Handbuch Sprache in der Literatur
HSW 17

Handbücher Sprachwissen

Herausgegeben von
Ekkehard Felder und Andreas Gardt

Band 17

Handbuch Sprache in der Literatur

Herausgegeben von
Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-029584-9
e-ISBN [PDF] 978-3-11-029789-8
e-ISBN [EPUB] 978-3-11-039508-2

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: fidus Publikations-Service GmbH, Nördlingen
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
♾ Printed on acid-free paper
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Anne Betten/Ulla Fix/Berbeli Wanning
Einleitung —— IX

I. Grundlegendes

Thomas Hecken
1. Was oder wann ist Literatur? —— 3

Lars Koch
2. Angst und Gewalt in der Literatur: Historizität, Semantik und Ausdruck —— 18

Marina Münkler
3. Transformationen der Freundschaftssemantik in Diskursen und literarischen Gattungen seit dem Mittelalter —— 55

II. Textbeschaffenheit

Kirsten Adamzik
4. Literatur aus der Sicht von Text- und Diskurslinguistik —— 97

Emmanuelle Prak-Derrington
5. Der besondere Einsatz der sprachlichen Mittel im literarischen Erzähltext. Das Beispiel der Personalpronomen —— 120

Ulrich Knoop
6. Das Wort im literarischen Text —— 140

Simona Leonardi
7. Metaphern in literarischen Texten —— 160

Martina Wörgötter
8. Satz und Zeichensetzung: Formen, Variationen, Entgrenzungen —— 182

III. Textproduktion

Monika Schmitz-Emans
9. Entwürfe und Revisionen der Dichterinstanz – *poeta vates, poeta imitator, poeta creator* —— 205

Henrik Nikula
10. Das Problem der Ästhetizität von Texten —— 236

Angelika Redder
11. Dialogizität und Intertextualität —— 252

Ernest W. B. Hess-Lüttich
12. Medialität —— 272

Hanspeter Ortner
13. Semiotisierung und Semantisierung von Erfahrung, Weltsicht und Wissen in literarischen Texten —— 290

Britt-Marie Schuster
14. Abweichen als Prinzip —— 310

Michael Hoffmann
15. Ironie als Prinzip —— 330

Monika Schwarz-Friesel
16. Das Emotionspotenzial literarischer Texte —— 351

IV. Textmerkmale von Epik, Lyrik und Dramatik

Georg Weidacher
17. Fiktionalität und Fiktionalitätssignale —— 373

Marie-Hélène Pérennec
18. Erzählern aufs Wort glauben? Sprachliche Merkmale der fiktionalen Kommunikation —— 391

Ulrich Breuer
19. Sprache (in) der Lyrik —— 410

Hans-Werner Eroms
20. Sprachspiele und Rhetorische Figuren in der Lyrik — 425

Hermann Korte
21. Sprache in Drama und Theater — 449

Michaela Reinhardt
22. Fingierte Mündlichkeit und poetische Sprachgestalt im Theatertext — 462

V. Textrezeption

Andreas Gardt
23. Interpretation — 487

Jens Birkmeyer
24. Metaphern verstehen. Probleme einer literarischen Hermeneutik — 509

VI. Perspektiven auf besondere literarische Bereiche

Eva-Maria Thüne
25. Der Umgang mit Sprache in der Migrationsliteratur — 531

Moritz Baßler
26. Pop-Literatur — 550

Bettina Kümmerling-Meibauer/Jörg Meibauer
27. Sprache in der Prosa für Kinder und Jugendliche — 559

Michael Schikowski
28. Sachprosa, Sachtexte, Sachbuch — 569

Sachregister — 582

Anne Betten/Ulla Fix/Berbeli Wanning

Einleitung

1 Zur Konzeption des Bandes

Von allen Wissensbeständen, die in der Handbuchreihe *Sprachwissen* bearbeitet werden, sind diejenigen, die Sprache in der Literatur betreffen, wohl besonders schwer zu erfassen. Im Bereich der Literatur gibt es bekanntlich nicht das Feste, Normgebundene, durch Konventionen Abgesicherte des Sprachgebrauchs, wie wir es aus den zentralen Textwelten kennen, die Adamzik (2016, 119) „Standardwelt" (zu der der Alltag gehört) und „Welt der Wissenschaft" nennt. Diese Welten bzw. deren zentrale Wissensdomänen und Handlungsfelder sind es auch, die in der Handbuchreihe in ihren relativ verbindlichen, den Sprachgebrauch bestimmenden Ausprägungen als Recht, Wirtschaft, Medizin, Öffentlichkeit, Politik, Organisationen u. a. ihren Platz haben. Im speziellen Handlungsfeld der Literatur dagegen sind sowohl die Prozesse der Produktion als auch die der Rezeption viel offener und individueller. Das heißt, man hat es, wenn man sich mit Literatur befasst, mit der „Welt des Spiels, der Fantasie" (ebd.) zu tun, also mit einem höheren Grad an Unbestimmtheit und Offenheit als gewöhnlich, mit der Herausforderung zu Neuem, mit dem Spiel zwischen Norm und Abweichung, mit dem Streben nach dem Anderssagen. Wie aber soll man eine Sprachverwendung erfassen, in der die sprachlichen Mittel nicht eindeutig festgelegt sind, sondern entgegen ihrer üblichen Verwendung eingesetzt werden können, so dass vieles möglich ist? Durch die Themensetzungen dieses Bandes versuchen wir zu zeigen, dass es trotz oder gerade wegen dieser Offenheit auch Festes und Musterhaftes gibt, also eigene Prinzipien sowie Bevorzugungen bestimmter Mittel und Verfahren, z. B. nach Gattung und Epoche, die zu beschreiben sich als Ansatz für ein Handbuch anbietet. Nur darf dabei nie vergessen werden, dass alles auch ganz anders gesagt werden kann. Diese Gedanken haben wir unserer Konzeption zugrunde gelegt.

Im Mittelpunkt aller Beiträge steht, gemäß dem gemeinsamen Anspruch sämtlicher Themenbände der Reihe, die Frage, welches Wissen gebraucht wird, um literarische Texte zu produzieren und zu verstehen. Da dieses Wissen um historische und zeitgenössische literarische Techniken und sprachliche und textsorten- bzw. gattungsspezifische Erscheinungsformen erlernbar ist, eröffnet sich den Leserinnen und Lesern eine neue Sicht auf Bekanntes wie auch auf in dieser Form noch nie Gesehenes und Gehörtes.

Eine weitere wichtige Überlegung für unsere Gesamtkonzeption war, ob und wie wir den unterschiedlichen Blick von Sprach- und Literaturwissenschaften auf unser Thema berücksichtigen und auch verdeutlichen sollen. Obgleich die Beschäftigung mit Sprache in der Literatur als ein gemeinsames Anliegen angesehen werden kann,

DOI 10.1515/9783110297898-203

hat die theoretische und methodische Ausdifferenzierung der beiden Disziplinen in den letzten Jahrzehnten doch auch zu einer bedauerlichen Entfremdung geführt, so dass zentrale Fragestellungen oft ganz unterschiedlich bearbeitet werden (vgl. Betten/Schiewe 2011). Wenn die Reihenherausgeber für diesen Band mit Berbeli Wanning eine didaktisch ausgerichtete Literaturwissenschaftlerin und mit Anne Betten und Ulla Fix zwei auf Text- bzw. Dialoglinguistik und Stilistik spezialisierte Linguistinnen zur Zusammenarbeit aufgefordert haben, so dürften sie nicht zuletzt im Sinn gehabt haben, eine Auseinandersetzung mit den Wissensbeständen und Erfahrungen des jeweils anderen Fachgebietes anzuregen. Als Folge ergeben sich v. a. durch die Auswahl der Autorinnen und Autoren der einzelnen Artikel (s. u.) aufschlussreiche Einblicke in teilweise beträchtlich voneinander abweichende Auffassungen darüber, was Literatursprache eigentlich ausmacht und welche Bedeutung der je spezifischen Sprache eines Autors, einer Gattung, einer Epoche für die Werkkonstitution und Interpretation beigemessen werden. Eine detaillierte Abstimmung des methodischen Vorgehens war beim gegenwärtigen Verhältnis und Selbstverständnis der germanistischen Teilfächer (vgl. Bleumer u. a. 2013) nicht möglich, aber, wie wir meinen, auch nicht nötig. Für BenutzerInnen und Benutzer des Handbuchs eröffnet sich nämlich gerade deshalb die Gelegenheit, sich selbst ein Bild von den jeweiligen Herangehensweisen der beiden Disziplinen zu machen und zu prüfen, worin sie divergieren, übereinstimmen oder sich wechselseitig ergänzen. So verstanden ist der Band auch ein Plädoyer, die (Diskussions-)Schranken zwischen den Disziplinen aufzuheben, das Gespräch wieder aufzunehmen, Gemeinsamkeiten und wünschenswerte wechselseitige Einflüsse zu überdenken und Felder möglicher künftiger Zusammenarbeit neu auszuloten.

Obwohl die eher theoriegeleiteten Artikel nicht, wie konventionellerweise vielleicht zu erwarten, in einem Eröffnungskapitel zusammengefasst sind, weil die Gesamtkonzeption anderen Leitlinien folgt, können sich die an einem Vergleich der sprach- und literaturwissenschaftlichen Zugänge Interessierten z. B. durch gegenüberstellende Lektüre der Artikel von Thomas Hecken, Monika Schmitz-Emans, Jens Birkmeyer (Literaturwissenschaft) und von Kirsten Adamzik, Henrik Nikula, Hanspeter Ortner (Sprachwissenschaft) einen ersten Überblick verschaffen. Die unterschiedlichen Herangehensweisen zeigen sich besonders in den Schwerpunktsetzungen der Behandlung konkreter Themen. Ein wesentlicher Teil der Beiträge weist eine intensive Rezeption der Methoden der jeweils anderen Disziplin und die Auseinandersetzung damit auf, was besonders für die text- und dialogwissenschaftlich basierten Artikel gilt. In summa könnte (und sollte) daher trotz aller gegenteiligen Behauptungen, wie man sie in beiden Teildisziplinen finden kann, der Eindruck überwiegen, dass sich die meisten zumindest der hier zu Wort kommenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit den Forschungsergebnissen des ganzen Faches (und darüber hinaus) auseinandergesetzt haben und bei ihren Analysen davon überzeugend profitieren. Damit werden in diesem Band, wenn auch ohne eine explizite programmatische Auseinandersetzung, Beispiele gegeben, wie die germanistischen Teildisziplinen sich bei

einem ihrer zentralen gemeinsamen Themenfelder wieder annähern und gegenseitig inspirieren können.

2 Zum Aufbau des Bandes

In ihrem Einleitungsaufsatz zum Band 1 der Reihe *Sprachwissen* haben die Herausgeberinnen die ihnen wesentlich erscheinenden Gedanken und Positionen zum Thema „Sprache in der Literatur“ bereits dargelegt (Betten/Fix/Wanning 2015), ansetzend an der alten Frage, was denn Literatur eigentlich sei, fortgeführt durch die problematisierende Betrachtung von Mitteln, Verfahren und Mustern der Produktion literarischer Texte bis hin zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Abweichens, mit Deautomatisierung als poetologischem Prinzip der Moderne und zur Diskussion des Verhältnisses von Wissen, Verstehen und Interpretieren. Im vorliegenden Band werden nun die dort nur kurz angesprochenen Phänomene ausführlich und spezifiziert behandelt.

Die 28 Beiträge sind einzelnen Themenfeldern, die unsere Gliederung bestimmen, nämlich *Textbeschaffenheit, Textproduktion, Textrezeption und -vermittlung* sowie *Perspektiven auf einige besondere literarische Bereiche* in unterschiedlicher quantitativer Gewichtung zugeordnet. Die längeren bieten jeweils eine Basisorientierung für die darauf folgenden Themenfelder.

Für die Strukturierung des Bandes war es hilfreich, sich die verschiedenen Wissensbestände, über die wir für den Umgang mit literarischen Texten verfügen, genauer vor Augen zu führen. Zunächst war es unser Anliegen, einen Aufsatz voranzustellen, der zum Gegenstand literarischer Text, mit dem sich jeder Beitrag befasst, Grundsätzliches mitteilt. Das leistet **Thomas Hecken** mit der Antwort auf seine Frage „Was oder wann ist Literatur?“, indem er das Phänomen ‚Literatur‘ an seiner Begriffsgeschichte abhandelt. Weiter erschien es uns notwendig, das, was wir zum Gegenstandsbereich Literatur wissen, nach diachronem und synchronem Wissen zu unterscheiden. Aus *diachroner Perspektive* geht es darum, literarische Texte als historische Phänomene, die inhaltlich und formal etwas über ihre Zeit aussagen, zu betrachten. Daraus ergab sich die Idee, statt der in Handbuchkontexten eher üblichen Kategorienbeschreibungen – z. B. die Fragen: Was ist eine Epoche? Wie definieren und beschreiben wir Zeitstile? – zwei exemplarische Beschreibungen von Diskussträngen durch die Jahrhunderte vorzustellen. Die Ausgangsfragen, die wir uns stellten, waren: Wie werden Leitthemen in Diskursen über die Zeiten hinweg literarisch behandelt? In welcher Gattung, in welcher Sprachform, mit welcher Perspektivierung erscheinen sie in einer jeweiligen Zeit? Und wie verändern sich diese Phänomene? Die zwei Beiträge, die das leisten, sind der Text von **Lars Koch**, „Angst und Gewalt in der Literatur: Historizität, Semantik und Ausdruck“, sowie **Marina Münkler**s Abhandlung zu „Transformationen der Freundschaftssemantik in Diskursen und literarischen Gattungen seit dem

Mittelalter“. Beide zeigen in einem Überblick über literarische und sprachlich-gattungsmäßige Entwicklungen eines Diskurses exemplarisch auf, wie Historizität und Literarizität zusammengehen. Diese aus thematischen Gründen umfangreicheren Beiträge folgen dem Aufsatz von Thomas Hecken, leiten den Band also gleichsam mit ein.

Bei der Betrachtung des Phänomens Literatur und des literaturspezifischen Wissens aus *synchroner Perspektive* ging es den Herausgeberinnen darum, im Rahmen der Textproduktion Wissen über *Textbeschaffenheit*, *Verfahren und Prinzipien der Herstellung literarischer Texte* sowie *spezifische Textmerkmale im Bereich von Lyrik, Epik und Dramatik* zu erfassen. Der Blick richtet sich auf die Wissensbestände, die bei der *Textrezeption und -vermittlung* eine Rolle spielen. Es zeigen sich so neue Perspektiven auf Literatur. Grundlegende Beiträge stehen dem jeweiligen Teil voran, speziellere folgen.

Der Teil, der sich der *Textbeschaffenheit* mit der Frage widmet, was wir über die Formbedingungen und Formmöglichkeiten literarischer Texte wissen, wird eingeleitet von **Kirsten Adamzik**s Beitrag „Literatur aus der Sicht von Text- und Diskurslinguistik“. Adamzik konstatiert, an dem Nebeneinander von Sprach- und Literaturwissenschaft ansetzend, dass es unmöglich sei, bestimmte Merkmale für Literarizität festzulegen. Sie schlägt vor, die Merkmale in Beschreibungsdimensionen umzudeuten, die sich auf sprachliche Äußerungen aller Art anwenden lassen. „Im Einzelnen werden drei Literarizitätsmerkmale auf allgemeinere Eigenschaften zurückgeführt: Poetizität ist verbunden mit hohem Gestaltungsaufwand, Fixierung (Schriftlichkeit) wird operationalisiert als Geltungsdauer und Überlieferungswert, Fiktionalität schließlich lässt sich in der allgemeinen Frage nach Bezugswelten aufheben.“

Dieser grundlegenden theoretischen Überlegung zur Frage, ob und wie Literarizität bestimmt werden kann, die den *Gestaltungsaufwand*, also den sprachlichen Anteil, einbezieht, folgen nun Beiträge, die sich ebendiesem Gestaltungsaufwand widmen:

Emmanuelle Prak-Derrington geht in ihrem Beitrag „Der besondere Einsatz der sprachlichen Mittel im literarischen Text“ davon aus, dass die heutigen Erzähltheorien „in zwei entgegengesetzte Richtungen aufgeteilt werden können“: die sog. ‚kommunikativen‘ (Chatman, Genette u. a.) und die ‚poetischen‘ (Banfield, Kuroda u. a.). Die Antwort auf die Frage, ob man den literarischen Text immer als einen kommunikativen Akt betrachten könne, laute anders, je nachdem, wie bestimmte sprachliche Mittel (vgl. Pérennec in diesem Band) interpretiert würden. Da dabei die Kategorie der Person eine besondere Rolle spielt, exemplifiziert Prak-Derrington dies im Folgenden am Beispiel der Personalpronomina. Sie fragt, welche Potenzen der Gebrauch von Personalpronomen für das Erzählen hat, und zeigt, wie durch den Einsatz von Pronomen zwei grundlegende Modi des Erzählens sowie zwei grundlegende Modi des Lesens gestaltet werden können.

In dem Beitrag von **Ulrich Knoop** geht es um „Das Wort im literarischen Text“. In der Gegenüberstellung zum außerliterarischen Umgang mit dem Wort werden die

Möglichkeiten des Gebrauchs eines literarischen „offenen“ Wortes als wesentlich vielfältiger angesehen. Das Spektrum des „Standards“ werde immer wieder in seine gesamtsprachlichen Möglichkeiten hinein erweitert, deren Erfassung „Grammatik“ und „Wörterbuch“ nur in Ansätzen leisten können. Das literarische Wort könne in glückenden Fällen die gewohnte sprachliche „Abbildung“ (Bedeutung) aufheben und mit seiner Performanz dem Vergänglichen des Realen die Dauer der wörtlichen Erscheinung (Sein) geben.

Wie das Wort ist auch die Metapher nicht spezifisch für literarische Texte, sie trägt jedoch oft entscheidend zur ästhetischen Wirkung bei. **Simona Leonardi** beschäftigt sich mit den „Metaphern in literarischen Texten“, d. h. mit den „verschiedenen Möglichkeiten des kreativen Umgangs mit Metaphern“, und zwar sowohl mit deren verschiedenen Typen als auch ihren Funktionen. Über die „traditionell eher philosophisch bzw. kultur- und literaturwissenschaftlich“ orientierte Metaphorologie hinaus wird den Beziehungen der Metaphern zur alternativen Logik, ihrer textuellen Funktion (u. a. zu Kohärenzbildung) und auch diachronen Veränderungen nachgegangen.

Dass auch der Syntax und, mit ihr verbunden, der Interpunktion als Stilmitteln große Bedeutung zukommen kann, behandelt **Martina Wörgötter** an Beispielen des 19. und 20. Jahrhunderts. Waren seit der Klassik, aber auch noch bis tief ins 20. Jahrhundert hinein v. a. der kunstvolle Gebrauch als grammatisch korrekt geltender Satzmodelle, die Variation von Wortstellung und Satzumfang (besonders Komplexität) Merkmale literarischen Stils, so brach die Moderne diese eher geschlossenen Formen auf, was Wörgötter am naturalistischen Drama ebenso wie an symbolistischer und expressionistischer Lyrik und v. a. an den avantgardistischen Strömungen in Lyrik und Prosa nach 1950 durch die „Formen, Variationen und Entgrenzungen“ von Satz und Zeichensetzung demonstriert.

In dem Teil des Handbuchs, der dem Thema *Textproduktion* gewidmet ist, geht es zunächst um *Verfahren der Textherstellung*. Hier ist ein Beitrag zum Thema „Entwürfe und Revisionen der Dichterinstanz“ von **Monika Schmitz-Emans** vorangestellt. Ausgehend von der antiken Vorstellung, dass „der schöpferische Impuls vom Göttlichen selbst“ ausgehe, werden die „wechselnden historischen Ausprägungen“ der Entwürfe der Dichterinstanz skizziert: vom inspirierten *poeta vates* über den an „Überlieferungen bzw. Regeln“ orientierten *poeta imitator* und *poeta doctus* hin zum *poeta creator* als *Autor* im neuzeitlichen Sinne (v. a. als *Genie* und *Konstrukteur*), sowie schließlich zum *postauktorialen „Schreibersubjekt“* und dem neuen Dichtermodell des *poeta linguisticus*, in dessen literarisch-poetologischen Texten die „Beziehung des Schriftstellers zur Sprache“ im Zentrum stehe.

Es folgt ein Beitrag von **Henrik Nikula** zum Thema „Das Problem der Ästhetizität von Texten“, in dem literarische bzw. ästhetische Kommunikation als eine Konsequenz von Entkontextualisierung betrachtet wird, die es ermöglicht, Emotives in einer direkteren Weise zu vermitteln, als dies bei nichtliterarischer Kommunikation der Fall ist, was sich an der sprachlichen Gestaltung festmachen lässt. Welche Textsorte als literarisch gelten kann, ist davon abhängig, ob sie konventionell bzw. prototypisch in

literarischer Kommunikation zum Einsatz kommt. Als Texttyp unterscheiden sich die literarischen Texte von Gebrauchstexten nicht durch eine besondere übergeordnete Textfunktion, sondern dadurch, dass sie ein offenes Angebot an Interpretationsmöglichkeiten darstellen.

Angelika Redder wählt für ihre Ausführungen zu „Dialogizität und Intertextualität" einen wissenschaftsgeschichtlichen und einen systematischen Zugang: dies erfordere die Klärung des Sprachbegriffs, der für die Kategorien Sprache und Literatur einschlägig sei. Von Bachtin ausgehend, wird die moderne Forschungsdiskussion der beiden Konzepte als Ausdruck wissenschaftsgeschichtlich sukzessiver Kritik dargestellt; ihre Aufnahme in die Textlinguistik erweiterte die Diskussion um die Gegenüberstellung mit allen nicht-poetischen Texten, was den „forschende[n] Blick" auf „immer wieder andere Faktoren der Kommunikation oder Kriterien der Textualität" lenke.

Der Beitrag von **Ernest W. B. Hess-Lüttich** über „Medialität" geht der Veränderung des Textbegriffs durch den Einfluss elektronischer Medien in einer historisch fundierten Weise nach. Beginnend bei der Medialität des literarischen Textes als solchem rekonstruiert der Autor verschiedene zeichen-, diskurs- und literaturtheoretische Ansätze der letzten Jahrzehnte und konzentriert sich dabei auf den für die digitalen Medien wichtigen Begriff der Intertextualität, dessen traditionelle Skalierungen heute im Konzept des ‚Hypertextes' bzw. der ‚Hyperfiction' im Rahmen der *Digital Humanities* fortgesetzt werden. Von da ist es zu einer Theorie der Intermedialität nicht mehr weit: Hess-Lüttich zeigt die Entwicklung von den 1980er Jahren bis zur Jahrtausendwende anhand zahlreicher Beispiele. Dabei kommen dem Leser, der gewissermaßen Co-Autor einer Hyperfiction wird, verschiedene neue Funktionen zu. Aktuell lassen sich Übergänge zu verschiedenen neuen Kunstformen beobachten. Die Geschichte der Hyperfiction ist noch lange nicht abgeschlossen.

Im nächsten thematischen Teil des Handbuchs werden *Prinzipien der Textgestaltung* betrachtet. Vorangestellt wird diesen Beiträgen der Artikel von **Hanspeter Ortner** „Semiotisierung und Semantisierung von Erfahrung, Weltsicht und Wissen in literarischen Texten", der das für literarische Texte konstitutive Prinzip der Semantisierung aufdeckt. Durch die konventionelle Versprachlichung von Wissen komme es zur Erfahrungsreduktion, manchmal zum Erfahrungsverlust. Durch Semiotisierung, das ist die Neu-Etablierierung von Zeichen- und Kommunikationsverhältnissen, soll ein neuer, lebendiger Bezug zur Erfahrung hergestellt werden, wobei unter Erfahrung das unbewusste Wissen, gleichsam die „Rückseite" des deklarativen Wissens, verstanden wird.

Es folgt der Beitrag von **Britt-Marie Schuster** zum „Abweichen als Prinzip", in dem das Abweichen gleichermaßen als auf das Sprachsystem und den Sprachgebrauch bezogen, als mit literarischen Arbeitstechniken korrespondierend und als intensive Arbeit am Sprachmaterial vorgestellt wird. Zentral ist die Beantwortung der Frage, wie sich herkömmliches Abweichen von literarischem unterscheidet. An Beispielen aus den Werken von Kurt Schwitters und Arno Schmidt u. a. wird gezeigt, wie

Abweichungen miteinander vernetzt sein können und welche Rezeptionsleistung sie von den Leserinnen und Lesern erfordern.

Michael Hoffmann wendet sich der „Ironie als Prinzip“ zu. Er betrachtet sie als konstitutiv für „bestimmte Arten von Literatur“, wie z. B. für die Textsorten Satire und Glosse. Zudem kann sie, so stellt er ergänzend fest, Texte belletristischer Gattungen in ihrem individuellen Charakter prägen. Er zeigt, wie man Texten den ironischen Gebrauch sprachlicher Mittel ansehen und wie man diesen beschreiben kann. Außerdem setzt er sich mit dem traditionellen Verständnis von Ironie und Positionen neuerer Forschung auseinander.

Dem „Emotionspotenzial literarischer Texte“ widmet sich **Monika Schwarz-Friesel**, da ihre Wirkung maßgeblich davon abhänge. Auch wenn die Bedeutung von Gefühlen und die „Interaktion von Kognition und Emotion“ nicht erst seit der „emotiven Wende“ in den 1990er Jahren, sondern bereits seit der Antike sowohl für die *conditio humana* im Allgemeinen als auch für die Funktion von Literatur im Besonderen (von Horaz‘ *Ars poetica* bis z. B. zu Ingeborg Bachmanns *Wozu Gedichte*) als existenziell angesehen wird, blieb sie bisher in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung auf wenige Analysen beschränkt. Vorgestellt wird ein Ansatz, der die „explizit und implizit kodierten Emotionsmanifestationen“ nicht nur auf allen sprachlichen Ebenen erfasst, sondern darüber hinaus „die spezifische Interaktion von Referenz, Über- und Unterspezifizierung und Informationsstruktur des gesamten Textes“ einbezieht.

In den folgenden Beiträgen geht es weiter um Fragen der Textgestaltung, nun aber unterschieden nach *Epik, Lyrik und Dramatik*. Im Kontext spezifischer Probleme der Epik wendet sich **Georg Weidacher**s Beitrag „Fiktionalität und Fiktionalitätssignale“ gegen den Vorwurf, Autoren fiktionaler Texte verbreiteten Lügen, und gegen die damit einhergehende Abwertung von Fiktionalität. Mit fiktionalen Texten sei keine Täuschung des Rezipienten intendiert und der fehlende Bezug zur empirischen Wirklichkeit werde anders als bei Lügen offen angezeigt. Das ist der pragmatische Aspekt von Fiktionalität. Zusätzlich konstatiert er den referenzsemantischen Aspekt, nämlich den Bezug auf eine fiktionale Textwelt. Autor und Rezipient eines fiktionalen Textes müssen daher ihre Textweltmodelle äquilibrieren, sodass beide dem Text einen übereinstimmenden kommunikativen Sinn zuschreiben, dessen wesentlicher Bestandteil die fiktionale Modalität der Referenzen ist. In einem prototypischen fiktionalen Text finden sich zu diesem Zweck Fiktionalitätssignale in Form paratextueller Hinweise und textueller Indizien.

Marie-Hélène Pérennec untersucht in ihrer Abhandlung „Erzählern aufs Wort glauben? Sprachliche Merkmale der fiktionalen Kommunikation“ die Beziehungen zwischen Leser und Erzähler. Pérennecs Ausgangspunkt ist, das Lesen von Fiktion als Spiel anzusehen. Die Folgerung ist, dass die Leser als Partner dieses Spiels, wenn sie erfolgreich sein wollen, den Spielpartner richtig einschätzen können müssen, also alle Indizien über seine Person und sein Wertsystem, die der Erzähler in den Text einbaut, aufzuspüren haben. Dazu gehören vor allem Deiktika und Bewertungsaus-

drücke, Inszenierung der Figurenrede und die stilistische Ausführung der Redewiedergabe. „Das Konzept der Polyphonie erlaubt es, alle Mittel zur Verunsicherung des Lesers zu erfassen, diese machen aber wiederum das Lesespiel spannend."

Der nächste Teil des Handbuchs behandelt *spezifische Phänomene der Lyrik*. Die „Sprache (in) der Lyrik", mit der sich **Ulrich Breuer** befasst, resultiert daraus, dass sie in einem besonderen, nicht an den Normen der Alltagstauglichkeit orientierten Verhältnis zur Prosasprache steht. Hier ist mitnichten die Versform entscheidend, derer sich auch andere Gattungen bedienen. Eine ganz eigene Sprache entwickelt die Lyrik jedoch nicht, sondern sie stellt einen spezifischen Umgang mit Sprache dar, sie lebt geradezu aus einem Spannungsverhältnis verschiedener Sprachverwendungsmodelle heraus. Breuer situiert die Sprache der Lyrik funktional zwischen Konstruktion und Kommunikation, wofür die Theorien Sklovskijs, Tynjanovs und Jakobsons stehen. In der Form der Lyrik eröffnet die Sprache einen kommunikativen Raum, der ohne diese verschlossen bliebe. Dies fördert das Sprachdenken; neue kognitive Strukturen entstehen, was auch die Entwicklung der Lyrik als literarische Gattung beeinflusst, welche sich letztlich sogar über Sprachgrenzen hinwegzusetzen vermag.

In dem daran anschließenden Beitrag von **Hans-Werner Eroms** über „Sprachspiele und Rhetorische Figuren in der Lyrik" wird zunächst geklärt, dass diese „traditionellen Mittel[ ], um Sprache stilistischen Glanz zu verleihen", grundsätzlich auch in der Sprache anderer funktionaler Bereiche (wie Werbung) genutzt werden. Untersucht wird an Tropen und Figuren in Gedichten vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, was diese für ein bestimmtes sprachliches Kunstwerk leisten. Sprachspiele können sich grundsätzlich auf allen Ebenen der Sprache manifestieren, haben ebenfalls eine lange Tradition seit dem Mittelhochdeutschen und stehen in der Moderne teilweise unter Einflüssen von Linguistik und Semiotik (z. B. die Konkrete Poesie).

Im folgenden Teil geht es um *spezifische Phänomene der Dramatik*. **Hermann Korte** gibt in seinem Beitrag einen Überblick über die Entwicklung und Funktion der Sprache im Theater. Als Grundelement des Dramas hat Sprache die besondere kommunikative Aufgabe zu erfüllen, eine über die Alltagscodes hinausgehende künstlerische Ausdrucksform zu sein. Die Sprache ist eng mit der Schauspielkunst verbunden, mit Stimme, Klang und Körperbewegung. Als Grundprinzip der dramatischen Kunst kann die Spannweite der Sprache unbegrenzt weit gefasst werden und reicht von ausgefeilter poetisch-rhetorischer Technik bis zu den verschiedenen Modi des alltäglichen Sprechens. Die sprachliche Form hat zudem großen Einfluss, z. B. auf die Unterscheidung von Vers- und Prosastücken einschließlich entsprechender Hybridisierungen. Das Drama als primär diejenige Gattung, die nicht gelesen, sondern aufgeführt wird, integriert Schweigen, Verstummen und Stille als vordergründig sprachlose Elemente; diese gehören zu den wirkungsvollsten theatralischen Möglichkeiten. Daher weist gerade die Sprache des Dramas über sich selbst hinaus.

Michaela Reinhardt vertieft im Folgenden den Aspekt, dass den Autorinnen und Autoren des Theaters der Gegenwart ein breites Spektrum bereits erprobter Schreibweisen zur Verfügung steht. Aus dem Spannungsfeld von „Fingierter[r] Mündlich-

keit und poetische[r] Sprachgestalt“ (d. h. möglichst naturgetreuer Darstellung und höchster Stilisierung) wählt sie Theatertexte des 20. und 21. Jahrhunderts aus, um „unterschiedliche Verfahren sprachlicher Gestaltung“ vorzustellen, bezieht aber auch besondere Wendepunkte ein, die heutige Schreibweisen vorbereitet haben. Ein wichtiges Anliegen ist ihr, zu zeigen, dass (wie in allen literarischen Texten) die Sprachgestalt niemals nur Dekor ist, sondern selbst Bedeutung generiert und z. B. den gesellschaftskritischen oder politischen Charakter eines Stücks entscheidend mitbestimmt.

Die Beiträge zu Aspekten der *Textproduktion* rundet ein kürzerer Teil zu Fragen der *Textrezeption und Vermittlung literarischer Texte* ab. **Andreas Gardt**s grundsätzliches Interesse gilt der Verständigung über die Kategorie „Interpretation“, unter der er die Darlegung von Bedeutung und intendierter Wirkung eines Textes oder multimodalen Zeichenverbundes versteht. Entgegen unserer alltäglichen Redeweise ‚haben‘ Texte keine Bedeutung, diese werde vom Interpretierenden vielmehr in einem konstruktiven Akt am Text gebildet. Damit stellt sich die Frage nach der Objektivität von Interpretation, die meist negativ beantwortet wird. Dagegen steht aber das Bestreben, durch methodische Vorgaben der Beliebigkeit des Interpretierens zu begegnen. Die neuere Sprachwissenschaft habe Verfahren der textsemantischen Analyse entwickelt, „die, vor dem Hintergrund der pragmatisch-kommunikativen Einbettung von Texten, deren Makro- und Mikrostrukturen beschreiben, dabei auf *punktuelle* wie auch *flächige* Formen der Bedeutungskonstitution zugreifen“. Die Arten der Bedeutungskonstitution betrachtet Gardt als ausgesprochen komplex, wobei die Unterschiede zwischen Gebrauchstexten und literarischen Texten signifikant seien.

Den Problemen der literarischen Hermeneutik unter besonderer Berücksichtigung der Metapherndeutung aus Sicht der Literaturwissenschaft und -theorie widmet sich **Jens Birkmeyer** in seinem Beitrag. Es geht um Bedeutungskonstitution und deren sprachbildliche Vermittlung bzw. Begründung. Birkmeyer zeichnet eine Entwicklung nach, die von der Interaktionstheorie über das traditionelle Identitätsverständnis der Metapher hin zu einer dynamisierten Kontextualisierung und schließlich zu einer umfassenderen Metaphorologie führt. Auffällig ist die Zögerlichkeit, mit der sich die Literaturwissenschaft der vorrangig linguistischen Theoriearbeit geöffnet hat, was daran liegt, dass unterschätzt wurde, wie viel Theoriewissen um Metaphorik bei der hermeneutischen Deutung poetischer Metaphern eigentlich notwendig ist. Dabei spielt der Rückgriff auf implizites Wissen eine große Rolle, erlaubt er doch die Teilhabe an der Sinnrekonstruktion, die zwischen ‚Zum-Ausdruck-Bringen‘ und ‚Zur-Geltung-Bringen‘ changiert. Es genügt dabei nicht, nur die semantischen Dimensionen anzusprechen, vielmehr kommt es auf die besonderen heuristischen Qualitäten der Metaphern im ästhetischen Kontext an.

Zu den Intentionen der Herausgeberinnen gehörte es, an das Ende des Handbuchs Beiträge über erst in jüngerer Zeit aufgekommene, *spezielle Literaturbereiche* zu stellen, die das Nachdenken über Sprache in der Literatur noch einmal auf neue bzw. weniger im Blickfeld liegende Wege lenken können. Das ist in vier Fällen gelun-

gen: Migrationsliteratur, Pop-Literatur, Kinder- und Jugendliteratur und Sachprosa. Ein fest eingeplanter Beitrag über „Weibliches Schreiben: Schreiben Frauen anders?“ wurde bedauerlicherweise nicht abgegeben, so dass dieses eigentlich auch an diese Stelle gehörende Thema nicht vertreten ist.

Einen starken Innovationsimpuls empfängt die deutsche Gegenwartsliteratur durch den „Umgang mit Sprache in der Migrationsliteratur“. **Eva-Maria Thüne** legt dar, dass dieser nicht unproblematische Begriff nur in der ersten Generation „ein Ankommen von außen“ meint, auf verschiedene Generationen bezogen jedoch eher die Produktivmachung „sprachlich-kulturelle[r] Divergenzen und Kontraste“. Reflexionen über Sprache, unterschiedliche Formen ihrer Entautomatisierung und Translingualität sind charakteristisch, wobei der Sprachenwechsel als Verlusterfahrung thematisiert werden kann, Mehrsprachigkeit und Interkulturalität jedoch auch als Gewinn empfunden werden: Etwas Abwesendes (Räume, Zeiten, Sprachen) klingt immer mit, bereichert die deutschsprachige Literatur aber um neue Perspektiven.

Pop-Literatur verwendet eigene poetologische Verfahren, die sich auf paradigmatische Dimensionen der Möglichkeit bis hin zu paralogischen Formaten konzentrieren. **Moritz Baßler** teilt die Entwicklung der Pop-Literatur von den ersten popaffinen Anfängen in den 1970er Jahren bis zur Gegenwart in drei Phasen ein. Auffällig sind die paradigmatische Verwendung von Katalogen bzw. Listen und die Integration von Markennamen als Zeichen einer neuen Textur in Erzählungen. Eine neue, krasse Literatursprache entsteht, teils als Provokation des Bildungsbürgertums, teils als selbstbewusster Marker im Übergang zur künstlerischen Neoavantgarde und zur Jugendliteratur. Die Koordinaten verschieben sich zur Jahrtausendwende, wenn die Arbeit mit textlichem Fremdmaterial nicht mehr authentisch wirkt, sondern funktional wird. Die Entwicklung kulminiert in einem neuartigen, nicht-trivialen Verhältnis von Literatur und Kultur, wenn pop-literarische Werke den Anspruch aufgeben, als organische Ganzheiten den Teilen einen Sinn zuzuweisen.

Die Sprache in der Kinder- und Jugendliteratur wirkt sich bei jüngeren Kindern unterstützend auf den primären Spracherwerb aus und vergrößert bei älteren Kindern und Jugendlichen den Wortschatz, die Reflexion sprachlicher Strukturen sowie das Verständnis von komplexen Zusammenhängen aus verschiedenen Perspektiven. Damit hat die kinder- und jugendliterarische Sprache großen Einfluss auf die so wichtige Schnittstelle von kognitiver Kompetenz und moralischer Entwicklung. Der Artikel von **Bettina Kümmerling-Meibauer** und **Jörg Meibauer** vollzieht die Sprachbeobachtungen entlang der beiden Leitlinien Einfachheit/Komplexität und Anpassung/Überschreitung. Jede Beurteilung der Komplexität eines kinderliterarischen Textes muss das Sprachvermögen und das Komplexitätsverständnis der Zielgruppe berücksichtigen. Dies gilt auf der Wort- und Satzebene ebenso wie für die Kriterien Kürze, Dichte und Umfang. Ausgehend von der Sprachstandsstufe der kindlichen Leser sind auch Überschreitungen von sprachlichen und inhaltlichen Normen möglich, was das Verständnis literarischer Texte vertieft und fördert.

Die Forschung zur Sachprosa ordnet sich um die zentralen Begriffe Authentizität, Glaubwürdigkeit und Sachlichkeit, welche teilweise auch stilbildend sind. Die als Sachprosa bezeichnete Literatur umfasst das Spannungsfeld zwischen fiktionalen und faktualen Genres. Vom nicht-fiktionalen Erzählen in Reiseberichten, Reportagen und Ratgebern sowie in Briefen, Bildern und Biographien – um nur einige Formen der Sachprosa zu nennen – bis zu einer Poetik des Sachbuchs ist es noch ein längerer Weg, den **Michael Schikowski** in seinem Beitrag beschreibt. Er tritt ein für eine historisch-systematische Gliederung der Sachprosa, die sich an Krisen und gesellschaftlichen Umbrüchen orientiert. Das Besondere dieser Textsorte ist, Text ohne Textmerkmale, sachlicher Stil ohne Stilmerkmale zu sein, unabhängig vom Zeitgeschmack, gleichsam faktual. Schikowski schlägt vor, epochenübergreifende textinterne Kriterien zu entwickeln, um die herkömmliche Trennung in fiktionale und faktuale Texte zu überwinden.

Danksagung: Die Herausgeberinnen danken den Reihenherausgebern Ekkehard Felder und Andreas Gardt dafür, dass sie das Thema „Sprache in der Literatur“ in die Reihe aufgenommen haben. Ebenfalls danken wir Daniel Gietz als unserem Ansprechpartner beim Verlag de Gruyter für seine Offenheit unseren Fragen gegenüber und für seine umsichtige verlegerische Betreuung. Für ihre äußerst zuverlässige Arbeit beim Lektorieren und Einrichten der Texte gilt unser Dank Sophia Schleichardt in Leipzig sowie Bastian Dewenter und Jasmin Held in Siegen.

Literatur

Adamzik, Kirsten (2016): Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven. Berlin/Boston.

Betten, Anne/Jürgen Schiewe (2011): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin, 7–12.

Betten, Anne/Ulla Fix/Berbeli Wanning (2015): Sprache in der Literatur. In: Ekkehard Felder/Andreas Gardt (Hg.): Handbuch Sprache und Wissen. Berlin/Boston (HSW 1), 455–474.

Bleumer, Hartmut u. a. (Hg.) (2013): Turn, Turn, Turn? Oder: Braucht die Germanistik eine germanistische Wende? Eine Rundfrage zum Jubiläum der LiLi [Themenheft]. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 172.

Fix, Ulla (2013): Sprache in der Literatur und im Alltag. Berlin.

I. Grundlegendes

Thomas Hecken

1. Was oder wann ist Literatur?

Abstract: Die Begriffsgeschichte von „Literatur“ steht hier im Mittelpunkt. Sie beginnt mit einem Rekurs auf die Antike und das Mittelalter und endet bei der heute in Verlagen und beim Publikum üblichen Unterscheidung von Belletristik und Sachbuch. Wie ist es zu dieser Reduktion auf einen scheinbar simplen Dualismus gekommen? Im 19. und frühen 20. Jahrhundert benennt der Begriff „Literatur“ noch etwas Minderwertiges, ihm wird „Dichtung“ als Bezeichnung einer hochgeachteten Kunstform entgegengesetzt. Ein späterer Begriffswandel führte zu dem heute üblichen Gebrauch, mit „Literatur“ sowohl Werke der Wortkunst als auch alles in Textform Veröffentlichte zu bezeichnen. Literatur ist im engeren Begriffsgebrauch jedoch da, wo Alltagssprache überboten bzw. verfremdet wird. Der gesellschaftliche Konsens trifft sich beim kleinsten gemeinsamen Nenner, der Unterscheidung von „fiction“ und „non-fiction“. Dadurch kommt dem Kriterium „Fiktionalität“ eine so große Bedeutung zu, dass die Auswirkungen dieser Begriffsoszillation Literaturwissenschaftler, Poetologen und Ästhetiker umtreibt.

1 Eine kleine Begriffsgeschichte von ‚Literatur‘
2 Literatur als Kunst
3 Implizite Trennung
4 Explizite Trennung
5 Konsequenzen der Unterscheidung
6 Literaturwissenschaft
7 Literatur

1 Eine kleine Begriffsgeschichte von ‚Literatur‘

In der deutschsprachigen Gegenwart (Stand: 2017) trifft man als Leser, der sich für Kultur und Wissenschaft interessiert, recht häufig auf das Wort ‚Literatur‘: Philologen werden als ‚Literaturwissenschaftler‘ bezeichnet; der Hanser Verlag trennt auf seiner Website in der Rubrik „Bücher“ die Sparte „Romane & Erzählungen“ u. a. von „Krimi“, „Gedichte“, „Naturwissenschaft“, „Geschenkbücher“, „Geschichte“, „Biographisches“ sowie „Literatur, Kunst, Musik“; Hausarbeiten und Qualifikationsschriften unterscheiden zwischen ‚Primär‘- und ‚Sekundärliteratur‘; Experten verweisen auf die ‚reiche Literatur‘ zur Mineralogie oder zur Krebsforschung; Zeitungen beschäftigen ‚Literaturkritiker‘.

Allgegenwärtig ist das Wort aber nicht. Die *FAZ* nennt auf ihrer Internetseite ohne weitere Differenzierung eine Rubrik „Bücher“, selbst der Suhrkamp Verlag kennt auf

DOI 10.1515/9783110297898-001

seiner Website erst einmal ebenfalls nur „Bücher“, um dann nach „Neuerscheinungen“, „aktuelles Programm“, „Bestseller“, „eBooks“ „Werkausgaben“, „Neuübersetzungen“ und „Themen, Genres & Länderschwerpunkte“ zu separieren. Von ‚Literatur‘ ist dort keine Rede.

Selbst in einzelnen Häusern herrscht beim Begriffsgebrauch keine Einheitlichkeit. Die Beilage zur Frankfurter Buchmesse wird von der Printredaktion der *FAZ* z. B. nicht „Bücher“, sondern „Literatur“ betitelt, gesondert in „Belletristik“ und „Sachbücher“. Diese letzte Unterscheidung findet man auch in einigen Verlagsprogrammen, zwar nicht, wie bereits gesehen, in denen von Hanser und Suhrkamp, aber bei der Deutschen Verlags-Anstalt (DVA), die auf ihrer Repräsentanz im Netz das „Programm Literatur“ und das „Programm Sachbuch“ führt, dazu kommt nach der Willkür der verlegerischen Marketinginteressen das „Programm Architektur & Garten“.

In den USA ist die Zweiteilung von Literatur und Sachbuch noch besser erhalten bzw. häufiger anzutreffen, allerdings heißt es dort zumeist nicht mehr ‚literature‘, sondern ‚fiction‘. Auch die *New York Times* trennt auf ihrer Internetseite in der Rubrik „Books“ zwischen „Fiction“ und „Nonfiction“. Der Grund dafür aus Sicht eines Beteiligten: ‚Literature‘ klinge „nach Schule, ernsthaft und nicht nach Spaß; ‚fiction‘ zu lesen ist lustiger‘, so ein Journalist beim Boston Globe“ (Martel 2010, 197).

Wenn man dieser Einschätzung vertraut, gilt es wahrscheinlich als noch ‚lustiger‘, keine Bücher mehr in die Hand zu nehmen, sondern auf die Displays von Handys und Tablets zu schauen. Zumindest im Deutschen hat ‚Literatur‘ aber den technologischen Wechsel überstanden; zwar nicht im allgemeinen Sprachgebrauch, aber in speziellen wissenschaftlichen und feuilletonistischen Artikeln hört man von „Internetliteratur“ oder „Netzliteratur“. Damit werden nicht immer nur Romane, die in Fortsetzungen und mit Hyperlinks erscheinen, angesprochen, sondern z. B. auch Blogs.

Die Beispiele mögen genügen. Sie belegen, dass ‚Literatur‘ heutzutage in einer sehr weiten Fassung verwendet wird, die alles in Schriftform Gedruckte und Veröffentlichte meint – und in einer engeren Fassung, die für ‚Literatur‘ den Bereich der Kunst reserviert. Die erste Bedeutung orientiert sich überwiegend an lat. ‚littera‘ (Buchstabe), die zweite trifft unter den Letterngebilden eine Auswahl, die sich künstlerischen Kriterien verdankt.

Die erste Variante steht in einer langen Tradition, die zweite ist moderner. Wie weit die Tradition zurückreicht, erkennt man leicht, wenn man vom Lateinischen ins Griechische wechselt: Das griechische Wort für ‚Buchstabe‘ lautet ‚gramma‘, davon kommt ‚Grammatik‘ her – und Grammatik steht an der ersten Stelle jener sieben ‚artes liberales‘, die seit der Spätantike den Fächerkanon ausmachten (im frühen Mittelalter wurden ihnen sieben ‚mechanische Künste‘ gegenübergestellt). In der gängigen Unterteilung der sieben regelgerechten ‚freien Künste‘ in ‚Trivium‘ (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und ‚Quadrivium‘ (Arithmetik, Geometrie, Musik, Astronomie) fehlt zur heutigen Überraschung u. a. die Poesie, wenn sie auch im Zusammenhang von Grammatik und Rhetorik zum Unterrichtsstoff gehörte (vgl. Kristeller 1976a).

Nach Anfängen in Bologna 1321 werden ab dem 15. Jahrhundert in den Universitäten „Poesie und Eloquenz [...] als fortgeschrittene Kurse gelehrt, die den Elementarunterricht in der Grammatik und Rhetorik voraussetzten, und auf das Studium der lateinischen Dichter und Prosaschriftsteller wurde der größte Wert gelegt" (Kristeller 1976b, 219). Der ‚litteratus' ist entsprechend „ein Kenner der Grammatik und der Poesie (wie noch der *lettré* in Frankreich), aber nicht notwendigerweise Schriftsteller" (Curtius 1948, 52), genauso wie eben ‚litteratura' nicht nur Poesie oder kunstvolle Prosa bezeichnet.

Die im 18. Jahrhundert wirkungsvoll durchgeführten Operationen, die regelgeleiteten, nützlichen Bereiche (wie Grammatik, Rhetorik, Naturwissenschaften) von den schönen und/oder dem Genie obliegenden Künsten zu trennen, führen zu dem engeren Begriff von ‚Literatur', der auch heute noch Anwendung findet. Mit ‚Belletristik' ist die alte Diskussion um die ‚Beaux Arts', die schönen Künste, gegenwärtig in Wortform weiterhin greifbar, wenn auch kaum einem Deutschen, der etwa die *Spiegel*-Bestsellerliste (mit ihrer Unterscheidung zwischen „Belletristik" und „Sachbuch") studiert, die Herkunft und Bedeutung des Wortes geläufig sein dürfte.

Die Übernahme des frz. ‚belles lettres' – und seine heutige Verwendung durch viel gelesene Tageszeitungen und Nachrichtenmagazine – zeigt bereits deutlich, dass im Deutschen ‚schöne Literatur' ungebräuchlich sein dürfte. Die Stelle der ‚schönen Literatur' ist historisch durch ‚Dichtung' und ‚Poesie' belegt gewesen. In seiner *Kritik der Urteilskraft* hält Kant fest, dass „in aller schönen Kunst" das „Wesentliche in der Form" bestehe, nicht in sinnlichen Reizen, die zur „Zerstreuung" dienen. Unter diesen schönen Künsten nehme nun die „Dichtkunst (die fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt, und am wenigsten durch Vorschrift, oder durch Beispiele geleitet sein will)", den „obersten Rang" ein (Kant 1974, 264 f.), weil bei ihr weder – wie bei der Malerei – durch den „Reiz der Farben" noch – wie bei der Musik – durch die „angenehme[n] Töne des Instruments" die Form-Seite (bei der Malerei wäre das die für Kant entscheidende „Zeichnung", bei der Musik die „Komposition") in den Hintergrund gedrängt und das ästhetisch erforderliche „interesselose Wohlgefallen" gestört werden kann (ebd., 141; 267 ff.).

Diese Überlegungen haben bei Idealisten wie bei Verfechtern des Bürgerlichen Realismus, bei Ästhetizisten wie Formalisten Anklang gefunden. Das reicht bis in die Wortwahl hinein. Im 19. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dient ‚Literatur' recht häufig als Kennzeichnung für etwas Minderwertiges, wenn mit ‚Dichtung' die erhabene, wirklichkeitstranszendierende, ästhetisch gereinigte Kunst ausgezeichnet wird. Begriffe wie ‚Asphaltliteratur' und ‚Zivilisationsliterat' sind mit ‚Dichtung' als zweitem Teil des Kompositums (Asphaltdichtung, Zivilisationsdichter) nicht oder kaum denkbar.

Diese Anschauung war aber stets mehr oder minder umstritten. Vor allem Konzeptionen des Naturalismus, der Neuen Sachlichkeit, des Dadaismus, der engagierten Literatur standen dem aus unterschiedlichen Gründen entgegen. Sie haben sich zwar nicht mit ihren jeweiligen spezifischen Programmen auf breiter Front durchgesetzt,

sind aber zumindest insofern vollständig in die Literaturauffassungen der künstlerischen und feuilletonistischen Kreise eingegangen, als ‚Literatur' seit Ende der 1960er Jahre von fast niemandem mehr der ‚Dichtung' unterworfen wird.

Wir können also für die deutsche Gegenwart (und, wohl ohne große prognostische Kräfte bemühen zu müssen, für die absehbare Zukunft) festhalten: ‚Literatur' bezeichnet im heutigen Sprachgebrauch zwei Phänomene: zum einen, in der engeren Fassung, Werke der Wort-Kunst, zum anderen, in der weiteren Fassung, alles in Textform Veröffentlichte. In der ganz weiten Fassung, die man selten antrifft, fällt unter ‚Literatur' alles schriftlich Niedergelegte, auch das Unveröffentlichte.

Wie steht es mit bloß mündlich öffentlich gewordenen Texten? Hugo Steger (1982, 14) behauptet in *Was ist eigentlich Literatursprache?*, Sagen, Märchen, Zaubersprüche würden „nicht erst dadurch zur Literatur, daß sie aufgezeichnet werden". Offenkundig gilt dies aber nach dem Stand heutiger Begriffsverwendung nicht für alle möglichen Witze, Komplimente, Anzüglichkeiten, Sprüche, Reden usf., sondern nur für ‚orale Literatur' (im Sinne von ‚künstlerischen Werken'), so dass auch diese Variante in unsere Zweiteilung bereits Eingang gefunden hat, nämlich in der engeren Fassung, die, wie sich spätestens jetzt herausstellt, nicht allzu eng ist.

Hugo Steger, der eine ähnliche Aufteilung vorgeschlagen hat, weist noch darauf hin, dass „immer wieder Forscher das Wort Literatursprache gleichbedeutend mit Schriftsprache benutzt" und sich damit von der „allgemeinen Lebenspraxis" entfernt hätten (ebd.). Deshalb nimmt er diese Variante von seinem Überblick zum „heutigen allgemeinsprachlichen Gebrauch" (ebd., 13) aus. Forscher nehmen offenkundig nicht an der „allgemeinen Lebenspraxis" teil.

Unser Überblick hingegen zieht diese Konsequenz nicht und schließt den Begriffsgebrauch einiger Forscher nicht vom ‚Leben' aus. Darum unsere Formulierung vom ‚schriftlich Fixierten' (sei es mit Tinte, Schreibmaschine, Papier oder in digitalisierter Form) als Angabe zur sehr weiten Fassung des heutigen ‚Literatur'-Begriffs.

2 Literatur als Kunst

Interessanter als die weite ist die engere Fassung. Um sie wird häufiger gerungen. Den Grund dafür kann man leicht angeben. Kunst und Kultur besitzen nicht nur unter vielen Gebildeten, sondern auch in der staatlichen Ordnung einen hohen Rang. Zur Literatur im Sinne eines sprachlichen Kunstwerks zu zählen ist darum eine Auszeichnung. Sie wird z. B. in Deutschland mit steuerlichen Vorteilen für Schriftsteller honoriert und verfügt über den Schutz des Grundgesetzartikels 5 Abs. 3: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei."

Wie der Begriff ‚Trivialliteratur' allerdings anzeigt, ist es nicht ausgeschlossen, dass auch Werke mit geringem oder gar keinem Renommee zur ‚Literatur' im engeren Sinne zählen. Im Gegensatz zur (früheren) Ehre der Dichtung (ein Kompositum ‚Tri-

vialdichtung‘ war und ist bezeichnenderweise nicht im Umlauf) verfügt ‚Literatur‘ bislang über weniger Noblesse. Wenn man etwas zur Literatur schlägt, vollzieht man damit nicht automatisch eine Hochwertung. Es gibt auch weniger gute Literatur.

Zwar ist es auch möglich, von ‚schlechter Kunst‘ zu reden. Wenn nicht alles täuscht, wird diese Möglichkeit aber seltener ergriffen. ‚Kunst‘ und ‚Kultur‘ besitzen einen höheren Rang, einen noch besseren Klang als ‚Literatur‘. Entsprechend fällt die Aufregung geringer aus, wenn in den Augen der Öffentlichkeit heute ein Werk als sehr schlechte oder anstößige Literatur gilt.

Ein weiterer Grund für den geringeren Streit- und Ehr-Wert von ‚Literatur‘: Literatur wird nur sehr selten direkt vom Staat oder öffentlich-rechtlichen Einrichtungen finanziert. Im Unterschied zu Werken der bildenden Kunst, zu Theater- und Musikaufführungen wird Literatur zudem weit überwiegend von einzelnen Personen rezipiert. Öffentliche Ausstellungen und Darbietungen führen in Zeiten gewährter individueller Freiheiten rascher zu Erregungen und Skandalen als die stille Lektüre – und sie führen darum schneller zu Urteilen wie ‚Das ist gar keine Kunst‘.

Daraus, dass solche erregten Urteile in den letzten drei Jahrzehnten sogar angesichts von obszönen Theaterinszenierungen oder unverständlichen, wiewohl teuren Werken der bildenden Kunst kaum noch zu hören sind, kann man freilich sicher schließen, in welch geringem Maße der Ausruf ‚Das ist ja überhaupt keine Literatur‘ ertönt, wenn heutzutage starkes Missfallen zum Ausdruck gebracht werden soll. Nach über einem Jahrhundert avantgardistischer Entgrenzungen ist der Literatur-Begriff kaum noch umkämpft oder auch nur Gegenstand von Diskussionen.

3 Implizite Trennung

Dennoch besitzen die historischen Debatten in der Gegenwart weiterhin Einfluss. Sie werden zwar nur noch sehr selten herangezogen, um Literatur von Non-Literatur abzugrenzen, aber sie wirken sich im Bereich der Kunst regelmäßig auf die Unterscheidung von guter und schlechter Literatur aus.

Zu nennen sind hier vor allem formalistische, modernistische Theorien und Lektüren in der Nachfolge Kants. Die Anmerkungen Kants zu den Bedingungen eines interesselosen ästhetischen Urteils münzen sie auf das Werk um. Das ‚Literarische‘, das einen Text zu einem Werk der Literatur mache, liegt für sie im Bruch mit jener Alltagssprache, die auf verständlich kommunizierte Inhalte setzt. Verfremdung, Enttäuschung und Negation solcher Alltagssprache, ihre Subversion oder Überbietung sowie metasprachliche, selbstreflexive Äußerungen sind folgerichtig die Merkmale ihrer ‚Literatur‘ (vgl. Plumpe 2001).

Der Ausschluss sich realistisch verstehender Werke ist freilich nicht von Erfolg gekrönt gewesen. Sie zählen heute genauso grundsätzlich zur Literatur (im Sinne der Kunst) wie Artefakte dadaistischer oder konkreter Poesie. Die Unterscheidung macht

sich aber noch recht häufig bemerkbar, wenn es unter Lektoren, Feuilletonisten und anderen Lesern, die sich der Avantgarde oder gehobenen Kultur zurechnen, darum geht, gute von schlechter Literatur zu scheiden. Dann sind Äußerungen wie ‚das Buch ist nur auf der inhaltlichen Ebene interessant', ‚bietet keine Widerhaken', ‚ist einfach vernutzbar' immer abwertend gemeint.

Anerkannte Literatur-Rezensenten üben weitgehend Verzicht, einen Roman zu loben, weil man sich mit dessen Helden oder ausdrücklichen Botschaften identifiziert oder weil man dessen wie auch immer geartetes Erregungspotential verspürt. In den „Literatur"-Seiten der *FAZ* wird z. B. ausdrücklich dem „Effekt" abgeschworen und von der besprochenen Autorin Jennifer Egan ein „weniger rasantes, brüchigeres Erzählen" gefordert, ein Erzählstil, wie er sich in Jonathan Franzens Buch *Die Korrekturen* finden lasse. Das Fazit stellt beide Schriftsteller hart gegeneinander: „In beiden Büchern werden über mehrere Generationen, durch mehrere Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten hindurch amerikanische Befindlichkeiten umkreist – aber Franzen taugt nicht für Hollywood, Egan schon. Das ist ihr [Egans] Problem." (2002, 21; diese und die folgenden Beispiele sind der „Literatur"-Beilage der *FAZ* zu den Buchmessen 2002 [8.10.2002, Nr. 233] und 2003 [7.10.2003, Nr. 232] entnommen). Den Unterschied macht also – bündig gesprochen – das „brüchigere Erzählen".

Selbst wenn dies nicht so klar gesagt wird, finden sich in nur wenigen Rezensionen der Buchmessen-Beilagen lobende Aussagen über ein Erzählwerk, die sich in erster Linie auf dessen Themen oder Motive stützten. „Es sind nicht die Themen, um derentwillen wir Richard Fords Erzählungen immer wieder lesen" (2002, 19), heißt es in einer Rezension unmissverständlich. Nur über den Umweg der Erzählweise scheint den Inhalten zumindest eine Art Fünftel- oder Sechstel-Lob gezollt zu werden. Häufig liest man von der „großen Leichtigkeit" der Figurenskizze (2002, 6), einer „glaubhaften" Beschreibung selbst unwahrscheinlicher Gefühle (2002, S. 1), „präziser" Beschreibung (2002, 7), „großer Ehrlichkeit" (2002, 5), „mikroskopischer Aufmerksamkeit" (2002, 7) „genauer" Beobachtung (2002, 8), „unerschütterlicher Aufmerksamkeit" (2003, 5), „Welthaltigkeit" (2003, 4), so dass man zumindest auf die Idee kommen könnte, die derart aufmerksam beschriebenen Dinge lohnten die genaue Betrachtung auch.

Wenn allerdings widersinnig von einem „Stil, dem nicht die kleinste Geste entgeht" (2002, 9), die Rede ist, verliert sich jene Idee wieder weitgehend. Dann bleiben Nacherzählungen des Inhalts übrig, mit denen nur selten eine positive Wertung verbunden wird. Auf diese Art und Weise wird der Vorrang der „Form" als Garant des ästhetischen Urteils gebührend berücksichtigt. Die gelobte ‚Beschreibungsgenauigkeit' bleibt als Begriff diffus genug und geht nicht im wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch auf. Die *FAZ*-Rezensenten vermeiden durchweg diesen Schritt, indem sie höchstens auf modern kunstreligiöse, paradoxe Weise den Vorrang literarischer Form zum Garanten dafür erheben, noch außerliterarische Referenten richtig zu erfassen; etwa wenn von Schreibverfahren gesprochen wird, die „den Dingen keine Gewalt antun" (2002, 4), von „Verfremdungen", die gerade „Wirklichkeitsnähe" bewiesen (2002, 7), oder

gar von der „Form der Erzählung“ schlechthin, die alleine noch den „Spielraum der Wahrnehmung“ ermessen könne (2002, 4).

Wie um die Gefahr zu umgehen, dass auch die Bewertung bestimmter Schreibweisen gleich mit einem politischen oder wissenschaftlichen Modell kurzgeschlossen wird, steht die Analyse von Stilelementen sogar einige Male für sich, um manchmal erst am Ende des Artikels einem weniger spezifischen Lob oder Tadel Platz zu machen. Ein reines Leseprotokoll – ‚diese Passage habe ich überblättert, jene interessiert gelesen, diese hat mich erregt …‘ – wird zumeist eben nicht geliefert. Als ausschließlich subjektives oder interessegeleitetes soll das Urteil keineswegs ausgewiesen werden. Deshalb legt man im Zuge der Rezension auch nicht seine soziale Herkunft, die Geschichte seiner Idiosynkrasien, seine didaktischen Ziele oder ähnliches offen, sondern erweckt den Anschein, als verfüge das Objekt des Urteils über eine allgemeiner determinierende Kraft; dann heißt es nicht: ‚aus folgendem Grund langweilen mich Thesenstücke‘, sondern es heißt: „papierne Dialoge“ machten die „Lektüre“ des Romans „zur Strapaze“ (2003, 18); oder es heißt: gebannt „liest man immer weiter“ (2002, 19), „erscheint uns glaubhaft“ (2002, 1).

Die Figur des „man“ und der Gebrauch des Plurals sollen aber auf keinen Fall eine Pluralität der Stimmen verhindern. Im Aufmacher der *FAZ*-Literaturbeilage wird die entscheidende Aussage aus einem Roman herbeizitiert. Es handelt sich um eine Regel. Sie besagt, dass „es für einen Schriftsteller keine Regeln gibt“ (2002, 1). Dies mag so sein oder auch nicht – die Rezensenten jedenfalls formulieren tatsächlich an fast keiner Stelle ausdrücklich eine Regel oder sprechen herrisch eine Anweisung aus. Doch ihr Bemühen, eine ausführlichere Angabe von „Form“-Elementen zur Grundlage ihres Urteils zu machen, führt sie auf stillerem Weg in den Regel-Sektor. Zwar wird die Subjektivität des Urteils versuchsweise gewahrt, indem keine allgemeine Anweisung ausgesprochen wird, aber dennoch durch den apodiktischen Ton des Einzelfall-Urteils getilgt. So ist es nach Ansicht eines Rezensenten gut, über die DDR folgendermaßen zu schreiben: mit „Kunstverstand“, „von keiner Mission beseelt“, „frei von Klischees, die gerade die gute Absicht produziert“, „ohne verbissene Verdächtigung“ oder „ulkhafte Nostalgie“, in einem „lakonischen und zuweilen unerbittlichen Ton“. (2003, 3)

Es scheint fast, als sollte die Unbegründetheit des Urteils seinen Anweisungscharakter überdecken. Doch wenn man nicht annimmt, dass es in der Welt der Literatur immer nur einzigartige Konstellationen gibt, bietet sich stets die Möglichkeit, eine mit einem Urteil versehene detaillierte Analyse eines Textes als technische, regelgerechte Doktrin explizit umzuformulieren oder sie implizit als solche aufzufassen. Auf diese Weise kann eine literarische Regel – auch unausgesprochen – wieder greifen.

Es bleibt dann die Frage, ob solch eine Anweisung nicht nur den Status (und sogar die Kraft) besitzt, gute von schlechter Literatur, sondern auch Literatur von Non-Literatur zu trennen. Wiederum mit der Unterscheidung ‚explizit/implizit‘ lässt sich für die Gegenwart eine klare Tendenz feststellen: In Blättern wie der *FAZ* werden agitatorische, triviale, klischeehafte Werke nicht definitiv aus dem Bezirk der Lite-

ratur ausgeschlossen, sie tauchen aber als Besprechungsgegenstand einfach in den ‚Literatur'-Beilagen nicht auf, es sei denn, um in seltenen Fällen paradigmatisch als Negativbeispiele verurteilt zu werden. Der Ausschluss ist also de facto gegeben, er wird jedoch nicht definitorisch vollzogen.

4 Explizite Trennung

Die explizite, definitive Unterscheidung von Literatur/Non-Literatur im engeren Sinne muss folglich heutzutage durch andere Kriterien zustande kommen. Wenn die Variante der Wertung nicht oder kaum genutzt wird – ‚Literatur' wären in dem Fall einfach alle guten Romane, Gedichte, Dramen und was sonst als literarisches Genre anerkannt würde –, bleibt noch der Weg über neutrale Angaben offen.

Nach der Diskreditierung der Rhetorik ist hier allerdings jener Pfad versperrt, der ‚Literatur' mit einem Über- oder Hochmaß an rhetorischen Figuren, mit Satzbau-Raffinesse und großem Wortschatz identifiziert (und die einfache Sprache nicht einem beachtlichen ‚genus humile', sondern der Non-Literatur im Sinne von Unkunst vorbehält).

Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass in Lektoratsgutachten, Rezensionen, ästhetischen Urteilen solche Kriterien zur Auszeichnung von ‚guter Literatur' genutzt werden. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass einzelne Individuen oder Gruppen solche Kriterien weiterhin nutzen, um ein Werk kategorisch zur ‚Literatur' zu schlagen. In der maßgebenden Kunstwelt der Verlage, Universitäten, staatlichen Institutionen, Zeitungs-Feuilletons etc. werden sie aber in der Gegenwart nicht mehr zur grundsätzlichen Bestimmung von ‚Literatur' genutzt. Nach einigen realistischen und avantgardistischen Wenden führt auch einfache Sprache, eine wenig komplexe Intrige, Stillosigkeit, reduzierter Wortschatz keineswegs zwangsläufig zur Verbannung aus dem literarischen Sektor.

Nach den empirischen Befunden, die zu Beginn dieses Aufsatzes mit einigen Beispielen präsentiert wurden, bleibt demnach gegenwärtig nur die Unterscheidung ‚fiktional/nicht-fiktional' wirksam übrig. Besonders im US-amerikanischen Raum wird sie verwandt, um Literatur (im engeren Sinne der Kunst) von anderen Veröffentlichungen zu scheiden: „fiction"/„non-fiction" (*NYT*); in Deutschland schwingt das etwa in der Unterscheidung „Belletristik"/„Sachbücher" (*FAZ*) bzw. von „Literatur"/„Sachbuch" (DVA) mit.

Diese Unterscheidung überwölbt die ebenfalls aussagekräftige Genreordnung. Dass Elegien, Komödien, Hirtengedichte etc. zur Literatur zählen, ist unbestritten, nach der modernen Verabschiedung des antiken Kanons gibt es aber Bedarf für eine mindestens ergänzende, wenn nicht sogar konstitutiv neue Bestimmung. Metrum und Reim gelten für Gedichte und Dramen nicht mehr obligatorisch, der Roman kommt

als neue Gattung machtvoll hinzu, das trägt dazu bei, Fiktionalität ins Zentrum der ‚Literatur'-Zuschreibung zu befördern.

An der Sprache kann man den Roman nicht unbedingt von einer Reportage oder einer Autobiografie unterscheiden, das heutige Drama nicht mehr in jedem Fall von der Mitschrift eines Gesprächs, darum besitzt das Merkmal der Fiktionalität enorme Bedeutung. An ihm hängt nun sehr häufig die Last oder das ehrenvolle Gewicht der ‚Literatur'.

5 Konsequenzen der Unterscheidung

Trotz der Bedeutung der Abgrenzung wird sie allerdings zumeist kaum einmal strenger kontrolliert. Verlage interessieren sich nicht besonders dafür, ob der Roman weitgehend oder vollständig autobiografisch geprägt ist, es sei denn, es handelt sich um Geschichten über berühmte Personen, deren Intimleben preisgegeben wird. Dies sorgt zuverlässig für hohe Verkaufszahlen und großes mediales Interesse, oftmals begleitet von einer feuilletonistischen Abwertung des Titels. Begriffe wie ‚Kolportageliteratur' oder ‚Schlüssellochroman' zeigen allerdings an, dass es zu einem kompletten Ausschluss aus dem Reich der Literatur nicht notwendigerweise kommt.

Der Leser wiederum fragt in allen anderen, unbekannteren Fällen zumeist auch nicht bohrend nach, sondern verlässt sich einfach auf den Peritext des Verlags, wenn er auf dem Buchumschlag die Angabe ‚Roman' oder ‚Erzählung' liest. Falls die Erzählung die Grenzen des physikalisch Möglichen nicht überschreitet, besitzt er – da er den Autor in der Regel nicht näher kennt – keinen Anhalt, über den Wirklichkeitsgehalt der Geschichte mehr als bestenfalls einigermaßen begründete Spekulationen anzustellen. Eine Ausnahme stellen medial stark präsente Autoren dar, die in ihren Werken über Künstler schreiben, die öffentlich auftreten; in diesem Fall kann der Leser den Abgleich von Roman und Wirklichkeit kenntnisreicher vornehmen; in allen anderen Fällen muss er sich auf Indiskretionen verlassen.

Selbst die Steuerbehörde schreitet aber nicht ein, wenn Rezensenten oder andere Insider darauf hinweisen, dass es sich bei den Helden eines ‚Romans' allesamt um lebende Personen handelt und um Handlungen, die stattgefunden haben. Hier reicht die Tatsache, dass Verlage eine entsprechende Literatur-Klassifikation (im engeren Sinne der Kunst) vorgenommen haben, fast immer aus, um für eine günstigere Taxierung zu sorgen. Da in Deutschland die Künstlersozialkasse (KSK) auch Journalisten aufnimmt, fällt für sie die Notwendigkeit der Unterscheidung von ‚fact' und ‚fiction' ohnehin weg.

Bloß eine Institution ist etwas häufiger – wenn auch insgesamt gesehen sehr selten – aufgerufen, genauere Prüfungen vorzunehmen: die Justiz. Sie muss darum auch als einzige Institution ab und zu angeben, was als Kunst und Fiktion gilt. Einige Fälle haben alle Instanzen durchlaufen, darum liegen Urteile des Bundesverfassungs-

gerichts vor; die ‚Literatur'- und ‚Fiktionalitäts'-Frage ist demnach zumindest in juristischem Sinne endgültig entschieden (jedenfalls solange das Bundesverfassungsgericht sein Urteil nicht selbst modifiziert).

Anlässlich eines Verfahrens zu Klaus Manns Roman „Mephisto" hält das höchste Gericht in einem Beschluss des Ersten Senats vom 24. Februar 1971 fest:

> Das Wesentliche der künstlerischen Bestätigung ist die freie schöpferische Gestaltung, in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zu unmittelbarer Anschauung gebracht werden. Alle künstlerische Tätigkeit ist ein Ineinander von bewußten und unbewußten Vorgängen, die rational nicht aufzulösen sind. Beim künstlerischen Schaffen wirken Intuition, Phantasie und Kunstverstand zusammen; es ist primär nicht Mitteilung, sondern Ausdruck und zwar unmittelbarster Ausdruck der individuellen Persönlichkeit des Künstlers. (BVerfGE 30, 173 [187 f.])

Diese Definition wird in weiteren Verfahren vom Bundesverfassungsgericht durch die Jahrzehnte immer wieder aufgegriffen. Neben der Bindung an ein expressives Künstler-Subjekt kommt der „bestimmten Formensprache" große Bedeutung zu. Ein späteres Urteil vom 27. November 1990 attestiert der indizierten Schrift „Josefine Mutzenbacher" beispielsweise, dass bei ihr die „schöpferische[] Gestaltung" in der „Form des Romans zum Ausdruck" komme (BVerfGE 83, 130 [137]).

Was ein Roman ist, wird vom Gericht zwar nicht gesagt, zum Verhältnis des sprachlichen Kunstwerks zur Wirklichkeit äußert es sich jedoch im Sinne der idealistischen Tradition (vgl. Seiler 1983):

> Auch wenn der Künstler Vorgänge des realen Lebens schildert, wird diese Wirklichkeit im Kunstwerk ‚verdichtet'. Die Realität wird aus den Zusammenhängen und Gesetzmäßigkeiten der empirisch-geschichtlichen Wirklichkeit gelöst und in neue Beziehungen gebracht, für die nicht die ‚Realitätsthematik', sondern das künstlerische Gebot der anschaulichen Gestaltung im Vordergrund steht. (BVerfGE 30, 173 [189])

Später geht das Gericht von der Verengung auf „anschauliche[] Gestaltung" wieder ab, es bleibt aber bei seiner Leitlinie, auch angesichts realistischer und dokumentarischer Werke Kunst-Literatur an Wirklichkeitstranszendenz zu binden. Im Beschluss des Ersten Senats vom 13. Juni 2007 zum Roman „Esra" von Maxim Biller heißt es: „Zu den Spezifika erzählender Kunstformen wie dem Roman gehört, dass sie zwar häufig – wenn nicht regelmäßig – an die Realität anknüpfen, der Künstler dabei aber eine neue ästhetische Wirklichkeit schafft." (BVerfGE 119, 1 [28])

Wie kommt es nun zu solch einer ‚Kunst-Realität'? Eine Antwort des Gerichts betont die (teilweise) Lösung von der außer-literarischen Wirklichkeit, die (teilweise) Fiktion:

> Je stärker der Autor eine Romanfigur von ihrem Urbild löst und zu einer Kunstfigur verselbständigt (‚verfremdet'; vgl. BVerfGE 30, 173 [195]), umso mehr wird ihm eine kunstspezifische Betrachtung zugutekommen. Dabei geht es bei solcher Fiktionalisierung nicht notwendig um die

> völlige Beseitigung der Erkennbarkeit, sondern darum, dass dem Leser deutlich gemacht wird, dass er nicht von der Faktizität des Erzählten ausgehen soll. (BVerfGE 119, 1 [29])

Je stärker also der Leser einen Unterschied des Romanhelden zu einer (früher) lebenden Person erkennt, desto stärker erkennt er den Fiktionsgrad. Was aber, wenn keine „Verfremdung" waltet? Dann muss das ‚Ganze' den Unterschied bilden, meint das Gericht:

> Dabei ist zu beachten, ob und inwieweit das ‚Abbild' gegenüber dem ‚Urbild' durch die künstlerische Gestaltung des Stoffs und seine Ein- und Unterordnung in den Gesamtorganismus des Kunstwerks so verselbständigt erscheint, dass das Individuelle, Persönlich-Intime zugunsten des Allgemeinen, Zeichenhaften der ‚Figur' objektiviert ist. (BVerfGE 119, 1 [28])

Damit ist aber das Fiktions-Kriterium bereits wieder zu den Akten gelegt worden, an seine Stelle treten, ohne dass der Wechsel angezeigt oder reflektiert würde, schwer fassliche Überlegungen zum „Gesamtorganismus" und zum Symbolhaften künstlerischer Literatur. Kein Wunder, dass das Gericht die Beantwortung der Frage kurz danach dem Rezipienten aufbürdet:

> Die Gewährleistung der Kunstfreiheit verlangt, den Leser eines literarischen Werks für mündig zu halten, dieses von einer Meinungsäußerung zu unterscheiden und zwischen der Schilderung tatsächlicher Gegebenheiten und einer fiktiven Erzählung zu differenzieren. Ein literarisches Werk, das sich als Roman ausweist, ist daher zunächst einmal als Fiktion anzusehen, das keinen Faktizitätsanspruch erhebt. Ohne eine Vermutung für die Fiktionalität eines literarischen Textes würde man die Eigenarten eines Romans als Kunstwerk und damit die Anforderungen der Kunstfreiheit verkennen. Diese Vermutung gilt im Ausgangspunkt auch dann, wenn hinter den Romanfiguren reale Personen als Urbilder erkennbar sind. (Ebd.)

Knapper gesagt: Wenn ‚Roman' auf dem Umschlag steht, sollte der Leser glauben, es handele sich um ein fiktionales Werk, selbst wenn er erkennt, dass es sich um eine Darstellung vergangener Wirklichkeit handelt. Als habe man diese Argumentation ausgleichen wollen, hat das Bundesverfassungsgericht zu Beginn seiner Ausführungen beschwichtigend eingeräumt:

> Wegen der gerade für die Kunstform des Romans, aber auch die künstlerisch gestaltete Autobiographie, die Reportage und andere Ausdrucksformen (Satire, Doku-Drama, Faction) häufig unauflösbaren Verbindung von Anknüpfungen an die Wirklichkeit mit deren künstlerischer Gestaltung ist es nicht möglich, mit Hilfe einer festen Grenzlinie Kunst und Nichtkunst nach dem Maß zu unterscheiden, in dem die künstlerische Verfremdung gelungen ist. (BVerfGE 119, 1 [21])

Genau das hat man aber dann getan, indem man das Kriterium der (Teil-)Fiktionalität einführte. Es rasch wieder ohne Angabe von Gründen zugunsten anderer Kriterien – Symbol, Ganzheit, ästhetische Rezeption –, die ebenfalls nicht näher erläutert werden, zurückzulassen, trägt nicht dazu bei, für Offenheit zu sorgen, sondern nur dazu, die Grenzziehung zum Willkürakt zu machen. Wenn postuliert wird: „Ein

fälschlicherweise als Roman etikettierter bloßer Sachbericht käme nicht in den Schutz einer kunstspezifischen Betrachtung“ (BVerfGE 119, 1 [29]), ist das zwar eindeutig, den Unterschied zwischen „Sachbericht“ und „Roman“ hat man aber keineswegs unzweideutig erklärt.

Im konkreten Fall konzedierte man, dass es sich bei „Esra“ um ein Kunstwerk handele: Der Roman besitze „eine zweite“ hinter der „realistischen Ebene“, er treibe ein „Spiel“ mit der „Verschränkung von Wahrheit und Fiktion“ (BVerfGE 119, 1 [31]). Dennoch wurde sein Vertrieb verboten, weil die sexuelle Intimsphäre einer lebenden, erkennbar dargestellten Person verletzt worden sei (BVerfGE 119, 1 [34]). Ob die dargestellten sexuellen Details nun tatsächlich der sexuellen Praxis der Person entsprechen, ob es sich bei ihnen um eine Mischung aus Wirklichkeitswiedergabe und Fiktion handelt, spielt für den Entschluss freilich überhaupt keine Rolle:

> Die eindeutig als Esra erkennbar gemachte Klägerin [...] muss aufgrund des überragend bedeutenden Schutzes der Intimsphäre nicht hinnehmen, dass sich Leser die durch den Roman nahegelegte Frage stellen, ob sich die dort berichteten Geschehnisse auch in der Realität zugetragen haben. (Ebd.)

Nicht nur wegen der Seltenheit des Verbots-Falls, sondern vielleicht auch wegen dieser Pointe hat das Urteil keine großen Debatten ausgelöst. Letztlich doch unabhängig von der diskutablen Beantwortung der Fragen nach dem Status von Fakten, Fiktionen, Verfremdungen wird „Esra“ als Kunstliteratur anerkannt, die Bedeutung der Persönlichkeitsrechte aber teilweise höher veranschlagt. Auch dieser Fall kann demnach als Beleg für unsere These dienen: Die Frage, was Literatur (im Sinne der Kunst) ausmacht, wird heutzutage nicht als wichtig erachtet.

Das hat aber nichts mit einer Geringschätzung der Literatur zu tun. Es liegt im Gegenteil daran, dass derzeit alle maßgeblichen westlichen Institutionen der Kunst und Literatur einen hohen Rang einräumen. Diese Rangzumessung erfolgt auch und gerade im Horizont der modernen, regellosen und normbrechenden Kunst. Darum favorisieren gegenwärtig Institutionen (wie auch das deutsche Verfassungsgericht), herrschende Parteien und wirkungsmächtige Kunstkreise im Westen einen offenen, antitraditionellen Kunstbegriff, um innovative, kreative Abweichungen – mit denen man stetig rechnet, ohne zu wissen, in welche Richtung sie gehen werden – nicht bewusst oder unwillentlich zu behindern (theoretisch dazu Weitz 1956).

Diese Offenheit führt dazu, dass man nicht länger um den Zuschnitt der Kunstliteratur ringt. Sogar potenzielle oder mutmaßliche ‚Erweiterer‘ und ‚Übertreter‘ können sich von vornherein aufgenommen wissen, für Übertretungen besteht prinzipiell kaum oder gar kein Raum mehr. Alle möglichen Schreibweisen und Inhalte sind gegenwärtig als Teil eines literarischen Werks statthaft.

6 Literaturwissenschaft

Was aber ist mit der Wissenschaft von der Literatur? Von ihr darf man doch wohl nicht nur präzisere Analysen und Definitionen, sondern auch mehr an Bedeutungszumessung erwarten, schließlich geht es um ‚ihren' Gegenstand.

Solange sich viele Philologen als Kanonstifter verstanden, galt das auch. Zwei Beispiele mögen es belegen. Der bekannte Philologe Emil Staiger wandte sich noch Ende der 1960er Jahre in einer Aufsehen erregenden Rede gegen moderne, experimentelle, dekadente, obszöne Werke, auch gegen politisierte Romane, Gedichte und Dramen: Beim Ausdruck ‚Littérature engagée' werde „niemand wohl, der die Dichtung wirklich als Dichtung liebt", lautet eine von Staigers Ausschlussformeln (1967, 91). Es ist kein Zufall, dass Staiger hier von „Dichtung", nicht von Literatur spricht.

Aber auch unter denjenigen, die mit dem Wort ‚Literatur' ihren Frieden gemacht haben, konnte man noch in den letzten Jahrzehnten teilweise ähnliche Abgrenzungen lesen. In seinem Buch „Der Literaturbegriff" setzte sich Helmut Arntzen mit Nachdruck dafür ein, Literatur von einer „instrumentellen Sprachauffassung, deren Praxis die Wissenschaftssprache, vor allem aber die Zeitungssprache wurde", abzusetzen. Kafka und Musil hätten „die ungeheure Anstrengung der Literatur" auf sich genommen", weil sie „einen Sinn zu vermitteln hatten, der nur im Sprechen dieser Romane erscheinen konnte." Folgerichtig tritt Arntzen gegen eine Konzeption ein, deren Literaturbegriff sich auch auf „Dokument, Reportage, wissenschaftsanaloge[] Darstellung" erstreckt (Arntzen 1984, 143).

Konsequenzen hat Arntzens Position nicht nur für den Zuschnitt der Literatur (im Sinne von Kunst), sondern ebenfalls für die Vorgehensweise der Literaturwissenschaft. „Überflüssig, ja schädlich" sei eine „Interpretation, die sich als Deutung einer umgangssprachlichen Paraphrase des literarischen Textes versteht". Seine Alternative: „Erst eine Interpretation, die sich auf die Sprachlichkeit der Texte und damit auf Sprache überhaupt einläßt, kann diesem Sinn näherkommen, wenngleich ihr bewußt sein muß, daß sie ihn nie erreicht" (ebd., 144).

Mit der Aufforderung, bei der Betrachtung von Kunstliteratur auf die Sprache zu achten und nicht bloß Inhaltskondensate als fixe Botschaften auszugeben, hat Arntzen zweifellos einen überzeugenden Vorschlag unterbreitet. Nun war (und ist) das aber ohnehin Konsens unter Germanisten, Anglisten etc., diesen Vorschlag hätte er demnach gar nicht machen müssen. Seine anderen Punkte hingegen, von denen er meint, dass sie mit dem Sprach-Imperativ zusammenhängen, sind zwar auch nicht originell, sie besaßen aber zum Zeitpunkt, als Arntzen sie vorbrachte, keine größere Anhängerschaft mehr.

Anders gesagt: Eine stark exklusive Bestimmung von ‚Literatur' – gar verbunden mit der Betonung hermeneutischer Sinnsuche – vertritt die weit überwiegende Mehrheit der Literaturwissenschaftler in der Gegenwart nicht, ja lehnt sie sogar oft entschieden ab. Die heutigen Philologen sehen als ihren wissenschaftlichen Gegenstand zumeist nicht nur (kanonisierte) Gedichte, Dramen, Romane, Kurzgeschichten,

sondern auch Reportagen, Nachrichtenmagazingeschichten, Drehbücher, Werbeslogans, Fan-Fiction, ‚Schund'-Literatur etc. Das bedeutet keineswegs, sie alle würden diese Texte untersuchen oder lehren, es bedeutet aber, dass sie ihren Kollegen nicht verbieten möchten, so zu verfahren.

Vier Theorien- und Methoden-Komplexe haben zu dieser Ausweitung beigetragen (zum Überblick etwa Rosenberg 2003; Livingston 2003; Jannidis/Lauer/Winko 2009):

- erstens groß ansetzende Konzeptionen wie z. B. Marxismus, Konstruktivismus und Strukturalismus, deren Untersuchungsverfahren auf alle möglichen Texte Anwendung finden können;
- zweitens Ansätze des New Historicism und des Poststrukturalismus, die nicht von abgeschlossenen Werken ausgehen, sondern auch Epen, Sonette, Trauerspiele kanonisierter Autoren als Gewebe beliebiger anderer Texte ansehen (vgl. etwa Culler 1982; Baßler 2005);
- drittens geschmackssoziologische und historische Untersuchungen, die bestreiten, dass es so etwas wie eine Ontologie der Literatur geben könne, und stattdessen darauf verweisen, dass Menschen und Gruppen in genau beschreibbaren unterschiedlichen Konstellationen zu je verschiedenen ‚Literatur'-Bestimmungen gelangt sind und weiter gelangen (etwa Becker 1982);
- viertens ist eine objektivistische, positivistische Wende zu verzeichnen, die ästhetische Wertung und philologische Analyse voneinander separiert, so dass die Beschränkung, nur als wertvoll und hochrangig erachtete Werke wissenschaftlich zu untersuchen, nicht mehr unbefragt gilt; zumindest ist es diesen Philologen in der Tradition des Empirismus und der Analytischen Philosophie (Ayer 1970) nicht mehr möglich, die Beschränkung mit wissenschaftlichen Gründen zu stützen (etwa Kreuzer 1975; Schmidt 1980).

Diese Ausweitung findet eine gewisse Entsprechung in der Zurückhaltung heutiger Literaturwissenschaftler, eine Wesensbestimmung oder eine normativ stark aufgeladene Definition von ‚Literatur' vorzulegen. Man belässt es entweder bei Nominaldefinitionen (gibt also lediglich an, was man selber meint, wenn man den Begriff gebraucht) oder verzichtet ganz auf Erläuterungen. Eine dritte Möglichkeit, die auch noch auf dieser Linie liegt, aber seltener ergriffen wird, besteht darin, den Literaturbegriff so zu fassen, dass er a) auch auf Zeiten Anwendung finden kann, die noch über keinen verfügten, und er b) keine wichtige bisher gebrauchte Definition ausschließt (Jannidis/Lauer/Winko 2009, 29).

In der Summe laufen all diese Ansätze auf die Frage ‚Wann ist Literatur?' hinaus. Man gibt selber keine Antwort auf die Frage ‚Was ist Literatur?' mehr – zumindest keine mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, auf Ewigkeitswert, auf den Status richtiger (platonisierender) Ideen- und Formenschau oder auf zwingende normative Kraft (vgl. Plumpe 2001). Stattdessen beantwortet man die ‚Wann'-Frage und zeigt auf, welche verschiedenen Antworten auf die Frage z. B. in unterschiedlichen sozialen Schichten, von unterschiedlichen künstlerischen Gruppierungen, von unter-

schiedlichen Poetologen und Ästhetikern in unterschiedlichen historischen Epochen oder Momenten gegeben wurden. Solch eine Antwort zu geben, vor allem mit Blick auf die deutsche Gegenwart, war auch das Ziel des vorliegenden Aufsatzes.

7 Literatur

Arntzen, Helmut (1984): Der Literaturbegriff. Geschichte, Komplementärbegriffe, Intention. Eine Einführung. Münster.

Ayer, Alfred J. (1970): Sprache, Wahrheit und Logik [Language, Truth and Logic, 1936]. Stuttgart.

Baßler, Moritz (2005): Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen.

Becker, Howard S. (1982): Art Worlds. Berkeley.

Culler, Jonathan (1982): On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca.

Curtius, Ernst Robert (1948): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern.

Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Simone Winko (2009): Radikal historisiert: Für einen pragmatischen Literaturbegriff. In: Dies. (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York, 3–44.

Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilkraft. Frankfurt a. M. 1974.

Kreuzer, Helmut (1975): Veränderungen des Literaturbegriffs. Göttingen.

Kristeller, Paul Oskar (1976a): Das moderne System der Künste. In: Ders.: Humanismus und Renaissance II. München, 164–206.

Kristeller, Paul Oskar (1976b): Die italienischen Universitäten der Renaissance. In: Ders.: Humanismus und Renaissance II. München, 207–222.

Livingston, Paisley (2003): Literature. In: Jerrold Levinson (Hg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford/New York, 536–554.

Martel, Frédéric (2011): Mainstream. Wie funktioniert, was allen gefällt [frz. Original 2010], München.

Plumpe, Gerhard (2001): Programme moderner Literatur. Eine systemtheoretische Skizze. In: Herbert Jaumann u. a. (Hg.): Domänen der Literaturwissenschaft. Tübingen, 131–143.

Rosenberg, Rainer (2003): Verhandlungen des Literaturbegriffs. Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft. Berlin.

Schmidt, Siegfried J. (1980): Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft, Bd. I. Braunschweig/Wiesbaden.

Seiler, Bernd W. (1983): Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart.

Staiger, Emil (1967): Literatur und Öffentlichkeit [Rede, gehalten am 17. Dezember in Zürich]. In: Sprache im technischen Zeitalter, H. 22, 90–97.

Steger, Hugo (1982): Was ist eigentlich Literatursprache? In: Freiburger Universitätsblätter 21/76, 13–36.

Weitz, Morris (1956): The role of theory in aesthetics. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism 15, 27–35.

Lars Koch

2. Angst und Gewalt in der Literatur: Historizität, Semantik und Ausdruck

„Nicht der Schlaf der Vernunft erzeugt Monster,
sondern die aufmerksame,
nie schlafende Rationalität“
(Deleuze/Guattari 1977, 144).

Abstract: Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der literarischen Repräsentation, Inszenierung und Reflexion von Angst seit circa 1800. Er zeichnet wesentliche Entwicklungslinien moderner Angst nach, zeigt auf, welche Themenkomplexe der Angst Eingang in die deutsche Literatur gefunden haben und skizziert, welche literarischen Verfahren erprobt wurden, um ein körpernahes Affektgeschehen in einen mediatisierten Zeichenprozess zu überführen. Angst, so die Ausgangsthese, ist einerseits eine Grundemotion des Menschen, die einen langen evolutionsbiologischen Index aufweist, zugleich ist sie aber immer auch Produkt zeitbedingter kultureller Überformungen: Wie Angst erlebt wird, aus welchen Anlässen heraus sie entsteht und nicht zuletzt auch wie sie als Kondensat kommunikativer Praktiken gesellschaftlich wirksam wird, ist ebenso historisch wie kulturell variabel. Die Literatur, verstanden als eine ästhetische Beobachtungsinstanz zweiter Ordnung, registriert kulturell imprägnierte Realisierungsformen von Angst, sie stellt sie symbolisch verdichtet dar, ordnet sie in einem diskursiven Ermöglichungszusammenhang ein und zeichnet ihr dialogisches Verhältnis zu zeitgenössischen Verunsicherungsintensitäten und kollektiven Bedrohungswahrnehmungen nach. Damit ist die Literatur ein prädestinierter Zugang zu einer Kulturgeschichte der Angst.

1 Angst und Literatur
2 Historizität, Semantik und Ausdruck von Angst in der Literatur seit 1800
3 Fazit: Für eine medienkulturwissenschaftliche Literaturgeschichte der Angst
4 Literatur

1 Angst und Literatur

Nachfolgend wird davon ausgegangen, dass die Literatur der Moderne wesentlich eine Literatur der Angst ist. Konzeptualisiert als Beobachtungs- und Reflexionsmedium zweiter oder dritter Ordnung, setzt sich die Literatur seit der Aufklärung mit kulturellen Konjunkturen von Angst und Verunsicherung auseinander, reflektiert im

DOI 10.1515/9783110297898-002

19. Jahrhundert über die Angstpotenziale innerhalb eines sich verändernden anthropologischen Denkgebäudes und entdeckt schließlich im 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund zweier Weltkriege und vielgestaltiger sozialer, ökonomischer und religiöser Entwurzelungstendenzen Angst und Entfremdung als *conditio humana* des modernen Subjekts. Philosophisch vorbereitet vom Diskurs des Erhabenen (vgl. Zelle 1987) und poetologisch angeleitet von der *Gothic novel,* entsteht auch in der deutschsprachigen Literatur seit etwa 1800 ein intensiviertes Interesse für Angst, Furcht und Schrecken, das nicht alleine mit den Aufmerksamkeitsnotwendigkeiten und thematischen Vorlieben eines sich autonomisierenden Literaturmarktes erklärt werden kann, sondern als Signal eines umfassenden Problemdrucks einer breiteren Einordnung in einen sich verändernden soziokulturellen Ermöglichungszusammenhang bedarf.

Wenn der Fokus innerhalb dieses Artikels also auf Angst als einer emotionalen Signatur der Literatur seit circa 1800 gelegt werden soll, dann ist damit eine methodische Weichenstellung vorgenommen, die andere literaturwissenschaftliche Zugangsweisen zum Phänomen literarischer Angst nicht prinzipiell zurückweist, wohl aber zugunsten eigener literaturhistorischer Fragestellungen weitgehend bei Seite lässt. Unberücksichtigt bleibt vor allem ein aktuell vielbeschrittener Forschungszweig, der die Wirkungsästhetik literarischer Texte im Zuge der Erzeugung von Emotionen beim Leser in den Vordergrund rückt (vgl. Mellmann 2006; Hillebrandt 2011; bezogen auf Angst Trautwein 1980; Hillebrandt/Poppe 2012; Lickhardt 2012). Demgegenüber soll hier Literatur unter funktions- und problemgeschichtlichen Vorzeichen als ein prädestinierter Zugang zu einer Kulturgeschichte der Emotionen gefasst werden, als eine Agentur der Genese und Dekonstruktion emotionaler Semantiken, als ein ästhetisches Medium, das Angst thematisiert und präsentiert (vgl. Winko 2003).

Orientiert man sich an Thomas Anz, der schon in den 1970er Jahren festgestellt hatte, dass die Literatur „im Rahmen einer ihr eigenen Logik zur Geschichte menschlicher Ängste einiges Material“ (Anz 1975, 238) liefert, dann stellt sich die Aufgabe, den einzelnen für die Angst-Thematik einschlägigen literarischen Text innerhalb einer kulturellen Rahmung zu situieren, die erst verständlich macht, inwieweit die literarische Darstellung von Angst als dialogischer Beitrag zur Erörterung von zu einem spezifischen Zeitpunkt vorherrschenden, soziokulturellen Problemlagen gelesen werden kann. Vor dem Hintergrund einer modernen Auslegungsnotwendigkeit von Wirklichkeit ist die Funktion der modernen Literatur dabei als durchaus janusköpfig zu verstehen: Zum einen bearbeiten und reflektieren literarische Texte Erfahrungen von Individuen und Kollektiven, sie erproben Handlungsweisen und stiften, indem sie nachvollziehbare, überschaubare Geschichten entwerfen, Orientierungswissen. Gerade in durch technische oder politische Modernisierungsschübe verursachten gesellschaftlichen Umbruchs- und Krisenzeiten fungiert die Literatur so als Medium der Thematisierung von Sinnproblematiken, insbesondere dort, wo sie affektive Skripte, Wahrnehmungsschemata und Rollenmuster in die gesellschaftliche Kommunikation einspeist, trägt sie zudem zur „Selbstvergewisserung gegen Kontingenzerfahrungen“ (Braungart 1996, 164) bei.

Zum anderen führt die Literatur – seit der Herausbildung eines autonomen Literatursystems im 18. Jahrhundert ist dies ein wesentliches Element ihrer ästhetischen Programmatik – selbst wiederum zur Komplexitätssteigerung, insofern sie als Agentur der Pluralisierung von Realitätsvorstellungen tätig wird, dem scheinbar Notwendigen das ebenfalls Mögliche gegenüberstellt und so an der Entwertung von Tradition und der Infragestellung der Autorität von Deutungsmustern mitarbeitet. Sich mit Literatur auseinanderzusetzen, bedeutet in der Moderne zunehmend, sich aus dem „Absolutismus der Wirklichkeit" (Blumenberg 1979, 9 ff.) zu lösen – damit sind Emanzipationschancen verbunden, aber auch Risiken der normativen und epistemischen Desorientierung.

Versteht man vor diesem Hintergrund Angst als eine kommunikative Ressource, die im Modus der vom literarischen Text geleisteten affektiven Ansprache ganz unterschiedliche Wissens- und Diskurssysteme aufzurufen und zu verschalten in der Lage ist, dann wird einsichtig, dass ihre Resonanz auch in ganz unterschiedliche Richtungen verlaufen kann: Als Signal einer drohenden Gefahr kann die literarisch evozierte Angst politisch instrumentalisiert werden, um herrschende Gesellschaftsordnungen, um Macht, Herrschaft und Gewalt zu legitimieren und Gefügigkeit einzufordern. Genau so hat literarische Angst auch immer wieder gewirkt, als Plausibilisierungsinstanz, die bestimmte Handlungsformen, Vorurteile und Denkmodelle unterstützt (im Hinblick auf den Detektivroman als Medium des Rationalismus vgl. Conrad 1974). Gegenteilig kann Angst aber auch als ein Marker fungieren, der anzeigt, dass mit der außertextuellen Welt, auf die sich der literarische Text vermittelt oder direkt bezieht, etwas nicht stimmt. Angst wird dann zum emotionalen Vehikel der Kritik, zu einer Codierung des Erzählten, die als fortgesetzte ästhetische Irritation die Ordnung der Dinge innerhalb wie außerhalb des Textes problematisiert.

Literaturhistorisch lohnend ist die Beschäftigung mit der literarischen Darstellung und Thematisierung von Angst in jedem Falle: Indem sich das Augenmerk auf die angstgestimmten Grundierungen der Literatur der Moderne richtet, auf die in ihr verhandelten Intensitäten von Angst als plötzlichem Schrecken, als Stimmung schleichender Unheimlichkeit oder als Spannungsmoment diffuser Erwartung, wird es möglich, eine eigene Geschichte der Genese von Subjektformen und sozialen Ordnungen zu erzählen. Ziel einer solchen Literaturgeschichte der Angst ist es, das „komplexe Zusammenwirken von kollektiven Vorstellungen, affektiven Mustern, Grundüberzeugungen und Verhaltensweisen" (Arnold-de Simine 2000, 38) innerhalb literarischer Texte nachzuvollziehen und daraus die Interaktion von realhistorischem Kontext und angstthematischem Text abzuleiten.

2 Historizität, Semantik und Ausdruck von Angst in der Literatur seit 1800

Geht es nachfolgend um Angst in der deutschsprachigen Literatur seit 1800, dann sind damit gleich zwei erklärungsbedürftige Setzungen vorgenommen. Der Fokus auf Angst in der deutschsprachigen Literatur ergibt sich aus der methodischen Verzahnung von außerliterarischem Erfahrungsanlass und innerliterarischen Thematisierungen (vgl. hierzu auch Koch 2013, 237 ff.). Natürlich finden sich auch in anderen Literaturen vor dem Hintergrund anderer nationalkultureller und politischer Kontexte mannigfaltige Literarisierungen von Angst. Diese treffen sich sicher auch vielfach inhaltlich und gestalterisch mit deutschsprachigen Angstliteraturen, treten gar mit diesen in ein wechselseitiges Beobachtungs- und Austauschverhältnis ein. Gleichwohl schien es ratsam, den von vorneherein schon breit gespannten Bogen dieses Artikels nicht noch weiter zu fassen. Zwar wird auf direkte Einflusssphären von und Bezugnahmen auf nicht-deutsche Angstliteraturen – etwa im Kontext der *Gothic novel* oder der Texte Edgar Allen Poes – punktuell hingewiesen, wenn sich daraus ein nuancierteres Bild der deutschsprachigen Angstliteratur ergibt. In der Regel soll aber vor allem die deutschsprachige Literatur Beachtung finden, zum einen aus rein pragmatischen Gründen, zum anderen, weil sich auch in ihr die spezifischen Problemlagen einer Literatur der Angst – das gewaltimprägnierte Verhältnis des Menschen zu seiner inneren und äußeren Natur, die Gewalterfahrungen zweier Weltkriege, die Sinnnotstände metaphysischer Obdachlosigkeit – exemplarisch thematisieren lassen.

Ein ähnliches Argument gründet sich auf die Setzung des Beginns dieser Betrachtung um 1800. Sicher trifft auch hier der Widerspruch zu, dass schon für die Literatur des Mittelalters (vgl. Tuczay 2008) und dann für die des Barock eine Artikulation von Ängsten – vor den Naturgewalten, vor Hunger oder dem gegnerischen Heer – zu konstatieren ist (vgl. Meumann/Niefanger 1997). Diese Ängste scheinen aber vor dem Hintergrund religiöser Erklärungsmuster und poetologischer Programme einen anderen, weniger bedeutsamen Stellenwert innerhalb der Anthropologie und eine andere Funktion innerhalb literarischer Texte und der dort evozierten Weltmodelle gehabt zu haben. Dass man Angst als eine bedeutsame emotionale Signatur der Kultur bestimmen kann, ist wohl erst für die Moderne zutreffend. Um 1800 kommt es im Rahmen der Säkularisierung und der technischen und politischen Dynamisierung zu jenen Entsicherungs- und Freisetzungsprozessen, die das moderne Subjekt eng mit der Erfahrung von Angst verbinden. Genau in dieser Ambivalenz einer umfassenden soziokulturellen Transformation bewegt sich die Literatur seit der Aufklärung: Darum bemüht, das Individuum durch den Abbau von (Aber-)Glaube und religiöser Bevormundung zu einem neuen Selbstbewusstsein zu führen, arbeitet Literatur zugleich mit an der Erosion des epistemologischen, anthropologischen und moralischen Bodens, auf dem sich der Einzelne zunehmend desorientiert bewegt. „Nicht nur“, so fasst Christian Begemann die mittelfristig ambivalente Wirkung der in dem

Begriff „Aufklärung“ gebündelten Veränderungstendenzen zusammen, „machen die aufklärerische Umstrukturierung des Weltbildes, des Realitäts- und Naturbegriffs, die Zerstörung tradierter ‚Vorurteile‘ und die Entzauberung der Natur bestimmte Ängste erst möglich [...]. Fundamentaler noch ist ein anderer Konnex: Dieselbe Bewusstseins- und Psychostruktur, die als Voraussetzung aller theoretischen und praktischen Naturbeherrschung [...] gelten muss, [...] ist eine Quelle innerer Angst“ (Begemann 1987, 11).

2.1 Um 1800: Angst in der Schauerliteratur und in der Schwarzen Romantik

Die Parallelisierung von historischen Erfahrungsgehalten und literaturwissenschaftlichen Epochenbegriffen ist eine heikle Angelegenheit. Wenn also im Folgenden ab und an auf eine entsprechende Terminologie zurückgegriffen wird, dann nicht, um an einer epochenpoetologischen Diskussion zu partizipieren, sondern um eine ungefähre historische Einordnung der aufgerufenen Texte zu ermöglichen. Geht man vom Problembezug der Literatur aus, dann fällt auf, dass sich Spätaufklärung, Sturm und Drang und Romantik mit ähnlichen anthropologischen Herausforderungen befassen. Begriffe wie „Angst“, „Schrecken“ und „Grauen“ werden hier zu Chiffren des sich schleichend einstellenden Gefühls, dass sich auf der anderen Seite der in Europa grassierenden Aufklärungseuphorie eine dunkle Gegenbewegung vollzieht, die den seiner religiösen und sozialen Traditionen verlustig gegangenen Menschen in eine nicht mehr verstandene, kalte und bedrohliche Welt hinaus treibt. Nicht lange nachdem die „Natur durch die Technik domestiziert“ (Alewyn 1974, 315) wurde und der Aberglaube an Dämonen und andere teuflische Gestalten von der Vernunft aus den nunmehr taghell ausgeleuchteten Räumen der Wirklichkeit weitestgehend verbannt worden war, entsteht ein neues literarisches Interesse für eine Ästhetik des Obskuren, des Undurchsichtigen und der mit einer Erfahrung erneuten Autonomieverlusts gekoppelten Angst.

Zu einem zentralen Thema wird diese moderne Angst erstmalig in der Schauerliteratur der Spätaufklärung. Der Schauerroman aus der Feder von hoch produktiven Autoren wie Christian Heinrich Spieß, Karl Gottlob Cramer oder Joseph Alois Gleich handelt von und arbeitet mit Ängsten vor dem Übernatürlichen, die das aufgeklärte Publikum eigentlich schon abgelegt zu haben meinte, die ihm jetzt aber im Rahmen einer ästhetischen Erfahrung wiederbegegnen. Indem sie solcherart Gespenster und unheimliche, nicht-verstehbare Mächte als angstmachende Akteure diegetischer Textwelten wieder aufleben lässt, operiert die Schauerliteratur an der Schwelle von Aufklärung und Romantik. Die Gründe für diese Renaissance des Spukhaften als literarischem Sujet sind in der Literaturwissenschaft immer noch umstritten. Lange Zeit dominierte die Erklärung Richard Alewyns, der in der literarischen Konjunktur von Dingen, die in früheren Zeiten Quellen einer realgeschichtlichen Angst gewesen

waren, eine Kompensation für die rationale Entzauberung der Welt zu erkennen vermeinte. Naturphänomene wie z. B. Gewitter und übernatürliche Phänomene wie Gespenster werden demnach erst dann zu Gegenständen der Literatur, wenn sie in der Realität aufgrund intellektueller oder technischer Kontroll- und Distanzierungspraktiken keinen wirklichen Bedrohungsgehalt mehr besitzen (vgl. Alewyn 1965; 1974) und so zum Anlass eines „angenehmen Grauens" (Zelle 1987) werden können.

Eine andere, der Kompensationsthese entgegengesetzte Erklärung für das Aufkommen von Angst in der Schauerliteratur sieht in dieser einen symbolischen Artikulationsraum realgeschichtlicher Irritationserfahrungen. Demnach berichtet die Schauerliteratur von einem sukzessiven Einwandern der Erkenntnis der nicht rational kontrollierbaren Nachtseite der menschlichen Natur und der situativen Gefährlichkeit der Einbildungskraft in den kulturellen Selbstverständigungsdiskurs. Der Vernunftglaube erschrickt quasi über die Begrenztheit der eigenen Orientierungskraft und lokalisiert dabei – im Medium des literarischen Textes – bislang übersehene anthropologische und soziale Gefahrenzonen der im Entstehen befindlichen bürgerlichen Welt. Deren Errungenschaften – eine sich steigernde Komplexität der wissenschaftlichen, ökonomischen und politischen Erkenntnis- und Aushandlungsprozesse – werden nunmehr selbst zu Quellen des Misstrauens und der Verunsicherung. Zeitlich weit auseinanderliegende Texte wie Friedrich Schillers *Der Geisterseher* (1787/89) und E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1820) bringen demnach eine moderne Überforderungsangst zur Sprache, die aus der mit der „Erosion providentieller Schicksalsmuster und ihrer transzendenten Instanzen" (Neumann 2002, 204) einhergehenden Erfahrung einer Undurchsichtigkeit der Welt resultiert. Schillers *Geisterseher* wird auf dieser Grundlage lesbar als ein „soziopsychologisches Exempel gesellschaftlicher Destabilisierung in einer Krisenzeit" (Barkhoff 2010, 26), das die zentralen Angst-Quellen der Metaphysik – das unsichtbare Reich der Geister, die Macht der Magier, den unergründlichen Willen Gottes – als politischen Verschwörungszusammenhang in die Register der sich systemisch ausdifferenzierenden Gesellschaft einträgt. Hoffmanns Novelle, angelegt als ein Kriminalstück rund um eine rätselhafte Mordserie, Begehren und Juwelenraub im Paris des Jahres 1680, zielt in die gleiche Richtung. Auch hier geht es vor dem Hintergrund politischer, technischer und medialer Beschleunigungseffekte um die unzureichende Verstehbarkeit der Welt. Die Novelle zeigt, wie eine kollektive Verunsicherung um sich greift, die „aus der Verwischtheit und Unlesbarkeit der Spuren, die sich im wirren und bedrohlichen Chaos der Wahrnehmungen und Ereignisse abzeichnen" (Neumann 2002, 185), erwächst.

Neben einer neuen Sensibilität für die äußeren Bedrohlichkeiten der modernen Lebenswelt, die nicht zuletzt in den Gewaltexzessen der Französischen Revolution deutlich geworden waren, tritt zudem die Einsicht, dass auch im Innenraum des Menschen große Gefahren und unkontrollierbare Mächte lauern. Die im Schauerroman evozierte Angst ist keine mehr, die sich direkt aus Religion und Metaphysik speist. Im Gegenteil entspringt sie genau der sich durchsetzenden Erkenntnis, dass mit der Entwertung religiöser Deutungsmuster der Mensch ganz auf sich selbst zurückgewor-

fen worden ist und nunmehr alleine mit seinen inneren Dämonen, seinem zügellosen Begehren und seinen undurchsichtigen emotionalen Regungen zurechtkommen muss. In gewisser Weise, so Jürgen Barkhoff, wandern die Gespenster aus der Außen- in die Innenwelt des Menschen ein: „Schauerlich ist in der Moderne nicht mehr der Blick über die Grenze ins Reich der Abgeschiedenen, sondern der ins Nichts, nicht mehr die Ungewissheit angesichts des von Gott über uns verhängten Schicksals, sondern das Gefühl des Ausgeliefertseins an die nackte Kontingenz, nicht mehr die Angst vor Sünden und Höllenstrafen, sondern vor der nihilistischen Vernichtung aller Werte“ (Barkhoff 2010, 38). Ein fundamentaler Zweifel an der Fähigkeit zur Selbsterkenntnis greift um sich, gerade weil das Konzept „Seele“ als Sitz der Persönlichkeit nicht mehr akzeptiert wird und die Vernunft eine umfassende Stabilisierung des zunehmend als Naturwesen gedachten Menschen nicht zu leisten vermag (vgl. Košenia 2008). Angst ist in diesem Kontext der emotionale Ausdruck eines Problematisch-Werdens von Subjektivität und wissenschaftlicher Erschließung der Welt, das tief in der Logik der Aufklärung und der von ihr produzierten metaphysischen Verunsicherung verankert ist. Literarische Angst wird so, man denke etwa an den Zusammenhang von optischen Medien, wissenschaftlicher Wissensproduktion und Wahnsinn in Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) – zu einer symbolischen Begleiterscheinung der „Selbstaufklärung der Aufklärung“, die über das, was sie im Aufklärungsprozess über den Menschen herausfindet, wenig erfreut ist: „Der Roman der Schauerromantik dreht sich um die Frage, unter welchen Bedingungen das Ich überhaupt ‚ich‘ sagen kann; gleichzeitig artikuliert er die irrationale Seite des Menschen [...], die aus dem Bild des rational denkenden, modernen Menschen ausgeschlossen wird“ (Murnane/Cusack 2010, 16).

Die Literatur nimmt im Prozess des Reflexivwerdens der Aufklärung insofern eine Doppelstellung ein, als sie einerseits als Seismograph des kulturellen Unbehagens fungiert und eine entsprechende Phänomenologie der menschlichen Innenwelt betreibt, andererseits selbst aber aufgrund ihrer Fähigkeit zur Stimulanz der Einbildungskraft als Teil des Problems angesehen wird. Goethe etwa blickt mit großem Misstrauen auf die unkontrollierbaren Gefühlswallungen, die vom „heißen Imaginären der Romantik“ (von Graevenitz 2014, 31) erzeugt werden können. Die Einbildungskraft, so schreibt er 1805, „lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur aus einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Kultur die angestammte Rohheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt“ (zit. n. Iser 1991, 295). Noch deutlicher kommt die Angst vor der affektiven Macht der literarischen Imagination in einem Brief von Ludwig Tieck an Wilhelm Heinrich Wackenroder zum Ausdruck, in dem er von seinen Erlebnissen bei der Lektüre des Romans *Der Genius* (1790/94) von Carl Grosse berichtet:

> Nach zwei Uhr war das Buch geendigt. Eine kleine Pause, worinn ich nichts sprechen, nicht denken konnte, alle Scenen wiederholten sich vor meinen Augen [...] als plötzlich – noch

> schaudre ich wenn ich daran denke, noch kann ich die Möglichkeit nicht begreifen – [...] schwarze Nacht und grause Todesstille, gräßliche Felsen ernst und furchtbar [aufstiegen...]. Ich war auf einige Sekunden hin wirklich wahnsinnig (Wackenroder 1991, 48 f.).

Die Einbildungskraft, die in Form einer radikalisierten Aktualisierung antiker Vorbehalte nun auch Goethe und Tieck sehr beunruhigt (vgl. Sloterdijk 2001), ist genau besehen nur der hochverdichtete Sonderfall eines intensivierten Misstrauens gegenüber der affektiven Disposition des Menschen, wie sie – angeleitet von einer zunehmenden Psychologisierung des Menschenbildes im Kontext von Erfahrungsseelenkunde und Empfindsamkeit – vor allem dann die Schwarze Romantik thematisch beschäftigt. In *Die Elixiere des Teufels* (1814/15) von E. T. A. Hoffmann, aber auch zuvor schon in Ernst August Friedrich Klingemanns *Nachtwachen* (1804) oder in Ludwig Tiecks *Der Runenberg* (1804) erscheint der Mensch ganz und gar von seinen Trieben bestimmt, bekommt das rationalistische Selbstbild des aufgeklärten Bürgertums, das in der gelingenden Affektkontrolle das Ergänzungsstück zur Familie als einer produktiven Keimzelle der modernen Gesellschaft sah, massive Risse.

Ihre Themen findet die Schwarze Romantik, deren düstere Perspektive auf die Gesellschaftsfähigkeit des Einzelnen bis weit ins 20. Jahrhundert ausstrahlen und noch bei Autoren wie Franz Kafka und Ernst Jünger literarische Spuren hinterlassen wird (vgl. Bohrer 2004), in den Extremzuständen von Gewalt, entgrenzter Sexualität und Wahnsinn. Die Literatur der Angst um 1800 erwächst aus „dem Grauen vor dem Unbekannten“ (Schlegel 1989, 528), sie erzählt von einem tief verunsicherten Ich, das sich in Zeiten sozialer und normativer Umbrüche in der Welt symbolisch neu einrichten muss und dabei immer wieder an Grenzen der Versteh- und Steuerbarkeit stößt. Wiederkehrendes Kernelement der Schwarzen Romantik ist daher eine Bestandsaufnahme der „Beschädigung der menschlichen Substanz im Zivilisationsprozess“ (Klein 2004, 116) und die Darstellung eines umfassenden subjektiven Selbstverlusts, der – ganz im Sinne einer Dialektik der Aufklärung – aus dem Prozess der Unterordnung der inneren und äußeren Natur und der gewaltsamen Einpassung des Denkens und Verhaltens in gesellschaftliche Muster herrührt. Gerade die Sexualität der romantischen Protagonisten und Protagonistinnen wird dabei zu einer Kraft eigenen Rechts, die sich nur unter größten Schwierigkeiten dauerhaft sublimieren lässt. Die in vielen Texten transportierte Diskreditierung der Vernunft als Medium der Vergesellschaftung wird textintern übersetzt in ein Figurenpersonal, dessen Handeln einzig von seiner aggressiven Triebstruktur motiviert scheint. Die wahnsinnigen, triebhaften Protagonisten E. T. A. Hoffmanns, allen voran die Doppelgänger-Figuration Medardus/Victorin in den *Elixieren des Teufels*, fungieren als Personifikationen eines fundamental Anderen, das die soziale Ordnung nicht von außen her in Frage stellt, sondern aus deren verdrängtem Inneren hervorbricht und nur sichtbar gemacht werden kann, weil es sogleich als pathologischer Sonderfall der bürgerlichen Normalität markiert wird. Genau davon berichtet die schwarze Romantik (vgl. Vieregge 2008): dass das selbstkontrollierte, selbstdurchsichtige und selbstgewisse Ich der Aufklärung immer

nur eine Fiktion war, die sich stabilisieren konnte, weil es Verfahren des Ausschlusses und der Verdrängung gab. Hoffmann, der durch die Lektüre von Gotthilf Heinrich Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) und der späteren *Symbolik des Traums* (1814) für die Wirkmacht der Sexualität sensibilisiert worden war, weist genau aus dieser Spannung heraus „dem Trieb und der Ratio neue Plätze im Arrangement des psychischen Haushalts zu" (Alt 2010, 129). Dass die Sexualität sich allen Praktiken der Kontrolle und der Einhegung widersetzt und nur um den Preis des Wahnsinns dem Herrschaftsanspruch des Bürgertums unterworfen werden kann, übersetzt Hoffmann in die Figurenkonstellation von gutem Held und bösem Doppelgänger, wobei sehr deutlich wird, das der Letztere schlussendlich am längeren Hebel sitzt. Von den *Elixieren des Teufels* ausgehend, durchzieht die Metapher des Doppelgängers die Kultur der Moderne. In einer genealogischen Linie, die von Hoffmann und Edgar Allen Poe über Robert Louis Stevenson und Oscar Wild bis zu David Lynch reicht, berichtet sie davon, dass die gewaltsame Unterdrückung und Kanalisierung des Triebschicksals zu neuer Gewalt führt, und davon, dass affektkontrollierte Vernunft und triebhafter Wahnsinn die beiden Seiten einer in der Moderne immer schon prekären Subjektivität darstellen.

2.2 Im 19. Jahrhundert: Metaphysische Obdachlosigkeit und die Angst des einsamen Subjekts

Der Umgang mit Sinnverlust und erodierender Orientierungssicherheit bleibt eines der insistierenden Grundprobleme der modernen Literatur und Philosophie. Letztlich sind die großen Utopien und politischen Religionen des 19. und 20. Jahrhunderts Versuche einer Antwort auf die von Jean Paul noch als Schreckensvision ausgemalte Erkenntnis, dass der Mensch nach dem Tode Gottes in Einsamkeit die Welt als Konglomerat des „starre[n], stumme[n] Nichts", der „kalte[n], ewige[n] Notwendigkeit" und des „wahnsinnige[n] Zufall[s]" wird ertragen müssen (Paul 1928, 251). Die Literatur indes interessiert sich weniger für den Erfolg solch neuer Großerzählungen als vielmehr für die Verlustbilanzen und bleibenden Schäden, welche die Dialektik der Aufklärung im modernen Subjekt verursacht. Einer der wichtigsten Chronisten des sozialen und moralischen Ordnungsverlusts ist Heinrich von Kleist, der in seinen Erzählungen und Dramen immer wieder Figuren vorführt, denen der Boden unter den Füßen immer weniger als fester Halt erscheint und die nunmehr von einem fundamentalen Schwindel erfasst durch ihre jeweiligen Erzählwelten taumeln. Kleists Texte, die man als literarische Krisenexperimente verstehen kann, in denen die Effekte der epistemologischen, normativen und politischen Zentrifugalkräfte der Moderne auf den Einzelnen, aber auch auf soziale Gruppen untersucht werden, erzählen – allen voran *Das Erdbeben in Chili* (1807) – von der Unmöglichkeit dauerhafter Selbstkontrolle und der Angst, die eintritt, wenn die bislang „verlässlichen Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensweisen" (Janz 2005, 221 f.) nicht mehr funktionieren und Gesellschafts-

strukturen sich in Anomie auflösen. Als „Indikator gravierender Irritationen im kulturellen Gefüge“ (Janz 2005, 219) wird der Schwindel so zu einer „anthropologische[n] Schlüsselerfahrung“ (Janz 2005, 217) der Jahrzehnte nach 1800, die die Konsolidierung der individuellen Selbstgewissheit als ein nicht lösbares Problem aufgibt. Weit mehr als eine bloße Reaktion auf die zeitweilige Störung des Gleichgewichtssinns fungiert der von Angstzuständen begleitete Schwindel als Verweis auf eine grundsätzliche Instabilität der sozialen und moralischen Raumkonstitution, welche die Denk- und Darstellbarkeit der Ordnung der Dinge und der Welt insgesamt prekär werden lässt (vgl. Hamacher 1985). Wenn Kleist in seinem Essay *Über das Marionettentheater* (1810) davon berichtet, „welche Unordnung, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet“ (Kleist 1961, 343), dann markiert er damit ein die Moderne kennzeichnendes Auseinandertreten von Körper und Geist. Die ebenso gewaltsame wie angstgestimmte Zurücknahme dieser Desintegration in der Unterwerfung der Physis unter Vernunft und Willen wird immer wieder – man denke an Alfred Döblins Geschichte *Die Tänzerin und der Leib* (1910; vgl. Koch 2015) oder an Darreen Aronowskys Kinofilm *Black Swan* (2010) – zum Gegenstand der Kunst werden.

Ein ähnlicher Blick auf das insuffiziente Subjekt und das Chaos der Welt, wie ihn Kleists Poetik des Extremen eröffnet, artikuliert sich auch im schmalen Oeuvre von Georg Büchner, der wiederkehrend der Frage nachgeht, wie es um die individuellen und kollektiven Sinnhaushalte der Moderne steht. Seine Figuren, allen voran Lenz und Woyzeck, sind gekennzeichnet von einer schwarzen Anthropologie, die sich in „unbenennbare[r] Angst“ (Büchner 2009b, 139) Bahn bricht. Das Erzählfragment *Lenz* (1835) etwa stellt sich in eine Tradition des Bildungsromans, wie er von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) konfiguriert wurde, präsentiert aber in dem wandernden Lenz einen Protagonisten, der auf allen Ebenen daran scheitert, die Sinneseindrücke und Gedanken seiner Reise durch die erhabenen Landschaften der Vogesen zu einem harmonischen Weltbild zu formen. Während die deutsche Klassik noch mit großer Hoffnung auf die Fähigkeit des Einzelnen blickte, sich die Welt im Medium von Bildung und Kultur zu einem Ganzen zusammenzufügen, erkennen die modernistischen Literaturen danach, angefangen bei schwarzer Romantik und Vormärz, überall nur noch blinde Triebhaftigkeit, Gewalt und – ins Ästhetische gewendet – Bruchstückhaftigkeit. Für den aus der inneren Balance geratenen Lenz gilt dementsprechend, was Büchner seinem Woyzeck paradigmatisch aussprechen lässt: „jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht“ (Büchner 2009c, 217). Büchners Texte werden so zu Dokumenten eines entsicherten, einsamen Bewusstseins, das, in einen entleerten Himmel gestellt, auf sich selbst zurückfällt (vgl. Vietta 1992, 133 ff.): „es wurde ihm entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen, das Biegen seines Fußes tönte wie Donner unter ihm, er mußte sich niedersetzen; es fraß ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren, er riß sich auf und flog den Abhang hinunter“ (Büchner 2009b, 138). Der durch eine einsame Berglandschaft irrende Lenz fungiert als personelle Metapher einer ängstlichen Subjektivität, der der

eigene Körper mit seinen Begierden fremd geworden ist, die im christlichen Heilsversprechen nur noch eine tote, nicht mehr aufzuweckende Kinderleiche zu erblicken vermeint (vgl. ebd., 150 f.) und Entlastung vom Leerlauf der Reflexion allenfalls in der Dringlichkeit physischer Schmerzerfahrungen finden kann (vgl. Oberlin 2014). Die Hoffnung auf Geschichte als Fortschritt, die säkularreligiöse Erbin der Aufklärung, hat sich bei Büchner in ihr Gegenteil verkehrt. Erschüttert von den Gewaltexzessen des jakobinischen Terrors während der Französischen Revolution und ernüchtert von der politischen Stagnation der deutschen Kleinstaaterei, markieren Geschichtspessimismus, Fatalismus und Todesangst ein untergründiges Gravitationszentrum seiner Poetik, die der Titelheld seines Revolutionsdramas *Dantons Tod* kurz vor seiner Hinrichtung zu einer fatalistischen Klage über die Sinnlosigkeit der Welt anleitet:

> Wir sind alle lebendig begraben und wie Könige in drei- oder vierfachen Särgen beigesetzt, unter dem Himmel, in unseren Häusern, in unseren Röcken und Hemden. – Wir kratzen fünfzig Jahre lang am Sargdeckel. Ja, wer an Vernichtung glauben könnte! Dem wäre geholfen. – Da ist keine Hoffnung im Tod; er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisierte Fäulnis, das ist der ganze Unterschied (Büchner 2009a, 119).

Der Zusammenhang von Angst und Sinnverlust, der alle Protagonisten Büchners mehr oder weniger explizit betrifft, macht ihn zu einem paradigmatischen Autor der Moderne. Die für die Jahrhundertwende 1900 zentrale Problematik einer „Krise des Ichs“ ist hier ebenso angelegt wie die Frage nach dem Verhältnis von Religion, Politik, Weltanschauung und zur Entgrenzung tendierender Gewalt. Eine Entwicklungslinie der modernen Literatur führt von Büchner über Autoren der klassischen Moderne wie etwa Hermann Broch, Elias Canetti oder – anders gewendet – Hans Henny Jahnn zu den Autoren des Transzendenzverlusts in den 1960er und 1970er Jahren, wie etwa Thomas Bernhard, dem die Geschichte nach zwei Weltkriegen in seinem Romandebüt *Frost* (1963) wie ein einziges „Schlachthaus“, ein „Totenmaskenball“ erscheint (Bernhard 1971, 255, 248). Bernhards Figuren, allen voran der Protagonist Konrad in dem Roman *Das Kalkwerk* (1970), sind in unumkehrbarer Weise solipsistisch deformiert. Eingeschlossen in eine Ummantelung der Angst, ist ihnen die eigene Psyche ein labyrinthisches Gefängnis, ein „Verfinsterungsort“ (Bernhard 1970, 59), den es im fortgesetzten Selbstgespräch auszuhalten gilt.

Während die Angstamplitude in der Romantik und im Vormärz deutlich ausschlägt, stellt die Angst im nachfolgenden literarischen Realismus eher eine wohltemperierte Hintergrundatmosphäre dar. Gleichwohl ist sie auch hier deutlich spürbar, etwa dort, wo der allgemeine Fortschrittsoptimismus im Hinblick auf die mit Industrialisierung und sozialer Dynamisierung verbundene Traditionsentwertung in Frage gestellt wird. Mit Blick auf Theodor Fontane etwa kann man davon sprechen, dass sich die Literatur erneut als Seismograph der „herrschenden, hochgradig instabilen kulturellen Atmosphäre“ (Gay 2002, 185) erweist. Von den Angstwelten Kleists und Büchners unterscheidet den Realismus gleichwohl eine Tendenz zur Prosaisierung der Angst. So geht es nunmehr weniger um die Darstellung eines letztlich spekula-

tiven, postmetaphysischen *horror vacui*, der zur Verdeutlichung auf Dämonen, Irre und andere Figurationen der Devianz zurückgreift, als vielmehr um konkretere Beunruhigungsanlässe einer Welt im sozialen und ökonomischen Wandel, die in Romanen wie *Unwiederbringlich* (1891) oder *Der Stechlin* (1897) zum Gegenstand des Erzählens werden. Auch der Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht dabei noch unter dem Eindruck der politischen Umbrüche der letzten Jahrhundertwende und den großen Modernisierungskrisen von 1789, 1815 und 1848, die in aller Deutlichkeit vor Augen geführt hatten, dass die Stabilität der sozialen und politischen Ordnung immer nur eine vorläufige ist. „Das Trauma der Revolution", so Gerhard von Graevenitz zusammenfassend, „blieb lebendig in der Furcht vor dem Wandel, vor der Destabilisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die den Aufbruch in die Moderne von Anfang an begleitet hatten" (von Graevenitz 2014, 36). Neben einer konservativen Sehnsucht nach politischer Beständigkeit geht es dem Realismus vor allem auch darum, die Veränderung sozialer Hierarchien und Geschlechterkonstellationen zu reflektieren, paradigmatisch etwa in Szene gesetzt in der titelgebenden Hauptfigur des Romans *Effi Briest* (1894/95), die als Ehebrecherin zum Opfer überkommener Moralvorstellungen und verunsicherter Rollenmuster wird. Ihrer ‚Krankheit zum Tode', die am Ende des Romans steht, geht ein Leben zwischen zwei Männern voraus, das geprägt ist von Schuld, Furcht vor Entdeckung und wiederholten Angst-Attacken, die symptomatologisch die Gewalt anzeigen, die Effi durch die von ihrem Ehemann, Baron von Innstetten, verkörperte männlich dominierte Sexual- und Ehemoral angetan wird:

> Nein. Und das ist es, warum ich vor mir selbst erschrecke. Was da lastet, das ist etwas ganz anderes – Angst, Todesangst und die ewige Furcht: es kommt doch am Ende noch an den Tag. Und dann außer der Angst… Scham. Ich schäme mich. […] Ja, Angst quält mich und dazu Scham über mein Lügenspiel (Fontane 2008, 271).

Fontane bringt insofern eine neue Dimension der Angst ins Spiel, als sein Text deutlich werden lässt, dass Angst wesentlich über Blickkonstellationen, Momente der Exponiertheit und die (manchmal auch bloß vorgestellte) Anwesenheit Anderer vermittelt ist. Der kontrollierende, angstinduzierende Blick der Gesellschaft wird gerade in der zeitlichen und mentalitätsgeschichtlichen Nähe des *Fin de siècle*, als tradierte soziale Verhaltensmodelle ihre Selbstverständlichkeit verlieren und die Grenzen des Sag-, Zeig- und Machbaren im Zuge gesellschaftlicher Liberalisierungstendenzen zur Disposition stehen, zum Thema der Literatur. Dies hat nicht unwesentlich mit den sukzessiven Entdeckungen der Instanz des Über-Ichs in Psychologie und Psychoanalyse zu tun, wie die Erzählungen Arthur Schnitzlers – allen voran sein *Leutnant Gustl* (1900) – vorführen, die sich im neuartigen Narrationsmodus des Bewusstseinsstroms mit Fragen der Ehre bzw. des Ehrverlusts auseinandersetzen (vgl. Guntersdorfer 2013, 105–119). Die Gewalt der öffentlichen Meinung wird aber auch aus autonomen Gründen der literarischen Intertextualität zu einem Dauerbrenner der Jahrhundert-

wende, wie etwa Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1910) zeigt, die erneut die Gewissensangst einer ehebrechenden Frau aus bürgerlichem Hause zur Darstellung bringt (vgl. Lickhardt 2013) und dabei nicht ohne intertextuelle Bezüge zu Fontane, aber auch zu Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) auskommt.

Dass man sich die historische Genese der Literatur der Angst nicht als Abfolge radikal voneinander unterschiedener Epochen, sondern sehr viel eher als einen fließenden Transformationsprozess wiederkehrender Themen und Reflexionsfiguren unter der Maßgabe sich verändernder ästhetischer Modellierungen vorzustellen hat, wird deutlich, wenn man nach der Fortführung eines der zentralen Angstanlässe der schwarzen Romantik unter realistischen Vorzeichen fragt, nämlich nach dem Tod. Auch hier, in der Imagination des individuellen Schicksals an seinem Ende, hält eine die nachromantische Periode kennzeichnende Sachlichkeit Einzug. Das Sterben-Müssen wird mit der Erosion christlicher Rettungsnarrative zu einem fundamentalen Skandalon der Kultur. Während romantische Autoren wie etwa Novalis ihr Heil in der Stilisierung des Todes zum romantisierenden Lebensprinzip suchten (vgl. Sepasgosarian 1991), blicken Texte wie Nikolaus Lenaus Ballade *Der traurige Mönch* (1836) oder Theodor Storms Spukgeschichtensammlung *Am Kamin* (1862) im Medium eines phantastisch gestalteten „Bewusstseinsrealismus“ (Freud 1989, 108) melancholisch-nüchtern auf das von allen Jenseitshoffnungen entkleidete Lebensende. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht es, angeleitet von den Todesphilosophien Kierkegaards und Schopenhauers, nunmehr weniger darum, den Tod sinnhaft in einer romantischen Unendlichkeitsemphase aufzuheben, als ihn und die mit ihm verbundene Angst vielmehr als unüberwindliche Herausforderung jeder Lebensführung und aller Sinnstiftung anzuerkennen und in der Krise des endlichen Bewusstseins zu lokalisieren. Parallel zu einem neuerlichen Ästhetisierungsschub in der Dekadenz-Literatur, die an die Romantik anknüpfend den Tod vor allem als Ausweg aus der bürgerlichen Langeweile zu literarisieren trachtet, kündigt sich in Schnitzlers Novelle *Sterben* (1894) eine programmatische Existenzialisierung des Todes an, die nach 1900 in Texten wie Thomas Manns *Tod in Venedig* (1911) oder Herrmann Brochs *Der Tod des Vergil* (1945) literarisch fortgeführt werden wird. Schnitzler, der als Arzt wohl einen konkreteren Zugang zum Lebensende hatte, beobachtet mit „klinischer Präzision“ (Pfeiffer 1997, 150) das „Prüffeld des Todes“ (Allerdissen 1985, 161) und registriert dabei vor allem eines: die Angst seines sterbenden Protagonisten Felix, angesichts des Siechtums die Kontrolle über sich selbst zu verlieren und mit dem körperlichen Ende auch das Ende seiner individuellen Welt akzeptieren zu müssen. Der Tod wird so zu einer Evaluationsinstanz des Lebens – ein Gedanke, der spätestens seit Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1927) zum Kernbestand aller Sterblichkeitsphilosophie gehört (vgl. Gehring 2010), der aber auch in der Literatur, etwa in Fritz Zorns *Mars* (1977), Christa Wolfs *Kassandra* (1983) oder Martin Walsers *Angstblüte* (2006), immer wieder aufgeworfen worden ist.

2.3 Um 1900 – Angst und die ‚Tragödie der Kultur'

Als Georg Simmel 1911 seinen Essay *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* schrieb, bewegte er sich auf der Höhe der zeitgenössischen Kulturkritik. Im Zentrum dieser eigentlich schon in Schillers *Briefe[n] über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793) angelegten und von Friedrich Nietzsche im Bild des „tollen Menschen" (Nietzsche 1988, 481) verdichteten Klage über die ethischen Kosten der Moderne stand die Einsicht, dass der Mensch in seiner Eigenschaft, ein kulturschaffendes Wesen zu sein, einem nicht aufzuhaltenden Entfremdungsprozess ausgesetzt sei, der seiner inneren und äußeren Natur, seiner Freiheit und seiner Fähigkeit zur Gemeinschaftsbildung Gewalt antue (zum kulturkritischen Diskurszusammenhang vgl. Bollenbeck 2007). Simmel und andere Autoren, etwa Ludwig Klages oder Oswald Spengler, sahen die Gesellschaft trotz aller technischen Fortschritte von einem normativen Verfallsprozess betroffen, der ihre Mitglieder in Leid und Angst stürze.

Eine ästhetische Übersetzung fand diese, in einer Semantik der Angst artikulierte, technikkritische Zeitdiagnose zuvorderst in der expressionistischen Großstadtliteratur. Gerahmt von der politischen Stagnation des wilhelminischen Kaiserreichs und untergründig provoziert von den großen epistemologischen Erschütterungen, die sich neben Nietzsche auch mit den Namen Marx, Freud und Bohr verbanden, entwerfen die Expressionisten die Stadt als einen von den neuen Medien Fotografie und Film organisierten Wahrnehmungs- und Verkehrsraum, der das Individuum mit seiner beschränkten Perzeptionsfähigkeit überfordert und damit in Verunsicherung versetzt (vgl. hierzu grundlegend Anz 2010). Vorbereitet von Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) ist es vor allem die expressionistische Lyrik, die die mit der kulturellen Entfremdung verbundene Angst in vielfältigen Variationen ausbuchstabiert. Während Rilke, der das vagierende kulturelle Unbehagen während seines ersten Paris-Aufenthalts literarisch aufgriff, vor allem an einer aus der großstädtischen Topografie abgeleiteten Senso-Motorik der unheilvollen Stimmung und der Angst interessiert war, fokussieren die expressionistischen Autoren das mit dem Ballungsraum der Stadt verbundene Folgeproblem einer moralischen und sozialen „Entbettung" (Giddens 1996, 81). Dabei wird die Stadt zu Sujet und Chiffre einer körperlichen und weltanschaulichen Entwurzelungserfahrung, die das lyrische Ich in Gedichten wie *Der Gott der Stadt* (1910) von Georg Heym, Ernst Blass' *In einer fremden Stadt* (1912) oder Alfred Lichtensteins *Die Stadt* (1913) als Angstgeschehen erlebt. Die Selbstverständlichkeit subjektiver Autonomie zerbricht dabei an den Kristallisationskernen der modernen Technik – dem Verkehr und den Medien –, deren Darstellung zwischen der Kenntlichmachung von zufälliger Zusammenhanglosigkeit und der Evokation einer dämonischen Eigenmacht changiert und das Ich in Verwirrung, Sprachlosigkeit und Panik stürzt (vgl. Anz 1982).

Von den Dingen und Körpern weiß der Expressionismus in Form parataktischer Sprachmuster zu berichten, dass diese dem Subjekt vor allem im Modus der Aufsässigkeit begegnen. Damit einher geht ein Gefühl des Wirklichkeitsverlusts, der sich

poetisch als Auflösung eines Wahrnehmungsganzen und Aneinanderreihung bruchstückhafter Einzelheiten darstellt. Der inhaltlichen Markierung eines umfassenden Ordnungsverlusts entspricht dabei auf formaler Ebene eine Destruktion der grammatischen Ordnung, so dass das expressionistische Sprachkunstwerk insgesamt als programmatischer Bruch mit allen von der Klassik angestellten literarischen Bemühungen um Schönheit und Harmonie aufgefasst werden kann.

Die großen Städte, allen voran Berlin, erscheinen in der expressionistischen Literatur somit als Zonen der Gefahr, in denen der Einzelne physisch und psychisch angegriffen zu werden droht. In diesem Sinne schreibt etwa Ernst Blass 1919, als hätte er Robert Wienes paradigmatischen Angstfilm *Das Cabinet des Dr. Caligarie* (1920) schon gesehen, über die Unwirklich- und Unwirtlichkeit der Stadt:

> Das Leben draußen ist unheimlich geworden, die anderen Dinge haben sich uns [...] entfremdet, ja verfeindet, sie drohen uns zu überfallen, und was wir für unsere Wohnung und liebe Gewohnheiten halten, könnte jeden Augenblick die höhnische Miene annehmen. Nur unser Spiegelbild lebt in diesen Räumen, unser Selbst ist uns entwendet worden, aber es kann zu jeder Zeit als Doppelgänger auftreten und uns verfolgen und narren (Blass 1919, 63).

Neben den materiellen Räumen der Entfremdung, den Nachtbars, den zugigen Bahnhöfen und den unmenschlich wirkenden Straßenzügen sind es vor allem Orte eines inneren Ausnahmezustands, die besichtigt und als motivische Amalgamierung der Themen Großstadt und Triebschicksal ausgestellt werden. Deutlich wird die Instabilität der symbolischen Ordnung vor allem an der literarischen Konjunktur sexuell insuffizienter Männer, die mit der Körperkontrolle auch die Definitionshoheit über ihre Positionierung im gesellschaftlichen Feld zu verlieren drohen. Die frühen Texte Alfred Döblins, sein Romanerstling *Jagende Rosse* (1900) etwa oder auch die Geschichtensammlung *Die Ermordung einer Butterblume* (1913), gehen entschieden mit der von den wilhelminischen Vätern verordneten Triebökonomie ins Gericht und führen dabei vor, dass aufgrund der Stauung von Libido-Energien unweigerlich der Angst-Lust-Pegel steigt. Die „gottverfluchte Sehnsucht“ (Döblin 1987, 67), von der Döblins Protagonist in den *Jagenden Rossen* spricht, der an Gott gerichtete Angstschrei des Frauenhassers in den *Memoiren eines Blasierten* (1913) oder auch die Paranoia, die Herrn Fischer in *Die Ermordung einer Butterblume* in Reaktion auf die Unterdrückung seines homosexuellen Begehrens ergreift, stellen Döblins Erzählungen in eine Reihe mit den literarischen Portraits der aus Trieb- und Körperdisziplinierung erwachsenden Psychopathologien bei Georg Heym, Alfred Kubin oder Franz Jung. Heyms *Der Irre* (1913) etwa schildert eine Dezentrierung des männlichen, sexuell und intellektuell gehemmten Protagonisten, der, von seinem Verfolgungswahn bedrängt, als unheimlicher Doppelgänger des affektkontrollierten bürgerlichen Subjekts in einen Amoklauf der Gewalt und schlussendlich in den Selbstmord getrieben wird.

Das Verhältnis von Moderne, Autodestruktion und Angst ist nicht zuletzt von Franz Kafka auf meisterliche Weise literarisch gestaltet worden. Auffällig ist dabei, dass Angst als Affekt oder Emotion anders als in seinen autobiografischen Schriften

auf der Oberflächenebene seiner fiktionalen Texte kaum präsent ist. Kafka schafft es gleichwohl, eine Atmosphäre der Verunsicherung und der Opazität als grundlegende Stimmungslage seiner Textwelten zu kreieren, so dass Hermann Brochs Einschätzung, das Kafkas Texte „von aller Angst und aller Untergründigkeit beschwert" (Broch 1975, 113) seien, nur zugestimmt werden kann. Kafkas Poetologie der Angst hinterlässt bei den Leser_innen einen umso vehementeren Eindruck, als seine ästhetische Strategie darauf abzielt, entlastende Rationalisierungen – eine Adressierung der Angst als Ereignis in der Gefühlswelt einzelner Figuren, die narrative Depotenzierung von diffuser Angst zu einem konkreten Furchtobjekt – zu verunmöglichen. Gerade weil er vagabundierende Bedrohungswahrnehmungen mit punktuellen Verdichtungen des Ekelhaften und des Grotesken verbindet und in labyrinthische Narrationen einbaut, die kausallogische Handlungsmacht negieren und Verantwortlichkeit in einen anonymen Machtzusammenhang überführen, bewegt sich Kafka bewusstseinsgeschichtlich, medientechnisch und biopolitisch – quasi in Echtzeit – auf der Höhe des retrospektiv entwickelten Moderne-Diskurses (vgl. Jansen 2012; Vogl 2010; Alt 2009). Das Moment des Kafkaesken, das seine drei Romane – allen voran *Das Schloss* (1922; vgl. Kleinwort/Vogl 2013) – ebenso organisiert wie seine Erzählungen – man denke etwa an die alptraumartige Sammlung *Ein Landarzt* (1918) –, stellt sich dergestalt als Metapher für die Einsicht dar, dass gesellschaftlich konventionalisierte Erkenntnisweisen an der Aufschlüsselung einer immer komplexeren und zugleich hermetischeren Erscheinungsweise der Welt wie des Ichs scheitern müssen. Kafkas Texte sind insofern unheimlich, als sich in ihnen die Wahrnehmung der epistemologisch-metaphysischer Bodenlosigkeit der institutionalisierten Welt in eine Ästhetik des leeren Grunds übersetzt, die Walter Benjamin mit dem Hinweise auf die „wolkige Stelle" (Benjamin 1980, 427) in den Parabeln Kafkas zu übersetzen versucht hat. Kafkas Texte führen vor, dass es zwischen Zeichen und Bedeutung einen „unüberbrückbare[n] Hiatus" gibt, „den keine metaphysische Evidenz mehr" (Alt 2008, 373) schließen kann. Medium einer solchen Dekonstruktion aller Letztbegründungsanstrengungen sind dementsprechend weniger sprachliche Botschaften, die etwa vom Erzähler oder dem Figurenpersonal gesendet oder empfangen würden, als vielmehr eine willkürliche Körperlichkeit und Gestik der Angst (vgl. Käuser 2013; am eigentlichen Punkt der Angst bei Kafka vorbei geht hingegen Duhamel 2012), die Semantik durch Präsenz ersetzt und damit – man denke etwa an Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* (1920) – auf die Kontingenz aller Sinnbehauptungen aufmerksam macht.

2.4 Die 1920er Jahre – Deutungsnotstände und Sinnabbrüche

Die Kultur der Weimarer Republik steht vor der großen Aufgabe, dem millionenfachen Sterben auf den Schlachtfeldern Europas und dem Zusammenbruch eines politischen und ökonomischen Systems einen Sinn abzutrotzen oder doch zumindest die Erfahrungen – und Erfahrungsentwertungen – der zurückliegenden Jahre zur

Darstellung zu bringen. Wie Helmut Lethen herausgearbeitet hat, ist Angst als Fundamentalemotion der 1920er Jahr dabei zunächst auf der Diskursoberfläche wenig präsent. Ganz im Gegenteil reüssieren in Literatur und Philosophie „Verhaltenslehren der Kälte“ (vgl. Lethen 1994), die Affektkontrolle propagieren und das Subjekt davor warnen, seine Kreatürlichkeit und seinen emotionalen Haushalt offen zu artikulieren. Gegen Angst und Scham setzt man auf Coolness, ein affektives Setting also, das den psychologischen Anforderungen der industrialisierten Kriegsführung ebenso wie den Überreizungen des hektischen Großstadtlebens in adäquater Weise zu entsprechen scheint. Unterbrochen wird die neue Sachlichkeit des Kultur erst in den letzten Jahren vor 1930, als es, angeführt von Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, zu einem Ende der von Walter Benjamin beschriebenen Stummheit der Weltkriegsteilnehmer und einer Wiederkehr ihrer Erinnerung im Medium der Literatur kommt. Diese Konjunktur des erzählten Krieges ist nunmehr auch eine Konjunktur der Angst. In Romanen und Erinnerungsbüchern wie Edlef Köppens *Heeresbericht* (1931), Arnolt Zweigs *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1930) oder Werner Beumelburgs *Die Gruppe Bosemüller* (1930) streiten Autoren von links und rechts um die erinnerungspolitische Deutungshoheit über die Jahre 1914–1918 (vgl. Koch 2014a). Angst ist dabei auf zwei verschiedenen Ebenen präsent. Zum einen als panikartige Todesangst während der Schlacht, als Erschütterung angesichts des Todes der Kameraden und der offenkundigen Sinnlosigkeit des Abschlachtens. Zum anderen in ihrer programmatischen Abwesenheit, die sie doch als Leerstelle präsent hält. Paradigmatisch für eine solche Form von heroischer Panzerung, die mit aller Macht das Ausbrechen der Angst verhindern will, sind die Erzähler in den Kriegsbüchern Ernst Jüngers, die den Krieg als Lebenssteigerung „in Stahlgewittern“ zu genießen vorgeben, dann aber, wenn das soldatische Subjekt im Sperrfeuer der Schrapnelle und Affekte den Boden unter den Füßen zu verlieren droht, narrative Zuflucht bei der eingeführten Bildlichkeit der schwarzen Romantik suchen (vgl. Koch 2005, 229 ff.). Um eine Überflutung des Erzählers mit unheroischer Angst zu verhindern, ruft Jünger immer dort, wo dieser in seinen Grundfesten erschüttert wird, Bilder und Narrative der Romantik auf, die ästhetische Distanz verschaffen und die Autorfiktion des kaltblütigen Helden stabil halten. Den existenziellen Krisen, denen auch Jünger als Offizier an der Westfront ausgesetzt war, kommt man erst auf die Spur, wenn man seine Literarisierung des Krieges nach Maßgaben einer „Ästhetik des Schreckens“ (vgl. Bohrer 1978) nicht von vorneherein als protofaschistischen Bellizismus kategorialisiert, sondern nach der Funktion der Verwendung tradierter Metaphern und schwarzromantischer Topoi fragt. Unweigerlich kommt man dann bei einer genauen Lektüre zu der Einsicht, dass Jüngers Erzähler immer dann auf intertextuelle Modellierungen zurückgreifen, wenn sie Gefahr laufen, sich im Grauen der Materialschlachten zu verlieren. Der Einsatz von Erzählmustern, die Aspekte einer eigeführten Heldenepik mit Momenten postromantischer Décadence verbinden, wird in Texten wie *Das Wäldchen 125* (1925) oder *Feuer und Blut* (1925) zu einer Selbstversicherungsstrategie, die in der Konstruktion eines in der kulturellen Tradition verankerten soldatischen Ichs eine punktuelle Emanzipa-

tion aus der Herrschaft der Kriegstechnik und der von ihr entfesselten, industriellen Gewalt ermöglicht.

Kennzeichnend für die kulturellen Bearbeitungsprozesse des Krieges ist, dass dieser oftmals auch in solchen literarischen Texten anwesend ist, die zunächst einmal von ganz anderen Dingen zu erzählen scheinen. Die deutschsprachigen Hauptwerke der 1920 Jahre, Thomas Manns *Zauberberg* (1924), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie (1930/1932) und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930/2009), sind alle auf je eigene Weise durch das Ereignis des Ersten Weltkriegs affiziert. In zweien davon, bei Döblin und Broch, geht es dabei zugleich darum, Angst als die zentrale emotionale Signatur der Moderne herauszuarbeiten, die den Krieg in einen Zusammenhang mit einem umfassenden ‚Zerfall der Werte' stellt und ihn als grell ausgeleuchtetes Symptom einer umfassenden Krise der Moderne zu verstehen gibt. Franz Bieberkopf, der Protagonist in *Berlin Alexanderplatz*, ist in seiner Subjektivität durch und durch von Angst bestimmt: Die Großstadt Berlin erlebt er, nachdem er aus einer – nicht zufällig vier Jahre andauernden – Haft entlassen wird, als einen gefährlichen Lebensraum, der ihn in seinem gewalttätigen Durcheinander aus Menschenmassen, Technik und Verkehr sukzessive in den Wahnsinn treibt. Der dritte Roman von Brochs *Schlafwandlern* mit der Überschrift „Hugenau oder die Sachlichkeit" ist eine breit angelegte Analyse der psychischen und normativen Verwüstungen der Moderne, die die Menschen in eine von Angst und Panik bestimmte Masse verwandelt haben, die für die Verführungen eines dämonischen Anführers anfällig ist (vgl. Koch 2014b). Broch, der in den späten 1930er Jahren seine Arbeit an der *Massenwahntheorie* (1960) beginnt, entwirft schon in den *Schlafwandlern* ein emotionssoziologisches Erklärungsmodell für die Attraktivität des aufkommenden Nationalsozialismus, der – so Brochs Quintessenz – erfolgreich ist, weil er die vagabundierende Angst kanalisiert und auf ein konkretes Furchtobjekt – die Juden – lenkt (vgl. Kittsteiner 2006).

Genau für jene Ambivalenz der Angst, in der eine (vermeintliche) Gefahr auf diffuse Weise gefühlt, aber nicht konkretisiert werden kann, interessiert sich auch Franz Kafka in seinem Text *Der Bau* (1928), der noch einmal aus anderer Warte vor Augen führt, wie eng die Weltkriegserfahrung und die Genese und Konfiguration des modernen Bewusstseins verbunden sind. Der Text, der einen wichtigen Beitrag zu einer politischen Zoologie der Gefahr liefert, erzählt von einem nicht genauer beschriebenen Tier, das tagein tagaus damit beschäftigt ist, seinen Bau zu perfektionieren und präventiv gegen mögliche Eindringlinge abzusichern. Der Alltag des Tiers wird empfindlich gestört, als eines Tages ein nicht genauer zu lokalisierendes Geräusch zu vernehmen ist. Gerade die fehlende Spezifik des Geräuschs wird zu einer Quelle der Angst als einem rekursiven Ansteckungsgeschehen, öffnet es doch in seiner Unbestimmbarkeit eine Tür zur potenziell zügellosen Imagination drohender Gefahren. Neben einem deutlichen zeitlichen Index – der Text adressiert die Wahrnehmungsstruktur des Grabenkriegs, in dem das Ohr ein zentrales Organ der Gefahrenaufklärung war (vgl. Kittler 1990) – weist Kafkas *Bau* damit zugleich einen refle-

xiven Zugriff auf die Herausforderung einer modernen Epistemologie der Feindschaft unter Bedingungen, in denen aufgrund Taktik und Tarnung die Ortung und Ordnung des Feindes immer schwerer fällt. Die Nicht-Ortbarkeit der Geräuschquelle, die Unfähigkeit der Aufklärung der Urheberschaft, motiviert eine Protoparanoia des Verdachts, die den Krieg im 20. und 21. Jahrhundert durchweg begleitet. Präzise nimmt Kafka damit eine Einsicht vorweg, die angesichts der Fetischisierung von Sicherheit in den letzten Jahren und verstärkt nach 9/11 von der Soziologie, Literatur- und Medienwissenschaft diskutiert wurde: Dass Angst ein sich selbst verstärkendes Phänomen ist und Prävention als Strategie der Eindämmung von Angst zur Entgrenzung tendiert (vgl. Balke 2003; Horn 2014, 297 ff.).

2.5 Nach dem Zweiten Weltkrieg: Holocaust und Zerstörung

Während in der 12jährigen Terrorherrschaft der Nationalsozialisten die Publikationsmöglichkeiten für eine Literatur der Angst kaum vorhanden waren, wird Angst nach 1945, bezogen auf die Repräsentierbarkeit von Holocaust und Verfolgung, aber auch im Kontext der Erinnerung an die Gewalt des Krieges erneut zu einer wesentlichen Ausdrucks- und Reflexionsform einer gegenwartskritischen Literatur. War es vor 1945 vor allem Ernst Jüngers Roman *Auf der Marmorklippe* (1939), der es schaffte, die Gewaltherrschaft der Nazis an der Zensur vorbei in das allegorische Angstbild einer Schinderhütte im Wald zu packen, so mehren sich nach 1945 die literarischen Stimmen, die gegen den dominanten Chor der ‚Stunde Null' und die stumme Mehrheit des Neuanfangs eine kritische Bilanz des ‚Dritten Reiches' ziehen und dabei immer wieder auf Angst als Grundgefühl der Jahre 1933–1945 zu sprechen kommen. Kursorisch lassen sich innerhalb dieser literarischen ‚Inventur' drei Angstfelder unterscheiden: Zum einen eine deutsche Selbstbespiegelungsliteratur, die nach den Verwüstungen fragt, die der Krieg an Front und Heimatfront hinterlassen hat. Zum zweiten die Literatur einer erneuten Zwischenkriegszeit, die unter dem Eindruck der Atombomben-Abwürfe von Hiroshima und Nagasaki die Zukunft als einen kommenden Krieg imaginiert. Und zum dritten eine ethische Literatur des Holocausts und der Verfolgung, die die Opfer zu Wort kommen und die Untaten der Deutschen in ihrer ganzen Brutalität ins Bild treten lässt.

In der ersten Zeit dominiert die literarische Rekonstruktion des Krieges und die am Realismus der US-amerikanischen *short story* orientierte, nüchterne Beschreibung der Orientierungslosigkeit in der von Niederlage, Zusammenbruch und ideologischem Absturz traumatisierten Nachkriegsgesellschaft. In Texten wie Wolfgang Borchardts *Draußen vor der Tür* (1947), in Alfred Döblins *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) oder auch den frühen Erzählungen und Romanen Heinrich Bölls – *Der Engel schwieg* (1945/1992) etwa – wird nicht ohne ein oftmals das Programm der nüchternen Bestandsaufnahme durchkreuzendes Pathos ein geopolitisch zerrissenes Deutschland dargestellt, das materiell zerstört und moralisch diskreditiert noch

ganz unter dem Schock des Zusammenbruchs steht. Auch wenn die deutschsprachige Nachkriegsliteratur immer wieder Gefahr läuft, in Kitsch abzugleiten – etwa dort, wo sie davon erzählt, dass das soldatische Kinderherz „von Angst erdrosselt worden" (Böll 1992, 37) ist –, dominiert insgesamt ein antiideologischer Gestus. In bewusster Absetzung von gesamtgesellschaftlichen Ideologien und Programmen geht es in Theodor Plieviers *Stalingrad* (1945) oder Alfred Anderschs *Kirschen der Freiheit* (1952) um den einzelnen Soldaten in seiner zwischen Angst und Freiheit oszillierenden Bedingtheit, die Fragen nach der Schuld mit Hinweisen auf den Zwangs- und Gewaltcharakter des NS-Systems abzumildern versucht. Indem dabei eine Unterscheidung zwischen dem Einzelnen und der Gewalt des totalitären Staats eingeführt wird, arbeiten diese Texte mit an der Etablierung eines generationenspezifischen Entschuldungsnarrativs, das die Privatisierung der Kriegserfahrung gegen Fragen nach der politischen Dimension des eigenen soldatischen Tuns in Stellung bringt und so auch die Mehrheit der Deutschen zu Opfern der NS-Gewaltherrschaft erklärt (vgl. Ächtler 2013).

Parallel zur sogenannten ‚Trümmerliteratur' entstehen zudem zahlreiche Texte, die den Krieg selbst zum Thema machen und dabei herausarbeiten, dass auch hier angesichts von Barbarei, Gewalt und Tod Angst die dominierende Form der emotiven Wirklichkeitswahrnehmung war. In einer die gängigen Varianten des Opfernarrativs konterkarierenden Weise gelingt es Alfred Andersch, die verschiedenen Themenkomplexe und Ressourcen der Nachkriegsangst in seiner Gespenstergeschichte *Die Letzten vom ‚schwarzen Mann'* (1951) zu einer eindringlichen Atmosphäre des Unheimlichen zu verdichten. Die mit Anleihen an E. T. A. Hoffmann arbeitende Geschichte erzählt von zwei untoten Soldaten, einem Deutschen und einem Amerikaner, die nach Beendigung der Kampfhandlungen auf der Suche nach Erlösung durch die Wälder der Eifel irren, überall aber nur auf Fremdenangst und Ablehnung stoßen.

Fernab solch allegorischer Zugriffe, die erst in einem übertragenen Sinne die Kriegsgewalt als ein Verdrängungsgeschehen markieren, das in der Nachkriegsrealität in Form unheimlicher Doppelgänger-Figurationen wiederkehrt und den Konsens des Beschweigens stört, geht der anfangs von der Literaturkritik gefeierte Autor Gert Ledig in seinem Ostfront-Roman *Stalinorgel* (1955) das Phänomen der Kriegsgewalt in formaler Radikalität und Direktheit auf eine fast schon phänomenologische Weise an. Dabei wird Angst aus der Froschperspektive des Fronteinsatzes zu einer von allen Soldaten geteilten Erfahrung, die politische und militärische Unterschiede aufhebt: „Eine Lokomotive aus Menschenleibern, angetrieben von Angst und Panik", haben sie alle „dieselbe Angst", sie haben die gleichen Wünsche: „ein bißchen Nahrung, etwas Wärme, nicht mehr leiden zu müssen". „Nur andere Uniformen und andere Gesichtszüge. Sonst waren sie genau so verdreckt, genau so überanstrengt, genau so gehorsam" (Ledig 2000, 44, 20, 45, 110).

Bei Ledig, der neben Nossack einer der wenigen Autoren war, der auch das Thema des Bombenkriegs gegen deutsche Städte aufgriff, erfährt man in einer an die Literatur des Ersten Weltkriegs anknüpfenden Intensität von den kinetischen und affektiven Energien, von denen das soldatische Bewusstsein überflutet wird,

und von der Angst, dass der nächste Angriff der letzte gewesen sein könnte. An das Schreibverfahren einer viszeralen Eindringlichkeit anknüpfend, schafft es sein Luftkriegsroman *Vergeltung* (1956), die physischen und psychischen Verheerungen des Bombenterrors in einer Anschaulichkeit zu evozieren, die den Roman zu einem der wichtigsten deutschsprachigen Bücher über den Zweiten Weltkrieg macht. Der Clou des Romans besteht darin, die Frage nach Moral und Vergeltung nicht als abstrakte philosophische Debatte zu behandeln, sondern als einen rekursiven psychologischen Verrechnungsmodus, der in seiner alltäglichen Evidenz der Gewalterfahrung einfache Dichotomien von gut und böse, legitimer und illegitimer Gewalt unterläuft. Für die deutsche Nachkriegsgesellschaft war die Mischung aus nicht einzufangender Angst, grotesker Gewalt und Fragment-Ästhetik gleichwohl zu viel: Zunächst als wichtige Stimme der jungen Literatur gerühmt, wurde Ledig aufgrund der obszönen Gewalt seiner Schilderung des Bombardements einer deutschen Stadt nunmehr scharf angegriffen. Nachdem sein dritter Roman, *Faustrecht* (1957), bei Publikum und Kritik auf Missachtung stieß, verschwand er für viele Jahre aus dem Kanon der Kriegsliteratur, bevor er im Kontext der Debatte der 1990er Jahre um „Luftkrieg und Literatur“ (Sebald 1999) wiederentdeckt und rehabilitiert wurde. Diese Debatte, die W. G. Sebald mit einer Poetik-Vorlesung angestoßen hatte, macht die Länge der Halbwertszeit deutlich, die das Trauma des Bombenkriegs kennzeichnet. In einem der jüngsten Beiträge zur Luftkriegsliteratur, dem Roman *Kaltenburg,* hat sich 2008 der Dresdner Schriftsteller Marcel Beyer des Themas angenommen, allerdings verbunden mit einer Verschiebung in Richtung anthropologischer Urformen der Angst, die die Stadtgeschichte Dresdens mit Reflexionen über das Zusammenspiel von ontogenetischen und geschichtlichen Angstanlässen und der grundsätzlichen Angstdisposition von Menschen und Tieren verbindet.

Eine weitere Justierung der Perspektive, die die deutsche Literatur nach 1945 im Hinblick auf eine europa- oder gar weltpolitische Dimension hin öffnet und dabei das Verhältnis von Gewalt, Technik und Angst weiter im Blick behält, reflektiert die menschliche Fähigkeit zur Selbstauslöschung, die die Atombombenabwürfe über Japan als Denkmöglichkeit auf die Tagesordnung gesetzt haben. Die Angst vor einem atomaren *Overkill* bleibt, von der „apokalyptisch aufgeladenen Nullpunktsituation von 1945“ (Scherpe 1989, 289) ausgehend, nunmehr eines der zentralen Schreckensszenarien der westdeutschen Literatur. In der Lyrik – bei Günter Eich oder Ingeborg Bachmann etwa, die in ihrem Gedicht *Alle Tage* (1952) feststellt, „der Krieg wird nicht mehr erklärt, sondern fortgesetzt“ (Bachmann 1993, 46) – wird der Atomtod im Medium einer abstrakteren Metaphorologie der Angst ebenso zum Thema wie im Roman (vgl. Eggert 1991). Von Arno Schmidts Roman-Trilogie *Nobodaddy's Kinder* (1951–1953) über Friedrich Dürrenmatts *Der Winterkrieg in Tibet* (1981) und Gudrun Pausewangs *Die Kinder von Schewenborn oder... sieht so unsere Zukunft aus?* (1983) bis hin zu Günter Grass' Postapokalypse-Roman *Die Rättin* (1986) versucht die Literatur auf unterschiedlichen ästhetischen Komplexitätsniveaus die von Günther Anders philosophisch beklagte „Apokalypse-Blindheit“ zu beenden, indem sie im Sinne

einer „Abschreckungskunst“ (Horstmann 2012) die Anschaulichkeitspotenziale der poetischen Imagination gegen das Unvorstellbare eines Endes der Menschheit in Stellung bringt. Alleine im Jahr 1983, in dem die atomare Aufrüstung Westdeutschlands einen entscheidenden Schub erfährt, erscheinen eine ganze Reihe von Texten, die vor einem drohenden Untergang der Menschheit warnen, u. a. *Der Bunker* von Gerhard Zwerenz, *ENDE – Tagebuch aus dem Dritten Weltkrieg* von Anton Andreas Guhas und *Das Komitee* von Alex Gfeller. Angst spielt dabei nicht alleine als Reaktion auf die drohende Gefahr eines Atomkriegs eine Rolle, sondern darüber hinaus auch in einem das anthropologische Selbstverständnis angreifenden Form, insofern die Kernwaffen-Arsenale zum Symbol einer technologischen Bedingtheit der menschlichen Existenz werden, die sich dem Einfluss des Einzelnen entzieht und einer eigenen, militärisch-technologischen Logik zu folgen scheint.

Während sich die deutsche Literatur mit dem zurückliegenden und dem drohenden nächsten Krieg intensiv auseinandersetzt, bleiben die Vernichtung der Juden und die anderen Gräueltaten der Nazis zunächst im toten Winkel der deutschen Öffentlichkeit. Erste ästhetische Bearbeitungen des NS-Terrors wie Albrecht Haushofers *Moabiter Sonette* (1945), Nelly Sachs’ Lyrikband *In den Wohnungen des Todes* (1947) oder Paul Celans später zum paradigmatischen Holocaustgedicht erklärtes Poem *Todesfuge* (1948) finden zunächst genauso wenig Beachtung wie autobiografische Erinnerungstexte, wie sie u. a. von Luise Rinser schon früh nach dem Ende des ‚Dritten Reiches‘ veröffentlicht wurden. Gemeinsam haben diese literarischen Emanationen der Opferperspektive, dass sie die Herrschaft der Nationalsozialisten und das von ihnen ins Werk gesetzte Verfolgungsregime als Verlust eines primären Wirklichkeitsvertrauens und als eine fortgesetzte Dominanz eines ubiquitären Bedrohungsgefühls beschreiben. Hervorgehoben wird diese Entgrenzung der Angst in prägnanter Weise in Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung* (1948). Aichinger, die sich in ihren Essays strikt gegen eine Programmatik des Nullpunkts gewendet und der Kahlschlagliteratur eine Verdrängung des geschichtlichen Leids vorgeworfen hatte, berichtet in diesem autobiografischen Roman aus der Perspektive der 15jährigen Ellen vom Schicksal ‚nichtarischer‘ Kinder und der Angst, die sie als Überlebende über das Ende des NS hinaus bis in die Gegenwart hinein begleitet. Isolation, Demütigung und Angst vor der Abholung durch die Geheimpolizei sind die Grundbedingungen eines Lebens, das keinen Entwicklungshorizont besitzt und in dem Angstlosigkeit zum Kernelement einer Idee der Erlösung wird – wenn diese auch, wie die Nebenfigur Kurt bei einer Geburtstagsfeier mit Blick auf ein offenes Fenster vorschlägt, mit dem Tod erkauft wird: „Wenn wir jetzt springen würden, einer nach dem andern! Einen Augenblick lang und wir hätten keine Angst mehr. Keine Angst. Stellt euch das vor!“ (Aichinger 2012, 111; vgl. Ivanovic 2012).

Eine breitere literarische Debatte der Schrecken der Judenverfolgung setzt in Deutschland erst mit Peter Weiss’ Theaterstück *Die Ermittlung* (1965) ein. Weiss, der die Verhandlungen der Frankfurter Auschwitzprozesse in einer Mischung aus darstellendem Spiel, szenischer Lesung und Oratorium in einen theatralen Raum über-

führte, gab den Anstoß zu einer ausgreifenden Erinnerung an die Shoah, die sich vor allem in Form autobiografischer Zeugenschaft der Totalisierung der Angst stellt, gleichzeitig aber immer wieder an die Grenzen der Repräsentierbarkeit eines Grauens stößt, das sich gerade durch Sprachlosigkeit und die Entwertung der gesamten symbolischen Ordnung auszeichnet (vgl. Bayer/Freiburg 2009).

Dass die Textgattung der Holocaust-Literatur eine historische Dimension der Ausgrenzungserfahrung aufweist, die hinter das Jahr 1933 zurück verweist, belegt u. a. Heinrich Heines Roman-Fragment *Der Rabbi von Bacharach*, das, schon 1840 Zeiterfahrungen mit historischem Material überblendend, aus der Perspektive eines Rabbis und seiner Frau davon erzählt, wie sehr die jüdische Lebenspraxis im deutschen Sprachraum bereits im Mittelalter aufgrund von Ritualmordverleumdungen und den dadurch ausgelösten, wiederkehrenden Pogromen von „Todesängsten" und „grausenhafte[n] Angstgefühl[en] bestimmt war" (Heine 1968, 621). Der Mechanismus der Kanalisierung von Angst und Unzufriedenheit in die Identifizierung eines Objekts der Andersartigkeit, das dann ausgegrenzt und angefeindet werden konnte, ist also keine genuine Erfindung des NS, sondern war auch im 19. Jahrhundert schon ein gängiger Modus der Affektpolitik. Die Texte, die während und nach der Nazi-Diktatur entstanden sind, radikalisieren die von Heine fokussierte Politik der Angst zu einem omnipräsenten Bedrohungsgefühl, das sich aus der konkreten Gefahr für Leib und Leben speist, gleichzeitig aber auch eine fundamentale Entwurzelung der Juden innerhalb der deutschen Gesellschaft anzeigt. Für die Deutschen jüdischen Glaubens brechen nach 1933 alle kulturellen Verankerungen innerhalb der deutschen Tradition weg. Genau diesen Verlust einer symbolischen Heimat, die mit einem kollektiv geteilten Erfahrungsraum auch einen gemeinsamen Erwartungshorizont kollabieren lässt, hatte der aus dem Exil zurückgekehrte Germanist Richard Alewyn im Blick, als er 1949 angesichts eines wieder aufblühenden Goethe-Kults feststellte: „Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald" (Alewyn 1984, 335).

Artikuliert sich in Alewyns Sentenz die retrospektive Abgeklärtheit eines Überlebenden, verzeichnen andere Texte quasi in Echtzeit den Prozess des Auseinanderfallens einer gemeinsam geteilten Welt. Angesichts der NS-Gewalt notiert z. B. Victor Klemperer in seinem Tagebuch immer wieder in einer Semantik des Abgrunds die eigene Todesangst und die Gefahr, angesichts der alltäglichen Erniedrigungen und Ausgrenzungen in den „Bruchstücke[n] des Wahnsinns zu versinken" (Klemperer 1999, 37). Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1969) beschreibt das von Angst und Not beherrschte Leben im Ghetto, und Ruth Klüger berichtet in ihren *Erinnerungen* von ihrer Angst, die sie in ihrer Zeit im KZ permanent begleitete: „Die Baracke im Auschwitzer Frauenlager, wo ich als Zwölfjährige die letzten paar Nächte vor dem Abtransport nach Groß-Rosen mit vier Frauen auf der untersten Pritsche verbrachte, voller Angst vor dem Tod, bis der Schlaf die Angst ablöste, die dann am Morgen wiederkam. Dann das Aufatmen, als es doch nur zur Zwangsarbeit, nicht zur Vergasung ging" (Klüger 2010, 233 f.).

Noch einmal in einer anderen Perspektive erscheint das Verhältnis von NS-Terror, Angst und Überlegen bei Jean Améry und Imre Kértesz. Beide berichten davon, dass die Angst so groß werden kann, dass sie unweigerlich zum Absterben aller Emotionen führt. In Amérys Essays *Die Tortur* (1965) und *Weiter leben – aber wie?* (1982) zeigt sich, dass das Erlebnis der Folter, dem der Autor in SS-Gefangenschaft ausgesetzt war, ihr eigentliches Ende überdauert und alle Zukunft zu einem Nachspiel dieser immensen Gewalterfahrung macht, aus dem letztlich nur die Selbsttötung befreit (vgl. Diner 2012). In eine ähnliche gedankliche Richtung zielt auch Kertesz' *Roman eines Schicksallosen* (1975), der einen Protagonisten präsentiert, dessen totale seelische Zerstörung in der Gefangenschaft gerade dadurch deutlich wird, dass er von seinen schrecklichen Erlebnissen in einem merkwürdig angstfreien, immunen Duktus erzählt, der deutlich werden lässt, dass er eigentlich nur als emotional Untoter das Jahr 1945 überlebt hat (vgl. Koppenfels 2007, 334 f.).

2.6 1970er und 1980er Jahre: Konjunkturen der Warn-Literatur und Gender-Codierung des Gefahrensinns

Die 1970er und 1980er Jahre sind eine Dekade der politischen und ökonomischen Krise, in der sich eine zunehmende Sensibilisierung für die Endlichkeit natürlicher Ressourcen und die Grenzen des Wachstums in Verbindung mit einem wachsenden Misstrauen gegenüber der Steuerungsfähigkeit und Zuverlässigkeit der Technik literarisch in einer „Virulenz und Konjunktur der Katastrophe" (Lilienthal 1991, 194) Bahn bricht. Ein zentrales Thema ist dabei der drohende Dritte Weltkrieg, der in einem postapokalyptischen Bilderensemble aus Staub, Dreck und Ruinen als eine wahrscheinliche Zukunft vorgestellt wird. Neben der Warnung vor den schrecklichen Konsequenzen einer nicht beherrschbaren Kriegslogik gerät zudem auch die zivile Großtechnik in den Fokus der Katastrophenimagination. Vorbereitet von den Unfällen von Harrisburg (1979) und Bhopal (1984) ist es vor allem die Reaktorexplosion von Tschernobyl, die 1986 zum Zeichen für die „Alltags- und Arbeitskatastrophe unserer Industriezivilisation" (ebd., 203) wird. Die Literatur reagiert auf das sich steigernde Gefahrenbewusstsein, das einen massiven Zweifel an den Risikokalkülen der Ingenieure und Politiker impliziert, mit der Entwicklung des neuen Subgenres der „kupierten Apokalypse", d. h. einer Vorstellung des Weltendes, das von seiner heilsgeschichtlichen Aufhebung abgekoppelt wird (vgl. Vondung 1987).

Dystopische Texte wie Matthias Horx' *Es geht voran* (1982), Ulla Berkéwicz' *Michel, sag ich* (1984) und Herbert W. Frankes *Endzeit* (1985) vermischen schon bekannte Angst-Szenarien des Atomkriegs mit der Warnung von neuen ökologischen Risiken und setzen – paradigmatisch zu beobachten in Christa Wolfs Post-Tschernobyl-Erzählung *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987) – gegen die männlich kodierte Gewalt einer „perfektionierte[n] Naturbeherrschung" (Beck 1986, 300) eine weiblich kodierte Angst, die sich angesichts der fatalen Konsequenzen der totalen Technifizierung aus-