrund einer Liebesgeschichte zwischen einem christlichen Mädchen und dem jüdischen Jungen Dawid, der in einer Familie aufwächst, in der die überkommenen Traditionen des Judentums als unverrückbar gelten. Im zweiten Teil geht es um die Antwort auf die Frage: Darf die Sünde, der *böse Trieb*, dem höchsten Ziel, der Rückkehr der Juden nach Palästina, dienen?

Gleich auf der ersten Seite des Textes findet sich das Leitmotiv:

¹⁰³⁷ Eduard Biberfeld: Der Reisebericht des David Rëubeni. Ein Beitrag zur Geschichte des 16. Jahrhunderts, Diss. Phil., Leipzig/Berlin 1892.

¹⁰³⁸ Niccolò Machiavelli (1469–1527) schrieb zur Staatsform der Republik und der Fürstentümer politische Schriften.

Und du sollst lieben den Ewigen, deinen Gott mit deinem ganzen Herzen, mit deiner ganzen Seele und mit deiner ganzen Kraft. – Hierzu bemerkt man: Mit deinem ganzen Herzen, das bedeutet mit beiden Trieben, sowohl mit dem guten wie mit dem bösen Trieb. (RB 3)¹⁰³⁹

Armin Blau kritisiert die Auslegung dieses Textes im Roman, da er nicht im richtigen Zusammenhang wiedergegeben sei. In dieser Talmudstelle (Berachoth 51a) sei mit dem bösen und guten Trieb der „offenbare[n] Sinn“¹⁰⁴⁰ gemeint, wie es auch aus den Erörterungen der Gemarah hervorginge. Stattdessen leite Max Brod eine Art Scheinberechtigung für Rëubenis Lug und Betrug ab.

Diese Kritik mag berechtigt sein, sie übersieht aber, dass in Max Brods Darstellung der *böse Trieb* letzten Endes nicht zum Ziel führt. Erst nachdem Rëubeni loslässt und sein eigentliches Ziel aufgibt, nur noch seinem Alter Ego folgt, dem jungen Molcho, findet er zu sich selbst, erfüllt sich sein Leben.

2.1. Erster Teil

Dawid Lemel lebt zusammen mit seinen Eltern im Prager Ghetto, wo dessen Vater als ein frommer Gebetsriemenschneider, dessen Denken, Fühlen und Verhalten von den heiligen Vorschriften bestimmt werden, hohe Anerkennung genießt. Schmerzhaft muss der Sohn Dawid erleben, dass dem Vater das Leben nach den Vorschriften wichtiger ist als das Wohl seines einzigen noch lebenden Sohnes.

Die Mutter ist mit dem Unterhalt der Familie beschäftigt. Sie betreibt einen Alteisenhandel im Erdgeschoss des Hauses, mit dem sie sogar etwas Wohlstand für die Familie erwirbt.

In dieser Familie ist kein Platz für einen aufmerksamen, kritischen Jungen. Darum sucht Dawid die Antworten auf seine Fragen bei dem übel beleumdeten Lehrer Hirschl. Bei ihm liest er Bücher der Christen, erfährt von ihren Eroberungen, von Gold und Gewürzen, die sie mit ihren Schiffen heimbringen, liest von ihren riesigen Bauwerken und dem Ruhm und Glanz, den diese verbreiten. *Sie sind die Glücklichen! Sie sind es, die Gott liebt, nicht wir, nicht wir!* (RB 21) Dawid überfallen tiefe Zweifel. *Vielleicht sind jene Völker deshalb so mächtig und gottgeliebt, [...] weil sie Gott dienen ... auch mit dem bösen Trieb.* (RB 21)

Dies schärft seinen Blick und er entdeckt, dass jeder im Ghetto betrügt. Die einen beschneiden die Ränder der Gold- und Silbermünzen, die anderen schmuggeln, wiederum andere mischen billige

¹⁰³⁹ Max Brod: Rëubeni – Fürst der Juden. München 1925, S. 3, weiterhin mit der Abkürzung RB bezeichnet.

¹⁰⁴⁰ Armin Blau (1926), S. 78.

Münzen unter gute Goldmünzen. Jüdische Handwerker fertigen neue Handwerksware an, obwohl dies den Juden verboten ist. Und so geschieht alles, was die Juden tun, auf unehrliche Weise.

Dawid erlebt, wie die Juden sich von den Christen demütigen lassen, wie sie drohendes Unheil mit Geld abwenden, wie sie die Willkür der Mächtigen kriecherisch auf sich nehmen. Er erlebt, wie sich diese Feigheit innerhalb des Ghettos fortsetzt. Selbst in allerhöchster Not übernimmt niemand Verantwortung. Zankereien und Rivalitäten bestimmen die Debatten. Die Rettung kommt schließlich von außen, von einem Christenmädchen, der Geliebten Dawids, die dieser seit Monaten heimlich besucht. Ihr gelingt es, durch einen Liebesdienst den Grafen davon zu überzeugen, sein Ausweisungsgebot für die Juden zurückzunehmen, die „heilige Gemeinde“ (RB 200) Prags zu retten. Jubelnd bedankt man sich bei Dawid.

Wie rein und klar dagegen ist der fromme Vater. Alles an ihm *zielt darauf, den Geist zur Ruhe und zur Bestimmtheit zu führen* (RB 191). Wie einfach wäre es, ihm nur zuzuhören und zu gehorchen. Wie einfach wäre es, den *bösen Trieb* zu bezwingen, den Ewigen zu lieben. Doch das Leben ist verwickelter, verworrener, bunter und vielfältiger. *Hätten wir mehr von dem bösen Trieb, so hätten wir mehr Macht, und die Völker würden nicht wagen, an uns zu sündigen*, (RB 193) hält Dawid seinem Vater entgegen. Zwei Welten stoßen aufeinander. Auf der einen Seite die Welt des Vaters, dessen Leben bestimmt wird von den niedergeschriebenen Gesetzen und Vorschriften zur Heiligung des Namens, auf der anderen Seite die Welt Dawids, der sich nach Vernunft und Selbstbestimmung des Menschen sehnt.

Wie brüchig die Welt des Vaters ist, dass sie nicht frei vom *bösen Trieb* ist, stellt sich heraus, als Dawid entdeckt, dass dieser den falschen Messias Ascher Lämmlein in die Gemeinde aufgenommen hat, der als wirrköpfiger Gerson an der Judenpforte Dienst tut, ohne die Gemeindeoberen darüber zu informieren.

Die Figur des Turmwächters Gerson ist das Bindeglied zwischen den beiden Teilen des Romans. Von ihm erfährt Dawid zum ersten Mal von Dawid Rëubeni. Er sei ein *junger Held und Kriegsmann* (RB 114), ein Bruder des Josef aus dem Stamm Rëuben, dem König des jüdischen Königreiches in der Wüste Chabor, nicht weit vom sagenhaften Fluss Sambation entfernt.¹⁰⁴¹

Gerson erkennt in Dawid die Kraft, die ihm gefehlt hat, das große Werk zu vollenden. Im Angesicht einer Feuersäule sieht er in ihm denjenigen, der sein gescheitertes Werk vollbringen wird, an den er den Stab weitergeben kann. Er kniet vor ihm nieder: *Du wirst es tun! Du bist der Messias!* (RB 186)

Diese Ausrufung zum Messias entzündet in Dawid einen Funken, der ihn von nun an leiten wird. Er flieht aus dem Ghetto und wandert zusammen mit seiner christlichen Geliebten und Gerson zur Stadt

¹⁰⁴¹ Der Sage nach fließt der Fluss Sambation im Inneren Asiens und wirft alle Tage Steine und Geröll aus. Nur am Sabbat fließt er ruhig dahin.

hinaus, der bald darauf stirbt und heimlich beerdigt wird. Nachdem Dawid auch seine Geliebte Monica an einen herumstreunenden Söldner verliert, folgt er der Straße nach Süden an eine Küste, um mit einem Schiff ins Heilige Land zu gelangen.

Du sollst lieben den Ewigen ... auch mit dem bösen Trieb ... (RB 4) Diese Forderung des Talmudtraktates Bachroth steht im Widerspruch zu dem *bösen Trieb* der Ghetto-Bewohner, der nur dem eigenen Vorteil dient.

Der Vater erklärt mit verzerrtem Gesicht das Holz für herrenlos, das gerade ein Holzdieb davonträgt. Nicht der Verlust des Holzes für den kommenden Winter hat ihn erschreckt, sondern die Sünde des Diebstahls, die sich vor seinen Augen abspielt. Durch den Lehrer Hirschl erfährt Dawid, wie die anderen Völker mit dem *bösen Trieb* Reichtümer anhäufen, wie sie ihre Macht auf Gewalt stützen und damit erfolgreich sind. Im jüdischen Ghetto ist Lügen und Betrügen alltägliche Praxis. Selbst die Frömmigkeit des Vaters gerät an den Rand der Scheinheiligkeit, als Dawid erfährt, dass dieser heimlich dem falschen Messias Ascher Lämmlein Unterschlupf gewährt. Die größte Sünde aber ist Dawids heimliche Liebe zu einem Christenmädchen, die viele weitere Sünden nach sich zieht, schließlich den Liebesdienst seiner Geliebten beim Herrn von Rožmítal, mit dem es ihr gelingt, den Ausweisungsbefehl für die Juden zurückzunehmen.

Lokales Spannungsthema des ersten Teils ist die Liebe zwischen dem Christenmädchen Monica und Dawid aus einem frommen jüdischen Elternhaus des Prager Ghettos. Der Autor greift hier auf sein Grundprinzip der sich gegenüber stehenden Figuren zurück. Beide Figuren sind äußerlich und in ihrem Charakter konträr angelegt: die blonde, lebensbejahende und unkomplizierte Tochter eines christlichen Schmieds auf der einen Seite, der dunkelhaarige, schüchterne Dawid aus einem frommen jüdischen Elternhaus auf der anderen. Bis ins Ambiente hinein wird der Kontrast zwischen den Liebenden beschrieben. Monica wohnt am Rande Prags auf dem Hof einer Schmiede mit einem kleinen Garten. Im Judenviertel gibt es nur *den einzigen grünen Raum innerhalb der Judenmauern* (RB 76), den Friedhof.

Ihre Liebe erscheint aufgrund ihrer kulturellen Herkunft von vornherein aussichtslos. Heimlichkeiten, Versteckspiel und die ständige Furcht entdeckt zu werden stützen den Spannungsbogen. Dabei kennt Monica keine Scheu, *sie würde jeden Beliebigen ansprechen und über alles Erdenkliche eine lustige Unterredung anfangen.* (TB 74), während Dawid die *Ängste der Liebe beinahe ersticken.* (RB 77)

Die Begegnungen der Liebenden werden erzählt vor dem Hintergrund des jüdischen Zusammenlebens im Prager Ghetto des 16. Jahrhunderts, vergleichbar mit den osteuropäischen Ghettos, die um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert die Pilgerstätten zahlreicher

intellektueller westeuropäischer Juden sind. Nun, über 20 Jahre später, unterzieht der Autor das jüdische Leben in den osteuropäischen Ghettos einer heftigen Kritik. Hinter der Fassade des frommen Festhaltens an den alten Traditionen und des streng nach der Thora ausgerichteten Zusammenlebens, versteckte sich Angst, Unterdrückung, Lüge und Betrug, die das jüdische Volk zu Feiglingen und Kriechern machten. Der drohenden Vertreibung aus dem Ghetto hätten die Ghetto-Bewohner nichts entgegenzusetzen als Spiegelfechtereien und endloses Debattieren. Jeder gebe vor, nur Im Sinne der Sache zu handeln und diene doch nur der eigenen Eitelkeit. Höhepunkt dieser Kritik ist zweifellos die Erzählung von dem Vorsteher, der beim Junker um die Gerte bittet, mit der er gerade geschlagen wurde, und dann diese nur gegen eine beträchtliche Geldsumme erhält.

2.2. Zweiter Teil

Du sollst lieben den Ewigen ... auch mit dem bösen Trieb ... (RB 4), der *böse Trieb*, legitimiert durch die Liebe zu Gott, wenn er dem einen großen Ziel dient – der Rückkehr der Juden nach Palästina – dies ist das Thema des zweiten Teils.

Er beginnt mit der Ankunft Rëubenis in Venedig. Die bisherigen Stationen in Rëubenis Reisebericht lässt der Autor zunächst unerwähnt. Erst in einer Rückerinnerung im 13. Kapitel wird dies nachgeholt. Er schlägt sich als falscher Derwisch durch, reist über Kairo nach Palästina, besucht dort die Gräber der Patriarchen, zieht weiter nach Jerusalem, dann nach Alexandria und von hier aus nach Venedig. Auf seiner Reise durch den Orient hat er das Reich Chabor gefunden, jedoch betrachtet man ihn dort als Feind und will seine Hilfe nicht, was ihn jedoch nicht davon abhält, vorzugeben, im Namen des Königs von Chabor zu handeln.

Rëubeni will zum Papst nach Rom, braucht hierzu Geld und hofft, dieses Geld von den reichen Venezianern zu erhalten. Mit seiner letzten Habe staffiert er sich aus wie ein Fürst, legt sich falsche Titel und eine Fahne zu und tritt als geheimnisvoller Fremder vor die versammelten venezianischen Gemeindeältesten. Doch die Juden Venedigs sind als alteingesessene Familien mit der Zeit wohlhabend geworden. Ihre Gebete um die Rückkehr ins Heilige Land sind längst nur noch Lippenbekenntnisse. So bleibt Rëubeni nur, mit seinen letzten Geldmitteln eine blendende Abreise aus Venedig zu inszenieren, in der Hoffnung, das Interesse der übrigen Juden Italiens zu wecken.

In dem als Vorlage dienenden Reisebericht Rëubenis ist nachzulesen, dass Rëubeni fast zwei Jahre auf das Empfehlungsschreiben des Papstes wartet. Max Brod füllt diese Zeit mit Begegnungen mit zahlreichen berühmten Künstlern und schließlich mit der für das Leitmotiv wichtigsten Begegnung, mit Niccoló Machiavelli, der, nachdem er Rëubeni durchschaut hat, diesem zwei Aussprüche Catruccio Castracanis¹⁰⁴⁶ entgegen hält:

Gott liebt die Starken, denn man sieht ja, daß er immer die Schwachen durch die starken züchtigt.

Ich habe nie versucht, durch Gewalt zu siegen, wo ich durch Betrug siegen kann. Denn nur der Sieg, nicht die Art des Sieges ist es, was Ruhm bringt. (RB 354)

Damit stellt der Autor die entscheidende Frage, die an das Thema dieses zweiten Teils anknüpft: Kann eine erfolgreiche Zukunft auf Gewalt und Betrug aufgebaut werden? Machiavellis Antwort ist klar. Er kann dies anhand vieler Beispiele belegen: Gewalt und Betrug muss mit der notwendigen Skrupellosigkeit eingesetzt werden, um zum Erfolg zu führen.

Eine überraschende Begegnung mit dem alten Diener seiner Mutter führt Rëubeni vor Augen, auf welchem schmalen Grad er sich nach dem Gespräch mit Machiavelli bewegt. Beinahe wäre er dessen Rat gefolgt und hätte einen Mord begangen, um seine Mission zu retten. Nur die Hellsichtigkeit des Dieners, den er bisher für geistesschwach hielt, bewahrt ihn davor.

Der historische Rëubeni schreibt in seinem Reisebericht, dass er nach den zwei Jahren in Rom Ende 1525 Portugal erreicht. Die Reise bleibt jedoch erfolglos. Er muss nach einem Dreivierteljahr das Land wieder verlassen, ohne irgendein Zugeständnis des portugiesischen Königs. Man hört ihn zwar an, aber Marranen¹⁰⁴⁸ nähren durch unvorsichtiges Verhalten den Verdacht, er sei gekommen, um sie zu unterstützen. Vor allem das schwärmerische Verhalten von Diego Pires¹⁰⁴⁹, der sich nach seiner Selbstbeschneidung Salomo Molcho nennt, leistet diesem Misstrauen Vorschub.

¹⁰⁴⁶ Castruccio Castrani, Fürst von Lucca. In Machiavellis Schriften ist dies die erdachte Idealgestalt eines erfolgreichen Fürsten.

¹⁰⁴⁸ Juden, die sich unter dem Zwang der Inquisition taufen lassen, aber 1492 aus Spanien und Portugal vertrieben werden und sich rund um das Mittelmeer niederlassen.

¹⁰⁴⁹ Zur Überlieferung des Namens vgl. Heinrich Grätz: Geschichte der Juden (1494–1618). Leipzig 1907, S. 224–276.

Max Brods Erzählung dieser Reisetage konzentriert sich auf Rëubenis Begegnung mit diesem Diego Pires, dem er im Roman Salomo Molcho gibt, und stilisiert ihn zur Gegenfigur des Protagonisten. Dieser ist schon äußerlich das Gegenteil von Rëubeni. Eine *gleichsam glühende Lieblichkeit, ein von Flammen einer Lilie erhellte[s] Gesicht und die adlige Grazie eines frei und edel Geborenen* (RB 390f) gegenüber der bleichen, zusammengeduckten, ausgepressten Erscheinung Rëubenis (RB 390).

Wie der historische Rëubeni lässt Max Brod seinen Titelhelden zwei Jahre später, nach dem „Sacco di Roma“¹⁰⁵², nach Rom zurückkehren, das nach seiner Plünderung und Zerstörung genauso in Trümmern liegt wie die Pläne Rëubenis. Die Unterkunft, die er im zerstörten Rom zusammen mit seinem Diener Tujwa findet, ist symptomatisch für seine Situation – in einer Höhle des zerfallenden Teatro de Marcello, am Rande des Judenviertels. Ihn, der einst *alle Hoffnung Israels mit sich zu tragen schien* (RB 383), erkennt im Judenviertel niemand mehr.

Noch einmal begegnet Rëubeni Mantino, jenem Juden aus Venedig, der ihn bei ihrer ersten Begegnung sofort durchschaut hatte. Beide sind in der Lage, die Situation der Juden nüchtern und sachlich zu analysieren. Mit der bisherigen Schwärmerei und Messiasgläubigkeit wird das jüdische Volk aus seiner unterdrückten Situation nicht herausfinden und stattdessen immer tiefer in die Abhängigkeit versinken. Jedoch ziehen beide aus dieser Einsicht unterschiedliche Konsequenzen..

Rëubeni wählt den Weg der Täuschung und des Betrugs und hofft, dass dieser Weg einmal in der Wahrheit endet. Mantinos Weg dagegen will die Verschmelzung mit den Wirtsvölkern, und sei es mit Gewalt. Die Juden seien die gesünderen, klügeren und in jeder Hinsicht besseren Menschen und zur Herrschaft über sie berufen, aber andererseits seien sie von schlechter Gesundheit und bedürften der Mischung. Alle, die bei der Verwirklichung dieses Ziel ihm im Wege stehen, will er opfern für die einzig mögliche Zukunft seines Volkes. Mit Molcho beginnt er. Ihn den Brüdern der Inquisition auszuliefern, ist ein Leichtes.

Statt Molcho stirbt Tujwa auf dem Scheiterhaufen. Rëubeni verliert mit ihm das Band zu seiner Kindheit, das Letzte, was ihm *an Liebe und Hilfe geblieben* (RB 500) ist. Ohne es zu wollen, raubt ihm Molcho auch noch dies, seinen einzigen *Betteltröst dieser trüben Zeit – wie alles andere zuvor!* (RB500)

¹⁰⁵² 1527/1528 wird Rom von spanischen und deutschen Söldnern unter Karl V. ausgeplündert und zerstört.

Gott hat Molcho aus dem Feuer gerettet und stattdessen seinen treuen Diener Tuwja geopfert. Rëubeni bleibt nur noch sich zu fügen, sich demjenigen unterzuordnen, mit dem Gott ist.

Jede Verstellung, jede Lüge und jeden Betrug hinter sich lassen, nicht mehr standhalten, nicht mehr auf der Hut sein müssen, jeden Widerstand aufgeben, sich einfach fallen lassen. Molcho geht voran und führt beide in den Untergang.

Die Landschaft des Südens macht im sanften Licht dem Grün unendlicher Wälder und lieblicher Ländereien Platz. Die Frühlingslandschaft Prags liegt vor ihnen, die Heimat mit ihrer *Geborgenheit und Rückkehr in den ewigen Anfang, der kein Ende kennt* (RB 505).

Max Brod stattet die Szene des Wiedersehens mit Prag mit Symbolen des Naturkreislaufs aus: Dotterblumen, Schaumkraut, junges Birkenlaub für den Frühling sowie Kuh und Kälbchen deuten auf den Kreislauf des Lebens hin, ergänzt durch den Wasserlauf, der niemals stillsteht. In der Ferne leuchten weißgetünchte Kirchen, deren Turmluken wie Totenköpfe aussehen. Sie deuten auf den Tod hin, der zum Kreislauf des Lebens gehört.

Mit allem hat Rëubeni abgeschlossen, sich freigemacht von allen Sünden, von allem Bösen, will nicht einmal wissen, wohin der Weg geht. Er spürt die Steine auf seinem Weg nicht mehr und schwebt dahin auf einem Teppich *wie vom weißen Glanz der Bäume [mit] Flügeln emporgehalten, [...] berauscht inmitten des Jubelrufes, den die tausend Vogelstimmen nicht abbrechen lassen* (RB 507). Für einen kurzen Augenblick nur, beim Anblick seiner Heimatstadt Prag, der Stadt seiner Väter und Vorväter, fühlt er die Nähe Gottes.

Dieser *Augenblick in [der] göttliche[n] Allmacht* macht ihn frei von allem *Denken und Überlegen* (RB 507), befreit ihn von seinem hoffnungslosen Ziel und überlässt alles Molcho, der seinem Meister liebevoll und zärtlich über alle Beschwernisse des Weges hinweghilft.

Plötzlich liegt die Stadt Regensburg vor ihnen. Schweres, Dunkles, Finsteres geht von der Stadt aus, in der sich weltliche und kirchliche Macht versammelt haben. Hier wird sich ihr gemeinsamer Weg vollenden.

Aus der Rechnungslegung des treuen Dieners Salomo Kohen erfahren wir das Ende von Rëubeni und Molcho. Letzterer stirbt 1532 auf dem Scheiterhaufen, Rëubeni bleibt in ewiger Gefangenschaft, wo er zu unbekannter Zeit und an einem unbekanntem Ort den Tod findet.

Ist es möglich, Herr zu sein über den *bösen Trieb*, sich seiner zu bedienen zum Guten, zum alles überragenden, höchsten Ziel eines jeden Juden, der Heimkehr in das Heilige Land? Dieser Frage

geht Max Brod in seinem dritten Roman zum Zionismus nach. Die Antwort des Autors hat viele Facetten und ist doch letzten Endes eindeutig.

Die Kolonialmächte unterdrücken ganze Völker, plündern sie gnadenlos aus und häufen unermessliche Werte an. Dawid Lemmel betrügt seine Eltern, um an Informationen zu gelangen, die ihm verboten sind. Diese ermöglichen ihm, die engen Grenzen seines Elternhauses zu überwinden. Er erlebt seine erste und einzige Liebe mit einem Christenmädchen, die wiederum ihrerseits eine Sünde begeht, um die Juden vor der Vertreibung aus dem Ghetto zu bewahren. Der falsche Messias Ascher Lämmlein sammelt fromme Juden um sich. Sie werden gnadenlos von venezianischen Soldaten niedergemetzelt.

Stets geht es im Grunde genommen um die eigenen Interessen. Selbst der gewaltabstinente Ascher Lämmlein handelt zu seinem persönlichen Nutzen. Er wäre als Messias von den Volksmassen angebetet und umjubelt worden und hätte einen Platz in der Geschichte der Judenheit eingenommen. Ihm fehlte die Skrupellosigkeit, um dieses Ziel durchzusetzen.

Dawid Lemmel kennt diese *süßeste Verlockung* (RB 186) des Umjubeltsein. Er würde für sein Volk alles auf sich nehmen, selbst Betrug und Gewalt. Aber weil er dies nicht eigennützig tun kann, weil ihm Skrupellosigkeit und Durchsetzungskraft fehlen, kann er den Betrug nicht zielgenau einsetzen. Wie ein Makel haftet dies seiner Fassade an. Darum wird sein Betrug durchschaut, zuerst von dem weltgewandten Gemeindeältesten Mantino, dann von Niccoló Machiavelli, der die Mechanismen der Macht bis in die feinsten Verästelungen kennt.

In der ersten Hälfte jenes zweiten Teils wird zunächst die Spannungsstruktur erzeugt durch die fantasie reich geschilderten Stationen der Reise nach Rom, auf der der falsche Anschein Rëubenis immer wieder durch äußere Einflüsse in Gefahr gerät, aufgedeckt zu werden. In Venedig ist es die Begegnung mit dem Gemeindeältesten Mantino, der die Fassade des Rëubeni durchschaut. In Pesaro sind es die Marranen, die sein Ziel gefährden und in Rom ist es die Verschlagenheit des Papstes, der Rëubeni für seine eigenen Interessen nutzen möchte. Die Wartezeit in Rom stattet der Autor mit zahlreichen intertextuellen Bezügen zu Figuren der Renaissance und deren Werken aus, zum einen um den Hintergrund der Handlung für den Rezipienten attraktiv zu gestalten, zum anderen, um die Ziele Rëubenis zu hinterfragen und ihnen Kritik entgegenzusetzen, die in der Begegnung des Protagonisten mit Machiavelli gipfelt.

Da der Protagonist ein Schwindler ist und ständig in Gefahr ist, entdeckt zu werden, aber sich aufopfert für ein überlebensnotwendiges Ziel seines Volkes, wird der Rezipient zwischen Zu- und Abneigung, zwischen Spannung und Entspannung hin- und hergerissen.

In der zweiten Hälfte dieses zweiten Teiles greift Max Brod zurück auf eines seiner schriftstellerischen Grundprinzipien, auf die Gestaltung der Spannungsstruktur durch zwei sich gegenüberstehende Figuren: Rëubeni und Molcho. Beide sind hier allerdings nicht nur äußerlich und in ihren Charakterzügen völlig gegensätzlich, sondern auch in ihren Erfolgen und Misserfolgen. Dort, wo Rëubeni scheitert, schiebt Molcho mit träumerischer Leichtigkeit die Widerstände beiseite und findet überall jubelnde Anhänger, weil diese spüren, dass Molcho, im Gegensatz zu Rëubeni, aus ehrlichem, reinstem Inneren heraus handelt.

Erst als alles Verstellen, alle *Hinterhältigkeiten und Listen* (RB 506), die Lehren Machiavellis und Aretinos, alles Lügen und Betrügen sich als vergeblich erweisen, erkennt Rëubeni die bis ins Letzte gehende Lauterkeit des Molcho, *die durchgängige Wahrheit alles dessen, was der Freund sprach und tat*, – [...] (RB 506) und folgt ihm von nun an und dessen dunkler Fahne, bestickt mit vielen Psalmversen. (RB 504)

Wahrheit, Wahrheit nun auch ich! Gottlob, auch ich bin jetzt unverstellt und wahr. (RB 506) ist der Schlüsselsatz im Finale des Werkes. Der Mut zur Wahrheit erlöst den Protagonisten aus all seinen Zwängen und lässt ihn seinem vorbestimmten Ende entgegenschreiten, das auf der morphologischen Ebene bereits angekündigt wird:

Schwere Wolken über einem dunklen Hügelzug ließen dem Rest des Himmels nur unfroh grelles Licht. Von fern tönten leise, traurig die Glocken Regenburgs herüber. (RB 508)

Fast am Schluss des Romans findet sich ein autotextueller Bezug zu einem Aufsatz Max Brods, der bereits 1916 in der Zeitschrift *Schaubühne*¹⁰⁵³ erscheint und zugleich ein intertextueller Bezug ist zu Immanuel Kants Schrift *Zum ewigen Frieden*¹⁰⁵⁴. In diesem Aufsatz hebt Max Brod hervor, dass Kant bereits 1795, also noch vor dem „Ausbruch der Napoleonischen Völkerkriege“¹⁰⁵⁵, die Bedingungen für einen Weltfrieden formuliert habe. Kant gehe soweit, dass er nicht einmal den Konflikt zwischen Moral und Politik akzeptiere, vielmehr könne die „wahre Politik“¹⁰⁵⁶ keinen Schritt tun, ohne der Moral gehuldigt zu haben. Während es [...] zum Gemeinplatz aller Kriegsschreier geworden sei, dass politische Erwägungen mit Ethik nicht zu tun hätten, erhebe Kant seine „unerschütterliche Stimme“.

Max Brod bezieht sich in seinem Aufsatz auf den Anhang der o. e. Schrift Kants, in der dieser seine Unterscheidung zwischen dem „politischen Moralisten“ und dem „moralischen Politiker“¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵³ Max Brod: Vom ewigen Frieden. In: *Schaubühne* XII. Jahrgang 1. Bd. 1916, S. 245–249.

¹⁰⁵⁴ Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden* (1795). In: Reinhold Schneider/Carl Friedrich v. Weizsäcker/Immanuel Kant: *Friede der Welt – Schicksal der Menschheit*. Freiburg/Br. 1974, S. 113–156.

¹⁰⁵⁵ Max Brod (1916), S. 245.

¹⁰⁵⁶ Ebd., S. 246.

¹⁰⁵⁷ Kant (1974), S. 142.

erläutert: Der politische Moralist handele immer so, dass ihm eine „politische Ehre“ bleibe, auf die er sicher rechnen könne, nämlich die der Vergrößerung der Macht, auf welche Weise¹⁰⁵⁸ sie auch erworben sein möge. Der moralische Politiker dagegen mache sich zum Grundsatz, dass ein Staat, um vom Wege des Rechten nicht abzuweichen, auch ein Opfer im Interesse der gesamten Menschheit zu bringen bereit sein müsse.¹⁰⁵⁹ Kant fordert, um den

Friedenzustand unter Menschen aus dem kriegerischen des Naturzustandes herauszubringen [...] dieser Sophisterei¹⁰⁶⁰ [...], ein Ende zu machen und die falschen *Vertreter* der Mächtigen der Erde zum Geständnis zu bringen, daß es nicht das Recht, sondern die Gewalt sei, der sie zum Vorteil sprechen, von welcher sie, gleich als ob sie selbst hiebei was zu befehlen hätten, den Ton annehmen, wird es gut sein, das Blendwerk aufzudecken, womit man sich und andere hintergeht, das oberste Prinzip, von dem Absicht auf den ewigen Frieden ausgeht, ausfindig zu machen und zu zeigen: daß alles das Böse, was ihm im Wege steht, davon herrühre, daß der politische Moralist da anfängt, wo der moralische Politiker billigerweise endigt, und, indem er so die Grundsätze dem Zweck unterordnet, seine eigene Absicht vereitelt, die Politik mit der Moral in Einverständnis zu bringen.¹⁰⁶¹

Dabei dürfe der Staat sich nicht leiten lassen von der „Wohlfahrt und Glückseligkeit“¹⁰⁶² seiner Bürger, sondern allein vom reinen „Begriff der Rechtspflicht“.¹⁰⁶³

Räuberei, der trotz oder wegen seiner *Hinterhältigkeiten und Listen* (RB 506) als ‚moralischer Politiker‘ (Kant) schließlich scheitert, vertraut sich Molcho an, der mit *der Lauterkeit seines Geistes, der durchgängigen Wahrheit all dessen* (RB 506), was er spricht, von nun an vorangeht. Die Wahrheit, im Sinne Kants die ‚Rechtspflicht‘, bestimmt ihren Weg, auf ihrem *wahrhaftigen Kriegszug* (RB 503) auf die Stadt zu, in der sie den „Vertretern der Mächtigen“¹⁰⁶⁴ begegnen, deren Maßstab zum Handeln allein die „Vergrößerung ihrer Macht“¹⁰⁶⁵ ist.

Die Sinnlosigkeit des Unternehmens gab sich in diesem unerbittlichen Grabgeläut dem Sar mit aller Klarheit kund. [...] Und dennoch zögerten die beiden Freunde keinen Augenblick, näherten sich ohne Aufenthalt, mit starken frohen Schritten den drohenden Domtürmen, dem dröhnenden Glockenklang. (RB 508)

¹⁰⁵⁸ Kant nennt hier drei „sophistische Maxime“: 1. *Fac et excusa*: Ergreife die günstige Gelegenheit zur eigenmächtigen Besitzergreifung. 2. *Si fecisti, nega*: Leugne deine Schuld ab. 3. *Divide et impera*: Teile und herrsche. (Ebd. S. 144f.).

¹⁰⁵⁹ Kant (1974), S. 142; dieser Gedanke fließt auch ein in Max Brods „Dritten Weg zum Zionismus“.

¹⁰⁶⁰ Die drei von Kant genannten sophistischen Maxime, vgl. Fußnote 438.

¹⁰⁶¹ Kant (1974), S. 146.

¹⁰⁶² (Kant (1974), S. 148.

¹⁰⁶³ Ebd., S. 149.

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 145.

¹⁰⁶⁵ Ebd.

Resümée

Sehr häufig ist in dieser Arbeit die Rede vom „Spannungsempfinden des Rezipienten“, von dessen Gefühlslage, oder von Aufmerksamkeitssteuerung und Leserlenkung, wohlwissend, dass diese Aussagen in der Regel auf nicht empirisch abgesicherten literaturwissenschaftlichen Ausführungen oder nur auf eigenen Leseerfahrungen beruhen.

Zwar mag eingewendet werden, dass bereits über tausend Jahre Rezeptionserfahrung mit spannenden Stoffen vorliegen, die insbesondere in den 70er und 80er Jahren Thema der literaturwissenschaftlichen und psychologischen Forschung sind. Wie jedoch bereits erwähnt, ist diese Forschung über erste Beschreibungen und Analysen nicht hinausgekommen. Vor allem fehlt es an der Zusammenarbeit der beiden Disziplinen, welche unerlässlich ist, um einerseits literarische Spannungselemente und andererseits deren tatsächliche Wirkung im Rezeptionsprozess zu beschreiben.

Abweichungen auf den phonologischen, morphologischen und syntaktischen Ebenen eines Textes, sind jedoch nicht in gleichem Maße abhängig von psychologischen und soziologischen Rezeptionsbedingungen, wie dies bei den Spannungsthemen auf der Handlungsebene der Fall ist.

Dies gilt insbesondere für die kleinsten Einheiten der Worte, den Phonemen, deren „funktionale Eigenschaften“¹⁰⁶⁶ in der Sprache allein auf Opposition und Kontrast zurückzuführen sind, welche durch Veränderungen im Sprachsystem und dessen langfristigen Wandel kaum beeinflusst werden.

Für die morphologische Ebene gilt dies in eingeschränktem Maße. Der große Bedarf an neuen Wörtern in einer Sprachgemeinschaft, der notwendig ist, um eine Sprache einer veränderten Wirklichkeit anzupassen beziehungsweise sie lebendig zu erhalten, bewirkt, dass ständig neue Wörter in die Sprache eingeführt werden, die insbesondere dann die Aufmerksamkeit auf sich lenken, wenn es sich um nichtusuelle und metaphorische Komposita handelt. Sie behalten selbst dann noch ihre – zumindest subtile – Wirkung, wenn sie verblassen und andere Wortschöpfungen ihre Funktion übernehmen. Darum erfolgt der Sprachwandel auf der morphologischen Ebene nur langsam.

Die syntaktische Ebene bietet sowohl auf der lexikalischen wie auf der semantischen Ebene zur Aufmerksamkeitssteuerung zahlreiche Möglichkeiten. Allerdings sind diese, ähnlich der

¹⁰⁶⁶ Duden, Bd. 4, Die Grammatik. Mannheim 2006, S. 20.

Das funktionale Merkmal der Opposition liegt vor, wenn ein Phonem unterscheidbar ist, von dem, mit dem es austauschbar ist, z. B. Mann – kann. Das funktionale Merkmal des Kontrastes liegt dann vor, wenn das Phonem unterscheidbar ist von denen, mit denen es gemeinsam auftritt, wie z.B. in dem Wort Wald. Vgl. hierzu ebd. S. 20ff.

morphologischen Ebene, abhängig von Bedingungen, die auf das Sprachsystem einwirken. Typische Phänomene im Satzbau der deutschen Sprache sind Satzklammern, ausgeprägte Vor- und Nachfelder und die „große Stellungsfreiheit“ (Zeman) im Mittelfeld, welche sich im Laufe der Geschichte herausgebildet haben und zur Aufmerksamkeitssteuerung im deutschen Sprachraum eingesetzt werden können. Dementsprechend bieten andere Sprachen zur Aufmerksamkeitssteuerung ihre eigenen Möglichkeiten, sodass Spannungselemente auf der syntaktischen Ebene eng gebunden sind an die jeweilige Sprachgemeinschaft.

Vergleiche mit mittelalterlichen Texten zeigen, dass die Syntax der deutschen Sprache einem allmählichen Wandel unterliegt, sodass Spannungselemente dieser Ebene ebenfalls über einen langen Zeitraum ihre Funktion beibehalten können.

Greift man die eingangs formulierte Feststellung noch einmal auf, dass Max Brods Roman *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden* sich noch fast hundert Jahren nach seinem Erscheinen außerordentlich spannend liest, so liegt dies vor allem in den oben erwähnten drei Ebenen des Textes begründet.

Der Erzählauftakt des Textes und der Beginn des Spannungsbogens sind hierfür beispielhaft. Diese Satzgruppe, auf der phonetischen Ebene mit einer breiten Vokal- und Konsonanzvarianz ausgestattet, ist mit einer Reihe von Autosemantika versehen, die den inhaltlichen Schwerpunkt bilden. Die Vokale dieser Autosemantika sind mit hohen Erregungspotentialen ausgestattet, sodass der Rezipient nicht mehr im Rezeptionsprozess auswählt, sondern auf die Begriffe gelenkt wird, die den „inhaltlichen Schwerpunkt“ (Henke) des Satzes darstellen. Auf der morphologischen Ebene fallen nichtusuelle Komposita auf, die ihre innere Spannung aus dem großen Abstand zwischen Bildgeber und –empfänger beziehen und darum bis heute nicht verblasst sind.

Auch die syntaktische Ebene wird hier zur Steuerung der Aufmerksamkeit genutzt. Durch Abschwächung einer wörtlichen Rede werden Adverbialien so in den Vordergrund gerückt, dass sie wie auf einer Bühne den Auftritt des Protagonisten vorbereiten und den Fokus auf dessen Verhalten lenken. Im Nachfeld sind zur besonderen Betonung zwei Nominalphrasen eingefügt mit Vokalen und Konsonanten hohen Erregungspotentials, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das eigentliche Thema des globalen Spannungsbogens, auf das *unnütze Treiben* des Protagonisten, fokussieren, das mit *einigem Misswollen* betrachtet wird.

Ein weiteres Beispiel mag diese Sachverhalte verdeutlichen. In der 6. Episode (AB 38) nutzt der Autor nicht etwa die Handlungsebene, um die Diskrepanz zwischen dem großspurigen Auftreten des Protagonisten und dessen innerer Leere zu beschreiben, sondern Adjektiv- und Nominalphrasen, die zur besonderen Betonung überhöht formuliert sind. Aber nicht nur diese Überhöhung, sondern auch

die Gegensätzlichkeit der Begriffe innerhalb der Phrasen dient dazu, dem Rezipienten die widersprüchliche Situation des Protagonisten vorzuführen.

Selbst die Schriftebene nutzt der Autor für die Spannungsstruktur. Im Vorfeld eines Briefes (AB50/51) werden die Instrumente zur Visualisierung der Spannung aufgezählt, die dann auf der Schriftebene des Briefes dargestellt werden. Für den Rezipienten steht nun nicht mehr der Inhalt des Briefes im Vordergrund, sondern die abweichenden Schriftzeichen. Der Protagonist selbst – ist verstummt.

Dieses Prinzip der Nutzung der phonetischen, morphologischen und der syntaktischen Ebene zur Erzeugung von Spannung ist durchgängig im ganzen Text zu finden und kann als typisch für dieses Werk bezeichnet werden.

Der Autor verwendet dieses Prinzip auch am Ende des Spannungsbogens, wenn die Spannung zurückgeführt wird. Mehrmals wird das Reflexivpronomen *sich* wiederholt, verstärkt durch die Fokuspartikel *selbst*, bis es schließlich die Aufmerksamkeit auf den einen relevanten Punkt hin konzentriert, auf das *Selbst* des Protagonisten, das nun befreit von seiner bisherigen Last eingebettet ist in die Vergangenheit seiner jüdischen Vorfahren.

Selbst im Schlusssatz des Textes ist dies noch zu erkennen. Eine Paranthese, die den semantischen Hintergrund andeutet, ist nur noch auf ein einziges Wort beschränkt, und der eingeschobene Nebensatz, angeführt von der evidenten Subjunktion *da*, signalisiert, dass nun alles gesagt ist. Auf der phonetischen Ebene ragt am Schluss das Wort *Ziellosigkeit* mit zwei Vokalen von hohem Erregungspotential heraus, das wiederum eingedämmt wird durch das geringe Erregungspotential des zweifach betonten Vokals [a] am Ende des Textes.

Auffallend sind in diesem Werk die zahlreichen intertextuellen und autotextuellen Bezüge, die in den ersten Kapiteln mit deutlichen Markierungen versehen sind. Offenbar will der Autor damit absichern, dass der Rezipient die textuellen Bezüge erkennt, denn die Markierungen werden gezielt eingesetzt, um den inneren Zustand des Protagonisten schärfer zu konturieren und um der Figur den Anschein einer gewissen Skrupellosigkeit zu geben. Der intertextuelle Bezug zum *Westöstlichen Divan* Goethes dagegen greift über den Text hinaus und verweist auf die kulturelle Verlorenheit der westeuropäischen Judenheiten. Die Halt- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten ist Synonym für diese Verlorenheit.

Ebenso sind in den Bereich der Intertextualität Bezüge des Textes zu Prätexten des traditionellen Judentums und des Zionismus einzuordnen. Zwar lassen sich diese nicht zu bestimmten Texten

herstellen, die Intention des Autors im 3. und 4. Kapitel ist jedoch nur dann zu analysieren, wenn der Rezipient vertraut ist mit Texten des traditionellen Judentums und des Zionismus.

Auch in seinen späteren zionistischen Werken verarbeitet der Autor intertextuelle Bezüge zu Judentum und Zionismus zur Gestaltung von Spannung. Im Roman *Tycho Brahes Weg zu Gott* sind die 3. Prager Rede von Martin Buber und ein Aufsatz von Hugo Bergmann mit expliziten Markierungen zu finden. Erst diese intertextuellen Bezüge ermöglichen es dem Rezipienten, die zionistische Aussage des Werkes zu erkennen, denn Figuren und Hintergrund sind fast bis zum Schluss im christlichen Milieu angesiedelt.

Im dritten zionistischen Werk ist es eine Talmudstelle und deren Widersprüchlichkeit, die der Autor als Leitmotiv verarbeitet. Der Protagonist erlebt, wie der *böse Trieb* zu wirtschaftlichem Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung verhilft. Er selbst jedoch scheitert bei dem Versuch, mit dem *bösen Trieb* das über tausend Jahre alte Ziel der Judenheiten, die Heimkehr in das Heilige Land, zu verwirklichen.

In beiden Werke dienen als Vorlage für Protagonisten und Ambiente historische Figuren und Ereignisse der Zeitgeschichte, mit denen eine Authentizität der Handlung vermittelt wird, die ihrerseits das Interesse des Rezipienten auf den Text lenkt, da dieser sich mit scheinbar wahren Figuren und Handlungen eher identifizieren kann.

Max Brod setzt dieses Stilmittel in mehreren Romanen¹⁰⁶⁷ ein. Allerdings beschränkt er sich stets auf wenige historische Fakten, da sie lediglich den Hintergrund bilden, vor dem der Autor seine Erzählung ausbreitet.

In beiden Romanen findet sich auch das Gestaltungsprinzip der Gegenfigur, das der Autor nutzt zur Akzentuierung der Hauptfiguren und zur Abstützung des Spannungsbogens. Im Roman *Tycho Brahes Weg zu Gott* ringt der Protagonist um die Anerkennung seines Werkes durch den jüngeren, scheinbar von Gott bevorzugten Johannes Kepler, bis er erkennen muss, dass sich der Weg zu Gott nur öffnet über die Akzeptanz und Vereinigung mit seinem Widersacher.

Rëubeni dagegen muss erleben, wie sein Ziel, die Heimkehr der Juden nach Palästina, durch Molchos Wirken unerreichbar wird, und wie dieser dennoch durch göttliche Fügung vor dem sicheren Tod bewahrt wird. Ihm, mit dem scheinbar Gott ist, vertraut sich Rëubeni schließlich an, und findet durch ihn zurück zu seiner eigenen Wahrheit.

Im Roman *Arnold Beer – Das Schicksal eines Juden* fehlen unmittelbare Bezüge zu historischen Figuren oder Ereignissen. Das globale Spannungsthema in diesem Werk, die Halt- und

¹⁰⁶⁷ Z.B. Galilei in Gefangenschaft (1948), Unambo (1949), Der Meister (1952) oder Johannes Reuchlin und sein Kampf (1965).

Orientierungslosigkeit des Protagonisten, spiegelt jedoch die Verlorenheit der westeuropäischen Judenheiten wider, verursacht durch ihre Säkularisierung. Es sind also nicht die äußeren Einflüsse, wie sie in der zeitgenössischen Abenteuer- und den Liebesliteratur üblich sind, die den Protagonisten daran hindern, sein Leben zu gestalten, sondern die innere Leere, verursacht durch die Loslösung der Judenheiten von ihrem Judentum.

Wie anhand der Analyse des Werkes gezeigt werden konnte, spiegelt sich die innere Leere auf der Handlungsebene wieder. Dem Autor gelingt es diese zu überbrücken, in dem er über das ganze Werk einen globalen Spannungsbogen spannt, abgestützt durch lokale Spannungsbögen, durch untergeordnete Episoden, durch inter- und autotextuelle Bezüge und durch zahlreiche Spannungselemente auf der phonetischen, morphologischen und syntaktischen Textebene.

Die bereits im Vorwort beschriebene Situation auf dem Literaturmarkt ist nun künftig nicht allein zu meistern, indem die Autoren aufgefordert werden, spannendere Bücher zu schreiben. Vielmehr muss sich die Forschung interdisziplinär dem Leserverhalten und der Wirkung von Literatur auf das Leserverhalten zuwenden.

Es müssen Antworten gefunden werden auf die Fragen wann und warum Leser zu einem Buch greifen, welche kurz- und längerfristigen Wirkungen eine bestimmte Lektüre hervorruft und inwiefern bestimmte Lektüren auf die eigene Lebensgestaltung Einfluss nehmen. Diese Forschung sollte sich nicht auf die Literatur beschränken, sondern Texte des täglichen Lebens miteinbeziehen, sodass eine Vorstellung entwickelt werden kann, wie das Lesen in Konkurrenz zu den Bildmedien in Zukunft für den individuellen Rezipienten attraktiv zu gestalten ist. Nicht zuletzt könnten sich aufgrund der Ergebnisse dieser Forschung Kategorien für das Literaturangebot ergeben, die über die bisherigen hinausreichen und einer modernen demokratischen Gesellschaft entsprechen.

Literatur

I. Primärliteratur

Brod, Max (1909): Ein tschechisches Dienstmädchen. Berlin, Stuttgart, Leipzig

Brod, Max (1912): Arnold Beer - Das Schicksal eines Juden, Berlin

Brod, Max (1913): Der jüdische Dichter deutscher Zunge. In: Vom Judentum. Ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein Jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag, Leipzig, S. 260

Brod, Max (1915): Tycho Brahes Weg zu Gott. München

Brod, Max (1918): Ein menschlich-politisches Bekenntnis.
In: Neue Rundschau 2/1918, S. 1580-1593

Brod, Max (1925): Rëubeni, Fürst der Juden. München

Brod, Max (1960): Streibares Leben 1884-1968. München

Brod, Max (1966): Der Prager Kreis, Stuttgart

Brod, Max (1987): Flugwoche in Brescia. In: Max Brod/Franz Kafka: Eine Freundschaft.
Frankfurt/M. 1951. S. 15f

II. Sekundärliteratur

[Art] „Ost und West“. (1910): In: Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für Modernes Judentum.
Heft 1, S. 2–3

Abraham, W. (1971): Stil, Pragmatik und Abweichungsgrammatik. In: A. v. Stechow (1971):
Beiträge zur generativen Grammatik. Braunschweig, S. 1–13

Alewyn, Richard (1971): Die Anfänge des Detektivromans. In: Viktor Žmega? (Hg.): Der
wohltemperierte Mord. Frankfurt a. M.

Altmann, Hans (1981): „Formen der „Herausstellung“ im Deutschen. Tübingen

Ammann, Hermann (1911): Die Stellungstypen des lat. Attr. Adjectivums. In: Indogermanische
Forschungen (I.F.) 29/1911

Ammann, Hermann (1928): Die menschliche Rede. II. Teil. Lahr im Breisgau

Armin Blau (1916): Max Brods Roman „Tycho Brahes Weg zu Gott“. In: Jeschurun 3, S. 210–217

Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. München

- Auer, Peter (1997): Formen und Funktionen der Vor-Vorfeldbesetzungen im gesprochenen Deutsch. In: Schlobinski, Peter (Hg.) (1997): Syntax des gesprochenen Deutsch. Opladen, S. 55–92
- Böhm, Franz (1961/62): Antisemitismus im 19. Jahrhundert. In: Bulletin des Leo Baek Institus, 4.5, S. 268–276
- Büchler, Karl (1908): Die ästhetische Bedeutung der Spannung. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 3, S. 207–254
- Bürger, Christa (1982): Einleitung. In: Bürger, Christa/Bürger, Peter/Schulte-Sasse, Jochen (Hg.) (1982): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M., S. 9–39
- Bab, Julius (1912): Der Anteil der Juden an der deutschen Dichtung der Gegenwart. In: Mitteilungen des Verbandes der jüdischen Jugendvereine Deutschlands, Heft 12, S. 3–9
- Bab, Julius (1913/14): Assimilation. In: Die Freistatt, Juni-Heft, S. 171–176
- Bachtin, Michael (1979): Zur Methodologie der Literaturwissenschaft. In: Ders. (1979). Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.
- Bärsch, Claus-Ekkehard (1992): Max Brod im Kampf um das Judentum. Zum Leben und Werk eines deutsch-jüdischen Dichters aus Prag. Wien
- Baioni, Giuliano (1994): Kafka – Literatur und Judentum, Stuttgart
- Balint, Michael (1972): Angstlust und Regression. Stuttgart
- Bar Kochba, Verein jüdischer Hochschüler (Hg) (1913): Vom Judentum, Ein Sammelbuch, Leipzig
- Barnavi, Eli (Hg) (2004): Universal Geschichte der Juden. Bei dtv
- Barnouw, Dagmar (1978): Autorenstrategie und Leser im Gedankenroman. In: Haubrichs, Wolfgang (1978): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Erzählforschung 3. Göttingen
- Battenberg, Friedrich (2000): Das Europäische Zeitalter der Juden. Darmstadt
- Bauer, Gerhard (1996): Zur Poetik des Dialogs. Darmstadt
- Bauer, Mathias (1997): Romantheorie. Stuttgart
- Baum, Oskar (1914): Der Indifferente. Anmerkungen zu den ersten Büchern Max Brods. In: Die Aktion 47, Sp: 803–806
- Ben-Chorin, Schalom (1969): Die ersten fünfzig Jahre. In: Hugo Gold (Hg) (1969): Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968. Tel Aviv, S. 23–46
- Ben-Zorat, Ziva (1976): The Poetics of Literary Allusion. In: PTL 1, S. 105–128
- Benjamin, Walter (1929): Kavaliersmoral. In: Die literarische Welt. 5, Nr. 47, S. 1f.
- Benz, Wolfgang (1991): Die Legende von der deutsch-jüdischen Symbiose. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 45.2, S. 168
- Berghahn, K. L. (1970): Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen. Münster

- Bergmann, Hugo (1913): Die Heiligung des Namens (Kiddusch Haschem). In: Vom Judentum, ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag. 1923, S. 32–43
- Bergmann, Hugo (1914): Soziologie, Sozialpsychologie, Rassenfrage. Rezension zu Achad Haan: Am Scheidewege, Band 1. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd. 38, S. 554–556
- Bergmann, Hugo (1916/17): Max Brods neuer Roman. In: Der Jude 2, S. 134–136
- Bergmann, Hugo (1925): Das Problem der Sünde bei Brod. In: Jüd. Rundschau. Berlin, 30, S. 686 ff.
- Bergmann, Hugo (1981): Jawne und Jerusalem. Königstein/Ts.
- Betten, Anne (1994): Analyse literarischer Dialoge. In: Fritz, Gerd/Hundsnurscher, Franz (Hg) (1994): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen, S. 519–544
- Biberfeld, Eduard (1892): Der Reisebericht des David Rëubéni. Ein Beitrag zur Geschichte des XVI. Jahrhunderts. Diss. Phil. Universität Leipzig, Berlin
- Biberfeld, Eduard (1892): Ein Beitrag zur Geschichte des 16. Jahrhunderts. Diss. Phil. Leipzig
- Biere, Bernd Ulrich (2002): Metaphernmodelle als bedeutungskonstruktives und bedeutungsexplikatives Potential. In: Pohl, Inge (Hg) Sprache – System und Tätigkeit. Frankfurt a. M., S. 165–177
- Bierwisch, Manfred (1969): Poetik und Linguistik. In: Helmut Kreuzer/Rul Gunzenhäuser (1969): Mathematik und Dichtung. München, S. 49–66
- Black, Max (1954): Die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (1983): Theorie der Metapher. Darmstadt
- Black, Max (1996): Mehr über die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg) (1996): Theorie der Metapher. Darmstadt, S. 379–413
- Blau, Armin (1916): Max Brods Roman „Tycho Brahes Weg zu Gott“. In: Jeschurun 3 S. 210–217
- Blau, Armin (1926): Anmerkungen zu Max Brods „Rëubeni“ und Verwandtes. In: Jeschurun, 13, S. 76–87
- Bloch, Ernst (1962): Erbschaft dieser Zeit. Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.
- Bloomfield, Morton W. (1971): Zum Synkategorischen in der Dichtung: von der Semantik zur Syntax. In: Ihwe, Jens (Hg.) (1971): Literaturwissenschaft und Linguistik. Frankfurt a. M., S. 62–74
- Blumenthal, Peter (1983): Semantische Dichte. Tübingen
- Bonheim, Helmut (2001): Spannung, Suspense, Tension – A survey of Parameters and a Thesis. In: Borgmeier, Raimund/Wenzel, Peter (Hg.) (2001): Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier, S. 1–9
- Boost, Carl (1955): Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes. Der Satz als Spannungsfeld. Berlin

- Borgmeier, Raimund/ Wenzel, Peter (Hg) (2001): Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier
- Borringer, Heinz-Lothar (1980): Spannung in Text und Film. Düsseldorf
- Bransford, J. D. et al. (1972): Sentence Memory. A Constructive Versus Interpretative Approach. In: Cognitive Psychology 3, S. 193–203.
- Bratu, T. (1940): Die Stellung der Negation „nicht“ im Neuhochdeutschen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 65, S. 1 ff.
- Brenner, Michael (2002): Geschichte des Zionismus. München
- Brenner, Peter J. (1998): Das Problem der Interpretation. Tübingen
- Brewer, William, F. (1985): The story schema: universal and culture-specific properties. In: Olson, D.R./Torrance, N./Hilyard, A. (Hg): Literacy, language, and learning. Cambridge, S. 167–194
- Brinker, Klaus (2005): Linguistische Textanalyse. Berlin
- Brinkmann, H. (1971): Die deutsche Sprache. Düsseldorf
- Brinkmann, Richard (1980): Expressionismus. Int. Forschung zu einem internationalen Phänomen. (Sonderband der Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte). Stuttgart
- Broich, Ulrich (1985): Zur Einzeltextreferenz. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (1985): Intertextualität. Tübingen, S. 48–52
- Brown, Calvin S. (1984): Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Steven Paul Scher (Hg) (1984): Literatur und Musik. Berlin, S. 28–39
- Buber, Martin (1906): Die Geschichten des Rabbi Nachman. Frankfurt a. M.
- Buber, Martin (1920): Die jüdische Bewegung, gesammelte Aufsätze und Ansprachen 1900–1914 (erste Folge), 1916–1920 (zweite Folge). Berlin
- Buber, Martin (1923): Reden über das Judentum. Frankfurt a. M.
- Buber, Martin (1963): Mein Weg zum Chassidismus. In: Martin Buber: Werke. Heidelberg, Bd. 3
- Bumke, Joachim (1986): Höfische Kultur. München
- Caillois, Roger (1960): Die Spiele und die Menschen, Maske und Rausch. Stuttgart
- Cancik, Hubert/Schneider, Helmut (Hg.) (1996): Der Neue Pauly (DNP). Stuttgart
- Carroll, Noel (1996): The paradox of suspense. In: Vorderer, Peter/Wulff, H.J./Friedrichsen, M. (Hg): Suspense Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations. Mahwah, NJ, S. 65–89
- Carroll, Noël (1984): Toward the theory of film suspense. In: Persistence of Vision 1, S. 65–89.
- Celan, Paul (2004): „Todesfuge“ und andere Gedichte. Frankfurt/Main

- Cherubim, Dieter (1980) (1): Fehlerlinguistik. In: Zeitschrift für germ. Linguistik (ZGL) 8, S. 1–22
- Cherubim, Dieter (Hg.) (1980) (2): Fehlerlinguistik. Tübingen
- Claussen, Detlev (1987): Grenzen der Aufklärung. Frankfurt a. M.
- Coenen, Hans Georg (2002): Analogie der Metapher. Berlin
- Cohen-Reuß, Max (1917): Die Politische Bedeutung des Zionismus, in: Pro Palästina. Schriften des Deutschen Komitees zur Förderung der jüdischen Palästina-Siedlung, Berlin. Band 1: Das jüdische Prag. Eine Sammelschrift. Prag 1917
- Cohen, Gerson D. (1975): German Jewry as a Mirror of Modernity. In: Leo Baeck Institute Year Book 20/1975, S. XI
- Coulmas, Florian (1977): Rezeptives Sprachverhalten. Hamburg
- Dürscheid, Christa (2003): Syntax. Wiesbaden
- Daemmrich, Horst S. (1987): Themen und Motive in der Literatur. Tübingen
- Daneš, Frantisek (1970): Zur linguistischen Analyse der Textstruktur. In: Folia linguistica 4, S. 72–78
- de Beaugrande, Robert-Alain/Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): Einführung in die Textlinguistik. Tübingen
- De Knop, Sabine (1987): Metaphorische Komposita in Zeitungüberschriften. Tübingen
- De Vries, S. Ph. (2005): Jüdische Riten und Symbole. Wiesbaden
- De Wied, M. A. (1991): The role of time structures in the experience of film suspense und duration. Amsterdam
- De Wied, M. A. (1994): The role of temporal expectancies in the production of film suspense. In: Poetics 23, S. 107–123.
- Derrida, Jacques (1997): Aufzeichnungen eines Blinden. München
- Dolle-Weinkauff, Bernd (1990): Die Macht des Wortes. Zu einigen Problemen der Analyse von Comic-Geschichten. In: Dieter Petzold/Eberhard Späth (Hg): Unterhaltungsliteratur, Erlanger Forschungen, Universitätsbund Erlangen. Bd. 55, Erlangen, S. 87–102
- Dolle-Weinkauff, Bernd (1994): Inszenierung – Intensivierung – Suspense, Strukturen des ‚Spannenden‘ in Literatur und Comic. In: Unterhaltungsliteratur Erlanger Forschungen, Universitätsbund Erlange. Erlangen, S. 115-138
- Donalies, Elke (2007): Basiswissen Deutsche Wortbildung. Tübingen
- Drach, Erich (1963): Grundgedanken der deutschen Satzlehre. Frankfurt a. M.
- Eggebrecht, Harald (1985): Sinnlichkeit und Abenteuer. Berlin

- Eigler, Gunther (Hg) (2001): Platon: Werke in acht Bänden. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. Darmstadt
- Elbogen, Ismar (1995): Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtlichen Entwicklung. Hildesheim
- Emonds, Heiner (1986): Metaphernkommunikation. Göppingen
- Engel, Patrick (2008): Spannung in verschiedenen Grundtypen der Detektivliteratur. Trier
- Engel, Ulrich (1977): Syntax der deutschen Gegenwartssprache. Berlin
- Engel, Ulrich (1988): Deutsche Grammatik. Heidelberg
- Erben, Johannes (2006): Einführung in die deutsche Wortbildungslehre. Berlin
- Ertel, Suitbert (1969): Psychophonetik. Untersuchungen über Lautsymbolik und Motivation. Göttingen
- Essen, Otto von (1957): Allgemeine und angewandte Phonetik. Berlin
- Faral, Edmond (1924): Les Arts poétique du 12. et du 13. siècle. Paris
- Faulseit, Dieter/Kühn, Gudrun (1965): Stilistische Möglichkeiten der deutschen Sprache. Leipzig
- Feltkamp, H. W. (1971): On idealizing native speakers. In: Neophilologus 55. S. 234-245
- Fill, Alwin (2001): The Tension Principle in English Language und Literature. In: Lucko, Peter/Schlaeger, Jürgen (Hg.) (2001): Anglistentag 2000 in Berlin. Trier, S. 435-444
- Fill, Alwin (2003): Das Prinzip Spannung. Tübingen
- Fill, Alwin (2003): Linguistic Devices for the Creation of Suspense. In: Kettemann, B./Marko, G. (Hg): Expanding Circles. Tübingen, S. 263-275
- Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriele (2001): Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Frankfurt/Main
- Fleischer, W./Michel G. (1975): Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig
- Fleischer, Wolfgang/Barz, Irmhild (1995): Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen
- Folliero-Metz, Grazia Dolores (2007): Pos de chatar m'es pres talenz: Spannung in der altfranzösischen Literatur, erläutert an paradigmatischen Beispielen. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.) (2007): Gespannte Erwartungen. Berlin, S. 37-57.
- Fónagy, Ivan und Judith (1971): Ein Meßwert der dramatischen Spannung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. 4, S. 73-98
- Frank, Chaim (1998): Juden in der ehemaligen Tschechoslowakei. In: www.hagalil.com/czech/juedische-geschichte/cssr-5.htm.

- Frank, Magrit (1987): *Das Bild der Juden in der Deutschen Literatur im Wandel der Zeitgeschichte*. Freiburg/Br.
- Freytag, Wiebke (1972): *Das Oxymoron bei Wolfram, Gottfried und anderen Dichtern des Mittelalters*. München
- Fricke, G./Göpfert, H. G. (Hg) (1967): *Schiller. Sämtliche Werke*. München
- Friedemann, H./Mann, O. (1959): *Expressionismus*. Heidelberg.
- Friedrich, Hugo (2006): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg, Neuausgabe
- Frigge, Reinhold (1984): *Das erwartbare Abenteuer*. Bonn
- Fuchs, Andreas (2007): *Das Verständnis der dramatischen Spannung in den Ilias-Scholien*. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.) (2007): *Gespannte Erwartungen*. Berlin, S. 15-35
- Götze, Alfred (Hg) (1939): *Trübners Deutsches Wörterbuch*. Berlin
- Gülich, E./Raible, W. (1977): *Linguistische Textmodelle*. München
- Gansel, C./Jürgens, F. (2002): *Textlinguistik und Textpragmatik*. Wiesbaden
- Geiger, Ludwig (1910): *Die Juden und die deutsche Literatur*. Berlin
- Gelber, N. M. (1927): *Zur Vorgeschichte des Zionismus, Judenstaatprojekte in den Jahren 1695–1845*. Wien
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris, dt.: *Paratexte*. Frankfurt a. M.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. München
- Gerhardt, W. (1975): *Geschichte der Druckverfahren*. Stuttgart
- Gerrig, Richard J. (1993): *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven/CT, S. 65 ff.
- Geyer-Ryan, Helga (1983): *Der andere Roman*. Wilhelmshaven
- Gladstein-Kestenberg, Ruth (1983): *Identifikation der Prager Juden vor und während der Assimilation*. In: Seibt, Ferdinand (Hg) *Die Juden in den böhmischen Ländern*. München, S. 161–200
- Glasgow, G. M. (1952): *A semantic index of vocal pitch*. *Speech Monographs* 19
- Glunz, H. H. (1937): *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters*. Bochum
- Goethe, Johann Wolfgang (1994): *West-östlicher Divan*. In: Birus, Hendrik (Hg) (1994): *Goethe. Sämtliche Werke*. Köln. Bd. 3/1, Teil 1, S. 140f.
- Goetsch, Paul (1985): *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*. In: *Poetica* 17, S. 202–218
- Gold, Hugo (Hg) (1969): *Max Brod. Ein Gedenkbuch 1884–1968*. Tel Aviv

- Goldstücker, Eduard (1967): Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In: Weltfreunde. Prag
- Goldstein, Moritz (1912): Begriff und Programm einer jüdischen Nationalliteratur. In der Sammlung: Die jüdische Gemeinschaft, Berlin, S. 16
- Grab, Hermann (1934): Die Schönheit hässlicher Bilder. In: Weltsch, Felix (Hg): Dichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag, Mährisch-Ostrau
- Greive, Hermann (1983): Geschichte des modernen Antisemitismus in Deutschland. Darmstadt
- Grimm, Günter. E./Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg) (1985): Im Zeichen Hiobs. Königstein/Ts.
- Groeben, Norbert (1977): Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Kronberg
- Groeben, Norbert / Landwehr, Jürgen (1991): Empirische Literaturpsychologie (1980–1990) und die Sozialgeschichte der Literatur: ein problematischer Überblick. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Tübingen 16.2, S. 143–235
- Groeben, Norbert/Vorderer, Peter (1982): Leserpsychologie: Textverständnis-Textverständlichkeit. Band 1, Münster
- Groeben, Norbert/Vorderer, Peter (1982): Lesemotivation – Lektürewirkung. Band 2, Münster
- Grätz, Heinrich (1907): Geschichte der Juden von der Verbannung der Juden aus Spanien und Portugal (1494) bis zur dauernden Ansiedlung der Marranen in Holland (1618). Leipzig
- Gruša, Jiří/Krideová, Eda/Pihart, Petr (1993): Prag, Einst Stadt der Tschechen, Deutschen und Juden. München
- Höhle, Tilmann (1986): Der Begriff „Mittelfeld“. Anmerkungen über die Theorie der topologischen Felder. In: Weiss, W./Wiegend, H.E./Reis, M (Hg) (1986): Textlinguistik contra Stilistik. Tübingen, S. 329–340
- Hörmann, Hans (1988): Meinen und Verstehen. Frankfurt a. M.
- Hülzer, Heike (1987): Die Metapher. Münster
- Haam, Achad (1913): Am Scheidewege. Berlin
- Haas, Willy (1994): Der junge Max Brod. In: Tribüne, 10, S. 1074–1081
- Hardt, Manfred (1976): Poetik und Semiotik. Tübingen
- Haug, Walter (1984): Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg) (1984): Das Gespräch. München, S. 251–279.
- Hauschner, Auguste (Adressat) (1929): Briefe an Auguste Hauschner. Berlin
- Haverkamp, Anselm (1983): Theorie der Metapher. Darmstadt
- Heißenbüttel, Helmut (1971): Spielregeln des Kriminalromans. In: Žmegač, Viktor (Hg) (1971): Der wohltemperierte Mord. Frankfurt a. M., S. 203–220,

- Heike, Georg (1969): *Suprasegmentale Analyse*. Marburg
- Heinzmann, Johann Georg (1977): *Appell an meine Nation über Aufklärung und Aufklärer*. Hildesheim
- Helbig, Gerhard/Albrecht, Helga (1990): *Die Negation*. Leipzig
- Henckmann, W./Lotter, K. (Hg) (1992): *Lexikon der Ästhetik*. München
- Henke, Silke (1993): *Formen der Satzakkzentuierung*. Trier
- Henle, Paul (1996): *Die Metapher*. In: Haverkamp, Anselm (Hg) (1996): *Theorie der Metapher*. Darmstadt, S. 80–105
- Herder, J. G. (1883): *Fragmente zu einer Archäologie des Morgenlandes*. In: Suphan, B. (Hg.) (1883): *Herders Sämtliche Werke*. Berlin
- Herder, J.G. (1877–1889): *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Berlin, Bd. 17, S. 304–306
- Herling, H. A. (1821): *Über die Topik der Deutschen Sprache*. In: *Abhandlungen des frankfurtischen Gelehrtenvereins für deutsche Sprache*. Drittes Stück. Frankfurt a. M., S. 296–362
- Hermsdorf, Klaus (1994): *Zwischen Wlaschim und Prag, Stadt-Land-Antinomien bei Franz Kafka und Max Brod*. In: Krolop, Kurt und Zimmermann, Hans Dieter (Hg) *Kafka und Prag*. Berlin, S. 175–86
- Herwig, Henriette (2002): *Intertextualität als Mittel der Assimilations- und Orthodoxiekritik in Joseph Roths Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Band 24, Heft 2–3, Tübingen, S. 261–276
- Herzel, Theodor (1996): *Der Judenstaat*. Augsburg
- Herzl, Theodor (1962): *Alt-Neuland*. Wien
- Herzog, Andreas (1994): *„Vom Judentum“*, Anmerkungen zum Sammelband des Vereins „Bar Kochba“. In: Krolop, Kurt/Zimmermann, Hans-Dieter (Hg): *Kafka und Prag*. Berlin, S. 45–58
- Herzog, Andreas (1996): *Zwischen Assimilation und Judentum*. In: Daviau, Donald G. / Arlt, Herbert (Hg): *Geschichte der österreichischen Literatur*. Teil 1, St. Ingbert: Röhrig, S. 76 - 95
- Herzog, Andreas (1997): *Zur Modernitätskritik und universalistischen Aspekten der „Jüdischen Renaissance“ in der deutschsprachigen Literatur zwischen der Jahrhundertwende und 1918*. In: *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Nr. 2
- Heudecker, Sylvia (2005): *Modelle literaturkritischen Schreibens*. Tübingen
- Hienger, Jörg (1976): *Spannungsliteratur und Spiel*. In: Hienger, Jörg (Hg) (1976): *Unterhaltungsliteratur*. Göttingen, S. 32–54
- Hiller, Kurt (1913): *Die Weisheit der Langeweile*. In: *Eine Zeit- und Streitschrift*. Leipzig, Bd. 1, S. 147
- Hoberg, Ursula (1997): *Die Linearstruktur des Satzes*. In: Zifonun, G./Hoffmann, L./Strecker, B. u.a. (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin, S. 1498–1680

- Hocke, Gustav René (1959): *Manierismus in der Literatur*. Hamburg
- Hoffmann, Camill (1916): Tycho Brahes Weg zu Gott. In: *Zukunft* 95. S. 332–334
- Hoffmann, Daniel (Hg) (2003): *Gustav Gabriel Cohen: Das Ideal des eigenen Staates*. Berlin
- Holland, Martin/Steinhoff, Volker (1995): *Das Buch der Richter und das Buch Rut*. Wuppertal
- Holthuis, Susanne (1993): *Intertextualität*. Tübingen
- Homscheid, Thomas (2007): *Interkontextualität*. Würzburg
- Horch, Hans Otto (1985): *Auf der Suche nach der jüdischen Erzählliteratur*. Bd. 1, Frankfurt a. M.
- Horch, Hans Otto/Denkler, Horst (1993): *Conditio Judaica*. Tübingen
- Horch, Hans Otto/Shedletzky, Itta (1990): Die deutsch-jüdische Literatur und ihre Geschichte. In: Schoeps, Julius H. (Hg) (1990): *Neues Lexikon des Judentums*. Gütersloh/München, S. 291–294
- Häusler, Wolfgang (1989): Antisemitische Ideologien und Bewegungen in der Spätzeit der Habsburgmonarchie. In: Horch, Hans Otto/Denkler, Horst (Hg) (1989): *Conditio Judaica*. Tübingen, S. 19–34
- Hundsnurscher, F. (1994): Dialog-Typologie. In: Fritz, Gerd/Hundsnurser, Franz (Hg) (1994): *Handbuch der Dialoganalyse*. Tübingen, S. 205–238
- Immelmann, Klaus (1983): *Einführung in die Verhaltensforschung*. Berlin
- Ingarden, Roman (1975): Konkretisation und Rekonstruktion. In: Warning, Rainer (Hg.) (1975): *Rezeptionsästhetik*. München, S. 42–70
- Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph/Langer, Daniela (Hg) (2008): *Zwischen Text und Leser*. München
- Iser, Wolfgang (1975): Die Appellstruktur des Textes. In: Warning, Rainer (Hg.) (1975): *Rezeptionsästhetik*. München, S. 228–252
- Iser, Wolfgang (1990): *Der Akt des Lesens*. München
- Italiaander, Rolf (Hg) (1962): *Herder Blätter*. Faksimile-Ausgabe zum 70. Geb. von Willy Haas. Hamburg
- Jacob, Benno/Michel, Wilhelm (1927): Prinzipielle Bemerkungen zu einer zionistischen Schrift. In *Der Morgen* 5, S. 527–540
- Jacobs, Joachim (1982): *Syntax und Semantik der Negation im Deutschen*. München
- Jaffé, Robert (1902): Die Juden und die deutsche Literatur. In: *Die Welt*. Heft 20, S. 13f.
- Janouch, Gustav (1961): *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. M.
- Jasper, Willi/Schoeps, Julius Hans (Hg) (1996): *Deutsch-jüdische Passagen*. Hamburg
- Jauß, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M.

- Jauß, Hans Robert (1972): Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz
- Jauß, Hans Robert (1975): Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen >bürgerlicher< und >materialistischer< Rezeptionsästhetik. In: Warning, Rainer (Hg.) (1975): Rezeptionsästhetik. München, S. 401–434.
- Jauß, Hans Robert (1975): Der Leser als Instanz der neuen Geschichte der Literatur. In: Poetica. 7a, S. 325–343.
- Jauß, Hans Robert (1991): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M.
- Junkerjürgen, Ralf (2002): Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Frankfurt/M
- Kürschner, Joseph (Hg) (1884): Deutsche National-Litteratur. Stuttgart
- Kahrman, Cordula/Reiß, Gunter/Schluchter, Manfred (1991): Erzähltextanalyse. Frankfurt a. M.
- Kalischer, Hirsch (1865): Zions Herstellung. Aus dem Jiddischen übersetzt von Dr. Popper. Thorn
- Kalmbach, Gabriele (1996): Der Dialog im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen
- Kanzog, Klaus (1976): Erzählstrategie. Heidelberg
- Katz, J. (1986): Aus dem Ghetto in die Bürgerliche Gesellschaft. Frankfurt a. M.
- Kayser, Werner/Gronemeyer, Horst (1973): Max Brod. Hamburger Bibliographien 12. Hamburg
- Keller, Gottfried (1947): Kleider machen Leute. In: Ders. (1947): Die Leute von Seldwyla. Zweiter Band. Zürich, S. 9ff.
- Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias (2006): Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald (Hg) (2003): Narratologia. Berlin/New York
- Kircher V. (1922): Religiöser Führer im modernen Judentum. 2. Max Brod. In: Saat der Hoffnung. 59, S. 109–114
- Klein, Josef (2002): Metapherntheorie und Frametheorie. In: Pohl, Inge (Hg): Sprache –System und Tätigkeit. Frankfurt a. M., S. 179–185
- Klepsch, Alfred (2004): Westjiddisches Wörterbuch. Tübingen
- Kleszczewski, Reinhard (1982): Erzählen als Kriegskunst: Zum Begriff «Erzählstrategie». In: Lämmert, Eberhard (Hg) (1982): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart, S. 384–401
- Klotz, Volker (1979): Abenteuer-Romane. München
- Koch, Thomas (1991): Literarische Menschendarstellung. Tübingen
- Koch, Walter A. (1993): Biology of Tension and Suspense. In: Ders. (1993): The Biology of Literature. Bochum, S. 27–69

- Koch, Walter A. (2001): ‚Spannung‘: Fragments and Pieces for a Mosaic of Structures Common to Nature and Culture. In: Borgmeier, Raimund/Wenzel, Peter (2001): Spannung. Trier, S. 9–21
- Kohl, Katrin (2007): Metapher. Stuttgart
- Kohn, Hans (1961): Martin Buber. Köln
- Kravar, Zoran (1987): Metatextualität. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (1987): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a. M., S. 246–249
- Kreuzer, Helmut (1967): Trivilliteratur als Forschungsproblem. In: DVjS 41, S. 173–191
- Kristeva, Julia (1967): Bakhtine, le moi, le dialogue et le roman. In: Critique (1967), S. 438–465. Deutsche Übersetzung: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg) (1972): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a. M., Band 3, S. 345–375
- Krogmann, Willy (1932): Motivanalyse. In: Zeitschrift für angewandte Psychologie [Leipzig]. Heft 42, S. 264–272
- Krojanker, Gustav (1922): Juden in der Deutschen Literatur. Berlin
- Krolop, Kurt (1964): Ein Manifest der Prager Schule. In: Philologia Pragensia. Nr. 4
- Krolop, Kurt (1967): Zur Geschichte und Vorgeschichte der Prager deutschen Literatur des „expressionistischen Jahrzehnts“. In: Eduard Goldstücker (Hg) (1967): Weltfreunde. S. 47–96
- Krolop, Kurt/Zimmermann, Hans Dieter (Hg) (1994): Kafka und Prag. Berlin
- Kronjanker, Gustav (1916/17): Max Brods Weg zum Leben. In: Der Jude. 1, S. 684–690
- Kurz, Gerhard (2004): Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen
- Kyora, Sabine (2002): Wahre Liebe: die Zeichen des Körpers und ihre Inszenierung. In: Zeitschrift für Germanistik NF XII, S. 99–111
- Lötscher, Andreas (1984): Satzgliedstellung und funktionale Satzperspektive. In: Stickel, Gerhard (Hg.) (1984): Pragmatik in der Grammatik. Jahrbuch 1983 des Instituts für Deutsche Sprache. Düsseldorf, S. 118–151
- Lötscher, Andreas (1985): Syntaktische Bedingungen der Topikalisierung. In: Deutsche Sprache. 13, S. 207–229
- Lacan, Jacques (1991) : Die Metapher des Subjekts. In: Ders. Schriften II, Berlin
- Lachmann, Renate (1992): Bemerkungen zur Poetik des Oxymorons am Beispiel von Daniel Naborowskis „Krótkośćzywota“. In: Erzgräber, Willi/Gauger, Hans-Martin (Hg.) (1992): Stilfragen. Tübingen, S. 59–71
- Lakoff, George/Johnson, Mark (2003): Leben in Metaphern. Heidelberg
- Lakoff, George/Turner, Mark (1989): More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, The University of Chicago Press, S. 67 ff.

- Langenbucher, Wolfgang (1975): Die Demokratisierung des Lesens in der zweiten Leserevolution. In: Herbert G. Göpfert u.a. (Hg.): Lesen und Leben. Eine Publikation des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels. Frankfurt a. M., S. 12–35.
- Langenbucher, Wolfgang R. (1978): Johannes Mario Simmel und seine Romane. München
- Lasker-Schüler, Else (1910/11): Max Brod. Bei Gelegenheit einer Vorlesung. In: Der Sturm. 1, S. 319f.
- Lauer, Reinhard (1980): Europäischer Realismus. Wiesbaden
- Lausberg, H. (1960): Handbuch der literarischen Rhetorik. München
- Lenerz, Jürgen (1997): Zur Abfolge nominaler Satzglieder im Deutschen. Tübingen
- Leuenberger, Stefanie (2007): Schrift-Raum Jerusalem. Köln
- Levinsohn, Julius (1918/19): Max Brods religiöser Zionismus. In: Der jüdische Wille. S. 343–350
- Lichtwitz, Hans (1934): Dem Zionisten Max Brod. In: Weltsch, Felix (Hg) (1934): Dichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50.Geburtstag. Mährisch-Ostrau
- Liebert, Wolf-Andreas (2003): Wissenkonstruktion als poetisches Verfahren. Wie Organisationen mit Metaphern Produkte und Identitäten finden. In: Geideck, Susan/Liebert, Wolf-Andreas (Hg): Linguistic. Berlin/NY, S. 83–101
- Lilien, E.M. (1903): Sein Werk. Leipzig
- Link, Hannelore (1973): ‚Die Appellstruktur der Texte‘ und ‚ein paradigmatischer Wandel in der Literaturwissenschaft‘. In: Schillerjahrbuch 17, S. 532–583
- Lipscher, Ladislav (1983): Die soziale und politische Stellung der Juden in der ersten Republik. In: Seibt, Ferdinand (Hg) (1983): Die Juden in den böhmischen Ländern. München, S. 269–280
- Lohde, Michael (2006): Wortbildung des modernen Deutschen. Tübingen
- Lämmert, Eberhard (1955): Bauformen des Erzählens. Stuttgart
- Lämmert, Eberhard (Hg) (1982): Erzählforschung. Stuttgart
- Ludwig, Hans-Werner (1991): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen
- Luft, Robert (1996): Zwischen Tschechen und Deutschen in Prag um 1900. In: Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei. NF 4, S. 143–169
- Mühlberger, Josef (1929): Die Dichtung der Sudetendeutschen in den letzten 50 Jahren. Kassel
- Mühlberger, Josef (1981): Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen 1900–1939. München/Wien
- Müller, Günther (1947): Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn
- Müller, Günther (1948): Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Festschrift für Kluckbohn, P. und Schneider, H.. Tübingen, S. 195–222.

- Müller, Günther (1968): Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. In: Müller, Günther (1968): Morphologische Poetik. Darmstadt, S. 247–268
- Müller, Günther (1968): Erzählzeit und Erzählte Zeit. In: Müller, Günther: Morphologische Poetik. Darmstadt, S. 269–286
- Maier, Johann (2001): Judentum von A–Z. Freiburg/Br.
- Mainberger, Sabine (2003): Die Kunst des Aufzählens. Berlin
- Marbach, G.O. (1986): Erbauliche Geschichten von der Geburt unseres Herrn, von der heiligen Genoveva und vom Meerwunder Melusina. Stuttgart
- Markus, Manfred (1985): Point of View im Erzähltext. In: Sonderheft Nr. 60 des Instituts für Sprachwissenschaft. Innsbruck, S. 146f.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2005): Einführung in die Erzähltheorie. München
- Martini, Fritz (1974): Deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus. (1848–1898). Stuttgart
- Matt, Peter von (1983): ...fertig ist das Angesicht. München/Wien
- Maurer, Karl (1977): Formen des Lesens. In: Poetica. 9, S. 472-498
- Mayer, Hans (1967): Zur Deutschen Literatur der Zeit. Expressionismus als Kampf der Generationen. Reinbeck
- Mendelssohn, Moses (1983): Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum. In: Ders. (1983): Gesammelte Schriften. Stuttgart, Bd. 8, S. 99–204
- Mendes-Flohr, Paul (2004): Jüdische Identitäten. Die zwei Seelen der deutschen Juden. München
- Mertens, Volker (1998): Spannungsstruktur. Ein erzählanalytisches Experiment am ‚Walewein‘. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur. 127, S. 149–168.
- Meyer-Hermann, R. (1976): Zur Analyse metakommunikativer Sprechakte im Sprachunterricht. In: Henrici, G./Meyer-Hermann, R. (Hg.) (1976): Linguistik und Sprachunterricht. Paderborn, S. 132–158.
- Meyer-Hermann, R. (1976): Metakommunikation. In: Ders.: Linguistik u. Didaktik, (Ort), S. 83–86
- Mittelman, Hanni (1985): Die Assimilationskontroverse im Spiegel der jüdischen Literaturdebatte am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen, S. 150–161
- Mode, Donatien (1987): Syntax des Vorfeldes. Tübingen
- Mommsen, Hans (Hg) (1993): Ungleiche Nachbarn. Essen
- Mommsen, Hans/Kořalka, Jiři (Hg) (1993): Ungleiche Nachbarn. Essen
- Mukarovsky, Jan (1974): Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2004): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Gießen

- Neudecker, Sylvia (2005): Modelle literaturkritischen Schreibens. Tübingen
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1976): Mit Rücksicht auf das Publikum. In: Ders. (1976): Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Duma bis Zola. München, S. 56–96.
- Nikula, Henrik (2008): Der „Stil“ des literarischen Textes – gibt es ihn überhaupt? In: Fritz, Günter/Koch, Thomas A./Trost, Igor (Hg) (2008): Literaturstil–sprachwissenschaftlich. Heidelberg, S. 1–17
- Nohl, Hermann (1935): Die ästhetische Wirklichkeit. Frankfurt a. M.
- Nusser, Peter (1982): Entwurf einer Theorie der Unterhaltungsliteratur. In: Sprache im technischen Zeitalter. 81, S. 28–58
- Nusser, Peter (2000): Unterhaltung und Aufklärung. Frankfurt a. M.
- Oatley, Keith (1992): Best laid schemes. The psychology of emotions. New York
- Olivier-Martin, Yves (1976): Origine secrètes du roman policier français. In: Europe. 54, S. 144–149.
- Ortner, Hanspeter/Ortner, Lorelies (1984): Zur Theorie und Praxis der Kompositaforschung. Tübingen
- Ortner, Lorelies/Müller-Bollhagen, Elgin (1991): Deutsche Wortbildung. Substantivkomposita. Vierter Hauptteil. Berlin
- Osborn, Max (1905): Kunst und Zionismus. In: Das Litterarische Echo. 7. Jg. Heft 14, Sp. 992–995
- Otto, Regine/Witte, Bernd (Hg) (1996): Goethe Handbuch. Stuttgart/Weimar
- Püschel, Ulrich (1985): Schwerpunkt. Stilistik und Stilkritik. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 16, S. 9–24
- Pütz, Peter (1970): Die Zeit im Drama. Göttingen
- Pawel, Ernst (1994): Der Prager Zionismus zu Kafkas Zeiten. In: Krolop, Kurt/Zimmermann, Hans-Dieter (Hg): Kafka und Prag. Berlin, S. 32–34
- Pazi, Margarita (1970): Max Brod. Bonn
- Pazi, Margarita (1978): Fünf Autoren des Prager Kreises. Frankfurt a. M.
- Pazi, Margarita (1993): Der ‚Prager Kreis‘. Ein Fazit unter dem Aspekt des Judentums. In: Horch, Hans Otto/Denkler, Horst (Hg): Conditio Judaica, 3. Teil, Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 1. Weltkrieg bis 1933/1938. Tübingen, S. 324–350
- Pazi, Margarita (Hg) (1987): Max Brod 1884–1968, New Yorker Studien zur Neueren Deutschen Literaturgeschichte. Herausgegeben von Joseph Strelka (New York) Band 8, New York/Frankfurt a. M.
- Pettit, N. T. /Cockriel, J. W. (1974): A Factor Study of the Literal Reading Comprehension Test and the Inferential Reading Comprehension Test. In: Journal of Reading Behavior. 4, Heft 1, S. 63–75.

- Petzold, Gerd (1989): Medieninduzierte Angst- und Angstlusterregungen. In: Empirische Pädagogik (3). S. 361–387
- Pfister, Manfred (1988): Das Drama. München
- Pfleiderer, W. (1951): Die Ellipse. In: Der Deutschunterricht. 5, Heft 4/5
- Pick, Otto (1911): Der Dichter der Liebe. In: Die Aktion. 1, Sp. 817–819
- Pohle, Bettina (1998): Kunstwerk Frau. Inszenierungen der Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt a. M.
- Polubojarinova, Larissa N. (2006): Intertextualität und Dialogizität: Michael Bachtins Theorie zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft. In: May, Markus/Rudtke, Tanja (2006): Bachtin im Dialog. Heidelberg, S. 55–63,
- Pomeranz Carmely, Klara (1981): Das Identitätsproblem jüdischer Autoren im deutschen Sprachraum. Von der Jahrhundertwende bis zu Hitler. Königstein/Ts.
- Prutz, Robert Eduard (1870): Die deutsche Belletristik und das Publikum. In: Ders. (1870): Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848–1858. Bd. 2. Leipzig
- Römer, Stefan (2002): Über die Unzeitgemäßigkeit des Begriffs „Kitsch“. In: Wolfgang Braunert (2002): Kitsch. Tübingen, S. 239–257
- Rötzer, Hans-Gerd (Hg) (1976): Begriffbestimmung des lit. Expressionismus. Darmstadt
- Rüfner, Vinzenz (1955): Homo secundus Deus. In: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. 63, S. 248–291
- Rürup, Reinhard (1975): Emanzipation und Antisemitismus. Göttingen
- Rüst, Anselm (1911): Der Max Brod-Abend. In: Die Aktion. 1, Sp. 1425–1426
- Raabe, Paul (1960): Zeitschriften und Sammlungen des lit. Expressionismus. Stuttgart
- Raabe, Paul (1965): Expressionismus. München
- Raabe, Paul (1967): Die frühen Werke Max Brods. In: Literatur und Kritik. S. 39–49
- Ranke, Leopold von (1834): Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im XVI. und XVII. Jahrhundert. Berlin
- Reis, Marga (1983): On Justifying Topological Frames: ‚Positional Field‘ and the Order of Nonverbal Constituents in German. In: Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Contemporaine. 22/23, S. 59–85.
- Richards, Ivor Armstrong (1936): Die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (1983): Theorie der Metapher. Darmstadt
- Riedmann, Bettina (2002): »Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher«. Tübingen
- Riesel, E. (1962): Die Auflockerung – ein wesentliches Merkmal des modernen deutschen Satzbaus. In: Sprachpflege 11, S. 6 ff.

- Riffaterre, Michael (1973): *Strukturelle Stilistik*. München
- Robertson, Ritchie (1988): *Kafka*. Stuttgart
- Rodlander, Hannelore/Paley, Malcolm (Hg) (1987): *Max Brod/Franz Kafka. Eine Freundschaft*. Frankfurt a. M.
- Rolf, Eckard (2005): *Metaphertheorien*. Berlin
- Rosenzweig, Franz (1923): *Apologetisches Denken. Bemerkungen zur Brod und Baeck*. In: *Der Jude*. 7, S. 457–465
- Ross, John R. (1980): *Ikonismus in der Phraseologie*. In: *Zeitschrift für Semiotik*. 2, S. 39–56.
- Rucktäschel, Annamarie/Zimmermann, Hans Dieter (Hg.) (1976): *Trivialliteratur*. München
- Rzeszotnik, Jacek (2000): *Literarische Kommunikationsstrategien*. Meitingen
- Rzeszotnik, Jacek (2002): *Zur handlungsbedingten Spannungserzeugung als wirkungsintentionaler Komponente unterhaltungsliterarischer Texte*. In: *Orbis Linguarium*. 20 (2002), (Ort) S. 39–46
- Sandig, Barbara (1984): *Ziele und Methoden der pragmatischen Stilistik*. In: *Spillner, Bernd (Hg) (1984): Methoden der Stilanalyse*. Tübingen, S. 137–162
- Sandig, Barbara (2006): *Textstilistik des Deutschen*. Berlin
- Saporta, Sol (1971): *Die Bedeutung der Linguistik beim Studium dichterischer Sprache*. In: *Ihwe, Jens (Hg.) (1971): Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 2, 2. Frankfurt a. M., S.327–343
- Sarraute, Nathalie (1975): *Konversation und Subkonversation*. In: *Ders. (1975): Zeitalter des Misstrauens*. Suhrkamp TB 223. S. 55–80
- Sayce, R.A. (1953): *Style in French prose*. Oxford, S. 62f.
- Schaffner, Jacob (1922): *Eine Befreiung. Das religiöse Bekenntnis Max Brods*. In: *Der Feuerreiter*. 1, S. 101–109
- Scheible, Hartmut (2003): *Arthur Schnitzler*. Düsseldorf
- Schemme, Wolfgang (1975): *Trivialliteratur und literarische Wertung*. Stuttgart
- Schenda, Rudolf (1977): *Volk ohne Buch*. Frankfurt a. M.
- Schmid, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York
- Schmiedt, Helmut (1987): *Karl May. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. Frankfurt a. M.
- Schnitzler, Arthur (2003): *Der Weg ins Freie*. In: *Ders. (2003): Romane*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Helmut Scheible. Düsseldorf
- Schocken, Gersholm (1961): *Prag – Jerusalem – London*. In: *H. Tramer und K. Löwenstein (Hg): Robert Weltsch zum 70. Geburtstag*. Tel-Aviv, S. 124–129
- Schoeps, Hans Joachim (1953): *Jüdische Geisteswelt*. Darmstadt

- Schoeps, Hans Julius (1929): Max Brod. In: Christliche Welt. S. 182–186
- Schoeps, Hans Julius (Hg) (1973): Zionismus. München
- Schoeps, Hans Julius (Hg) (1990): Neues Lexikon des Judentums. Gütersloh/München
- Schubert, Kurt (2008): Die Geschichte des österreichischen Judentums. Wien
- Schuhmann, Martin (2008): Warum mittelhochdeutsche Literatur spannend ist. In: Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph/Langer, Daniela (Hg) (2008): Zwischen Text und Leser. München, S. 123–139
- Schulte-Sasse, Jochen (1971): Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. München
- Schulz, Dora/Griesbach, Heinz (1982): Grammatik der deutschen Sprache. München
- Schutte, Jürgen (1990): Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart
- Schwarz, Alice (1970): Max Brod – Kolumbus der Kunst, Humanist und Zionist. In: Literatur und Kritik. 5, S. 366–369
- Schwarz, Egon (1988): Der Beitrag der Juden zur deutschen Literatur. In: Horch, Hans Otto/Denkler, Horst (Hg) (1988): Conditio Judaica. Tübingen, S. 309–328
- Seidel, Siegfried (Hg.) (1984): Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Leipzig
- Selbmann, Rolf (2001): Gottfried Keller. Berlin
- Sembdner, H. (Hg.) (1993): Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. München
- Sendlmeier, Walter F. (1985): Psychophonetische Aspekte der Wortwahrnehmung. Hamburg
- Söntgen, Beate/Spiekermann, Geraldine (Hg) (2008): Tränen. München
- Soergel, Albert (1925): Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig
- Sowinski, Bernhard (1978): Deutsche Stilistik. Frankfurt a. M.
- Spietschka, Ruth (1991): Fortschrittsberichte und Forschungsdiskussion, Schwerpunkt Literaturpsychologie, Lesemotivation und Lektürewirkung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 16, S. 104–127
- Stanzel, F.K. (1995): Theorie des Erzählens. Göttingen
- Starowicz, Agata (2004): Multikulturelle Stadt als Quelle der Identitätsschwierigkeit – Max Brod in Prag. In: Klanska, Maria (Hg): Verbindende Kulturen, 3.5 Wechselbeziehungen zwischen der jüdischen, der slawischen und der deutschen Kultur. Internet-Zeitschriften für Kulturwissenschaften. Nr. 15
- Stemberger, Günter (2002): Einführung in die Judaistik. München
- Stenzel, Jürgen (1970): Zeichensetzung. Stiluntersuchung an deutscher Prosadichtung. Göttingen

- Stephanie Günther (2007): Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siecle. Bonn, S. 94
- Stickel, Gerhard (1970): Untersuchungen zur Negation im heutigen Deutsch. Braunschweig
- Stocker, Peter (1998): Theorie der intertextuellen Lektüre. Paderborn
- Straub, Jürgen (1998): Personale und kollektive Identität. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hg) (1998): Identitäten. Frankfurt a. M., S. 73–104
- Strauss, Herbert A./Hoffmann, Christhard (Hg) (1985): Juden und Judentum in der Literatur. München
- Strauss, Julius (Franz Quentin) (1913/14): Ein Dokument der Assimilation. In: Die Freistatt, Nr.1, S. 13–19
- Suerbaum, Ulrich (1967): Der gefesselte Detektivroman. In: Poetica I. S. 360–374
- Susmann, Margarete (1916): Wege des Zionismus. In: Selbstwehr vom 27.9.1916, S. 4–6
- Taussig, Ernst-F. (Hg) (1949): Ein Kampf um die Wahrheit. Tel Aviv
- Tavor, Moshe (1969): Wie Max Brod sein Judentum entdeckte. In: Emuna. 1, S. 305–308
- Thim-Mabrey, Christiane (1988): Satzadverbialie und andere Ausdrücke im Vorvorfeld. In: Deutsche Sprache. 16, S. 52–78
- Thurmair, Maria (1989): Modalpartikeln und ihre Kombinationen. Tübingen
- Toolan, Michael (1988): Narrative. London/New York
- Tramer, Hans (1961): Die Dreivölkerstadt Prag. In: Felix Weltsch zum 70. Geburtstag, Tel Aviv, S. 138–154; ebenfalls in: Tramer, Hans/Loewenstein, Kurt (Hg) (1961): Robert Weltsch zum 70. Geburtstag von seinen Freunden. Tel Aviv, S. 138–206
- Tramer, Hans (1963): Von Deutsch-Jüdischem Dichtertum. In: Weltsch, Robert (Hg): Deutsches Judentum – Aufstieg und Krise –. Veröffentlichung des Leo Baeck Insituts. Stuttgart, S. 255–270
- Treml, Martin (2008): Einfache Form. Pathosformel. Nachleben der Renaissance. In: Battegay, Capar/Breysach, Barbara (Hg) (2008): Jüdische Literatur als europäische Literatur. München, S. 101–123
- Trepp, Leo (1982): Das Judentum. Reinbek
- Trepp, Leo (1992): Der jüdische Gottesdienst. Berlin
- Urzidil, Johannes (1967): Der lebendige Anteil des jüdischen Prags an der neueren Deutschen Literatur. In: Bulletin des Leo Baek Instituts. 10.11, 40, S. 276–297
- Vassogne, Gaëlle (2009): Max Brod in Prag: Identität und Vermittlung. Conditio Judaica. 75, Tübingen
- Vorderer, Peter (1994): Spannung ist, wenn's spannend ist. Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung. In: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaft und Medienpraxis. 42, S. 323–339

Vorderer, Peter (1997): Action, Spannung, Rezeptionsgenuß. In: Michael Charlton/Silvia Schneider (Hg) (1997): Rezeptionsforschung. Opladen, S. 241-253

Vorderer, Peter/Bube, H.: Ende gut – alles gut? Eine empirische Studie über den Einfluss von emphatischen Stress und Filmausgang über die Befindlichkeit von Rezipienten und deren Bewertung des Films (im Druck).

Vorderer, Peter/Groeben, Norbert (1991): (Destruktive) Schwierigkeiten und (konstruktive) Möglichkeiten einer interdisziplinären Diskussion im Bereich der Leserforschung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 16, S. 128–142

Vratz, Christoph (2002): Die Partitur als Wortgefüge. Würzburg

Wagner, Bettina (2000): Die >Epistola presbiteri Johannis<. Tübingen

Waldem, Herwarth (1911/12): Zeitgeschichten. In: Der Sturm. 2, S. 539–540

Waldmann, Günter (1976): Kommunikationsästhetik. München

Walton, Kendall (1990): Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts. Cambridge

Walz, Sandra (2008): Tänzerin um das Haupt. München

Wegener, Philipp (1885): Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens. Halle

Weinrich, Harald (1996): Semantik der kühnen Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg) (1996): Theorie der Metapher. Darmstadt, S. 316–339

Weinrich, Harald (2007): Textgrammatik der Deutschen Sprache. Hildesheim

Weinzierl, Erika (1967): Antisemitismus in der österreichischen Literatur. In: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. 29, S. 356–371

Wellershoff, Dieter (1992): Ein unbestimmtes Etwas im Dunkeln. In Wellershoff, Dieter: Das geordnete Chaos. S. 86–101

Weltsch, Felix (1925): Der Einzelne und das Judentum. In: Felix Weltsch und Max Brod: Zionismus als Weltanschauung. Mähr-Ostrau, S. 9ff

Weltsch, Felix (Hg) (1934): Dichter, Denker, Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag. Mährisch-Ostrau

Weltsch, Felix (1956): The Rise and Fall of the Jewish-German Symbiosis: The Case of Franz Kafka. In: Yearbook I of the Leo Baeck Institute. London, S. 255–276

Weltsch, Felix (1963): Der Weg Max Brods. In: Bulletin des Leo Baeck Instituts. 6/21–24, S. 228–244

Weltsch, Robert (1913): Theodor Herzl und wir. In: Vom Judentum, ein Sammelbuch, herausgegeben vom Verein jüdischer Hochschüler in Prag. Leipzig, S. 155–165

- Wenzel, Peter (2001): Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In: Borgmeier, Raimund/Wenzel, Peter (Hg.) (2001): Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Trier, S. 22–35
- Wenzel, Peter (Hg) (2004): Einführung in die Textanalyse. Trier
- Werfel, Franz (1966): Jeremias. Frankfurt a. M.
- Werfel, Franz (1975): Zwischen Oben und Unten. Aufsätze, Aphorismen, Tagebücher, literarische Nachträge. München/Wien
- Wessling, Berndt W. (1969): Max Brod. Stuttgart/Berlin
- Wieland, C. M. (1984): Hexameron von Rosenhain. Hamburg, Bd. 38
- Wieland, C.M. (1984): Unterredung mit dem Pfarrer von ***. Hamburg, Bd. 30
- Wieland, C.M. (1984): Wie man liest. Hamburg, Bd. 3
- Wienold, Götz (1972): Zur Differenzierung gebrauchssprachlicher Textsorten im Deutschen. In: Gülich, Elisabeth/ Raibl, Wolfgang (Hg.) (1972): Textsorten. Frankfurt a. M., S. 144–160
- Wiese, Benno von (1984): Gottfried Keller: ‚Kleider machen Leute‘. In: Steinecke, Hartmut (Hg) (1984): Zu Gottfried Keller. S. 79–87
- Witte, Bernd (1992): Allegorien des Schreibens. Walter Benjamins Trauerspielbuch. In: Merkur. Heft 2, 46. Jg. Feb. 1992, S. 125–137
- Witte, Bernd (2007): Jüdische Tradition und literarische Moderne. München
- Wittmann, Livia Z. (1985): Zwischen ‚femme fatale‘ und ‚femme fragile‘ – die Neue Frau? In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. 17, S. 74–110
- Wohlgemuth, Josef (1926): Zwei Welten. In: Jeschurun. 13, S. 88–104
- Wolf, Eckard (2005): Metaphertheorie. Berlin
- Wolkan, Rudolf (1925): Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen und in den Sudetenländern. Augsburg
- Zapf, Hubert (1996): Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie. München
- Zeman, Jaromír (2002): Die Deutsche Wortstellung. Wien
- Zilliken, Franziska (1991): Beziehungskonstituierende Wirkungen des Sprechausdrucks. Frankfurt a. M.
- Zillmann, D. (1980): Anatomy of suspense. In: P. H. Tannenbaum (Hg.): The entertainment functions of television. Hillsdale/N.J., S. 133–163
- Zillmann, D. (1991): The logic of suspense and mystery. In: J. Bryant/D. Zillmann (Hg.): Responding to the screen: Reception und reaction processes. Hillsdale/N.J., S. 135–167.

Zillmann, Dolf (1980): Anatomy of Suspense. In: Tannenbaum, Percy, H. (Hg): The Entertainment Functions of Television. Hillersdale NJ, S. 133–163

Zillmann, Dolf (1983): Transfer of Excitation in Emotional Behavior. In: J. T. Cacioppo/R. E. Petty (Hg): Social psychophysiology. A sourcebook. New York, S. 215–240

Zillmann, Dolf (1990): Unterhaltende Ungewissheit. In: Walther, E./Bayer, U. (Hg): Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden, S. 68–75

Zimmermann, Hans Dieter (2009): Juden, Tschechen, Deutsche. Zu Max Brods frühen Romanen. www.exil-Archiv.de/grafik/biografien/brod/zimmermann-vortrag.pdf

Žmegaz, Viktor (Hg) (1971): Der wohltemperierte Mord. Frankfurt a. M.

Zoff, Otto (1913): Indifferentismus in der Literatur. In: Die Grenzboten 72 II, S. 412–418

Zweig, Stefan (1992): Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a. M.

Lebenslauf

Name: Hannelore Sánchez Penzo

Geboren am: 21. Januar 1940 in Oberelsungen

Familienstand: verheiratet mit Dipl. Ing. José Augusto Sánchez Penzo, zwei Töchter.

Schulabschluss: Realschulabschluss

Hochschulreife: 1972 Immatrikulationsprüfung an der
Päd. Hochschule Niedersachsen, Abt. Hannover.

Studium: 1972–1975 Lehramt für Grund- und Hauptschule mit den
Fächern Englisch, Physik, Mathematik, Chemie und Biologie
an der päd. Hochschule Niedersachsen, Abt. Hannover.
1977–1980 Lehramt Sek. I mit den Fächern Englisch und Physik
an der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf.
2001–2006 Studium der Germanistik mit dem Nebenfach
Erziehungswissenschaften und von
2006–2010 Promotionsstudium an der Heinrich-Heine-
Universität, Düsseldorf.

Berufstätigkeit: 1968–1972 tätig als Kontoristin in verschiedenen Unternehmen
der Bau- und Lebensmittelbranche.
1985–2001 Schuldienst an Haupt- und Gesamtschulen

D 61

1. Gutachter: Univ.-Prof. Bernd Witte

2. Gutachter: Univ.-Prof. Dietrich Busse

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juni 2011

