

DAS POLITISCHE ERZÄHLEN

SZENEN/SCHNITTSTELLEN

Herausgeber

Prof. Dr. Todd Herzog (University of Cincinnati)
Prof. Dr. Tanja Nusser (University of Cincinnati)
Prof. Dr. Rolf Parr (Universität Duisburg-Essen)

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Moritz Baßler, Westfälische Wilhelms Universität Münster
(Literatur- und Kulturwissenschaft) – Prof. Dr. Claudia Breger, Columbia
University (Literatur- und Filmwissenschaft) – Prof. Dr. Ulrike Bergemann,
Hochschule für bildende Künste Braunschweig (Medienwissenschaft) –
Prof. Dr. Walter Erhart, Universität Bielefeld (Literaturwissenschaft) –
PD Dr. Silke Horstkotte, Universität Leipzig (Literatur- und
Medienkulturwissenschaft) – Prof. Dr. Werner Jung, Universität
Duisburg-Essen (Literaturwissenschaft) – Prof. Dr. Lars Koch, Technische
Universität Dresden (Medienwissenschaft) – Prof. Edgar Landgraf, Bowling
Green University (Literaturwissenschaft) – Prof. Dr. Georg Mein, Université
du Luxembourg (Literatur- und Kulturwissenschaft) – Prof. Dr. Nicolas
Pethes, Universität zu Köln (Literaturwissenschaft) – Ass. Prof. Dr. Evan
Torner, University of Cincinnati (Filmwissenschaft)

Mareike Gronich

DAS POLITISCHE ERZÄHLEN

Zur Funktion narrativer Strukturen in
Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus* und
Uwe Johnsons *Das dritte Buch über Achim*

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Umschlagabbildung: Karin Kröll

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

Zugl.: Bielefeld, Univ., Diss. 2016

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6254-1 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6254-7 (e-book)

*Für Burkhard,
ohne den es dieses Buch nicht gäbe.*

Inhalt

Dank	XI
1. Einleitung	1
2. Literatur als Kommunikation im Kontext des Politischen	13
2.1 Das politische Erzählen – Rhetorik und narrative Kommunikation ..	18
2.1.1 Rhetorik als narrative Strategie	18
2.1.2 Modelle narrativer Kommunikation	31
Exkurs: Literatur und Engagement bei Adorno, Sartre und Brecht	46
2.2 Das Politische erzählen – Reflexion und Gestaltung des Politischen in der Literatur	63
2.3 Forschungsleitende Thesen	79
3. Das <i>Treibhaus</i> – Politischer Roman eines Unpolitischen	85
3.1 <i>Das Treibhaus</i> als Repräsentation? – Rezeptionsgeschichte, Forschungsüberblick und erste Überlegungen zur politischen Dimension des Romans	90
3.1.1 Repräsentation als politische Stellvertretung: Politik- und geschichtswissenschaftliche Lesarten von Koeppens <i>Treibhaus</i>	91
3.1.2 Repräsentation als Abbild oder Verweis: Literaturkritische und literaturwissenschaftliche Deutungen von Koeppens <i>Treibhaus</i>	96
3.1.3 Kollektive Repräsentationen: Erste Überlegungen zur politischen Dimension von Koeppens <i>Treibhaus</i>	114
3.2 Narratologische Analyse von Koeppens <i>Treibhaus</i>	119
3.2.1 Das <i>Treibhaus</i> als innerer Monolog?	120
3.2.2 Die Regeln des Erzählens – narrative Grundsatzentscheidungen im <i>Treibhaus</i>	127
3.2.3 Regeln sind zum Brechen da! – Strukturbestimmende Abweichungen von den narrativen Grundsatzentscheidungen	137
3.2.4 Von Ausnahmen, die die Regeln bestimmen. Oder: Was zeichnet die narrative Struktur des <i>Treibhauses</i> letztlich aus?	161

3.3	Der Abgeordnete Keetenheuve in seinem Treibhaus	163
3.3.1	Die Figur Felix Keetenheuve.	164
3.3.2	Keetenheuve als Akteur in der Sphäre der Politik	173
3.3.3	Keetenheuves Deutschlandbild.	186
3.3.4	Ist Bonn so? – Ein vergleichender Seitenblick von Keetenheuves Treibhaus auf die Bundesrepublik der 50er Jahre	198
3.4	<i>Das Treibhaus</i> als Roman über die Verfasstheit des Politischen in der frühen Bundesrepublik	203
4.	<i>Das dritte Buch über Achim</i> – Politischer Roman über einen Unpolitischen	211
4.1	<i>Das dritte Buch über Achim</i> in Literaturkritik und Literaturwissenschaft.	213
4.1.1	Das ‚Buch der Stunde‘ – <i>Das dritte Buch über Achim</i> in der Literaturkritik	214
4.1.2	Zur literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem <i>Achim</i> -Roman	218
4.2	<i>Das dritte Buch über Achim</i> in narratologischer Perspektive	225
4.2.1	Wer erzählt hier eigentlich, Johnson? – <i>Stimme, Subjekt</i> und <i>Adressat des Erzählens</i> im <i>Dritten Buch über Achim</i>	235
4.2.2	Distanz und Fokalisierung	250
4.3	<i>Das dritte Buch über Achim</i> als literarisches Experiment der nicht-ideologischen Weltwahrnehmung und Weltbeschreibung in Zeiten des Kalten Krieges.	269
4.4	„alles in diesem Land will für sich angesehen werden und zeigt sich nicht im Vergleich“ – Vergleichen als Methode der Weltwahrnehmung und als (macht-)politische Strategie	281
4.4.1	Vergleichen und Unterscheiden als Methoden der Weltwahrnehmung	286
4.4.2	Vergleichen als (macht-)politische Strategie	302
4.4.3	„Was ließ ihn zwei Staaten vergleichen: die Grenze zwischen ihnen?“ – Karsch und Achim in der Systemkonfrontation	310
4.5	Die Grenze als literarische Kategorie – Sprache und Erzählverfahren als Gestaltungselemente nicht-ideologischer Weltbeschreibung	324
4.5.1	„wie man Sprache falsch benutzen kann, sogar mit dem Vorsatz zu betrügen“ – Sprache, rhetorische Mittel und Syntax als Elemente einer nicht-ideologischen Weltbeschreibung	328

4.5.2	„Er zeigt einem wohl was zum Denken, aber dann sollst du es selber tun.“ – (Selbst-)reflexive Darstellungsverfahren und Erzählstrategien.....	349
4.5.3	„Verteidigen Sie Ihre Unabhängigkeit bis zur letzten Seite des Buches.“ – Aktivierung der Leser*innen und emanzipatorische Lektüre	374
4.6	„Die Geschichte allein tut es nicht, der Roman muß sie mit der Welt verbinden“	389
5.	DAS POLITISCHE ERZÄHLEN	393
6.	Bibliografie	407

Dank

Die vorliegende Studie ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im September 2016 bei der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld eingereicht habe. Der Weg von der ersten Idee bis zur Fertigstellung und Drucklegung dieser Studie war lang und hat mich durch einige Täler geführt. Mein Dank gilt allen, die mich auf diesem Weg begleitet und unterstützt haben!

Bedanken möchte ich mich insbesondere bei meinen Betreuern Prof. Dr. Walter Erhart und Prof. Dr. Lothar van Laak für ihre konstruktive und ermutigende Kritik sowie vor allem für die Bereitschaft, mit mir in die Richtung zu denken, in die es mich gezogen hat. Walter Erhart versteht es wie kein anderer, einfallsfreundliche Bedingungen und eine Arbeitsatmosphäre zu schaffen, in der aus Ideen Projekte und aus Projekten Bücher werden können. Für die zuverlässige Begleitung und Unterstützung auf dem Weg zur Promotion und dafür, dass er mir auf diesem Weg viele Möglichkeiten eröffnet und mir vieles zugetraut hat, was ich selbst nicht für möglich gehalten hätte, gebührt ihm großer Dank. Lothar van Laak, der mich schon während meines Studiums unterstützt und gefördert hat, danke ich nicht nur dafür, dass er mich mit Uwe Johnson bekannt gemacht hat, sondern auch für seine Ermutigung, zu Johnson zurückzukehren.

Auch bei Prof. Dr. Wolfgang Braungart, der mich immer wieder daran erinnert hat, dass ‚etwas anders sagen‘ auch ‚etwas anderes sagen‘ heißt, und bei Prof. Dr. Ingrid Gilcher-Holtey, der ich den wichtigen Hinweis auf Roger Chartier zu verdanken habe, möchte ich mich von Herzen bedanken. Mein Dank gilt außerdem Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, die mir eine wunderbare Mentorin war und deren Feedback mich vor allem in der Endphase der Promotion manchen Zweifel hat besiegen lassen.

Danken möchte ich außerdem meinen Kolleg*innen, Freund*innen und Feedbackgeber*innen Dr. Andrea Adams, Prof. Dr. Holger Dainat, Dr. Markus Engeln, Dr. Saskia Fischer, Dr. Charis Goer, Dr. Lutz Graner, Stefanie Haacke, Dr. Svenja Kaduk, Tabea Koepf, Prof. Dr. Tanja Nusser, Christine Peters, Dr. Matthias Preis, Dr. Giulia Radaelli, Dr. Hans-Christian Riechers, Ulrike Schiefelbein, Prof. Dr. Nadja Sennewald, Dr. Monika Sproll, Dr. Nike Thurn und Lena Weber für anregende Diskussionen, Ermutigungen, freundliche Worte, Gespräche über dies und jenes – „nur nicht über die Diss.“ – und für viele schöne Momente.

Prof. Dr. Holger Helbig und Antje Pautzke vom Uwe Johnson-Archiv danke ich für den intensiven Austausch über meine ersten Projektideen sowie für die

Unterstützung und umsichtige Vorbereitung meines Archivaufenthaltes. Bei Dr. Astrid Köhler und Dr. Robert Gillet bedanke ich mich für sehr inspirierende Gespräche über Literatur und Film, vor allem aber für einen in vielerlei Hinsicht großartigen Studienaufenthalt in London.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern, Regina und Karl Heinz, den besten Buchhändler*innen der Welt, die mir die Liebe zur Literatur und zum Buch geschenkt haben und die immer an mich glauben.

Last but not least danke ich meiner Crew* mit einem innig geshouteten „trash, trash, trash“!

1. Einleitung

STUDENT: But isn't political writing just another form of propaganda?
PROFESSOR: Absolutely not. Political writing confronts your assumptions.
STUDENT: Propaganda can do that.
PROFESSOR: No, it cannot. Propaganda merely reinforces what that person wishes to be told.
STUDENT: That means the definition is determined by the audience.
PROFESSOR: Well, that's one way of looking at it.

Gilmore Girls, Staffel 4, Folge 20

Ersetzbar ist politisches Handeln durch nichts.
Heinrich Böll im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold,
20. Juli 1971

Pünktlich zum Jubiläum der Tagung der Gruppe 47 in Princeton im Jahr 1966 ist Ende 2015 Jörg Magenau's „Porträt dieses besonderen Wochenendes [...]“, das mehr war als nur ein Gipfeltreffen der deutschsprachigen Literatur¹, erschienen. Magenau erzählt im Stil einer Reportage die Geschichte und auch die Vorgeschichte dieses Treffens am Vorabend der 68er-Revolution, das – sehr zum Ärgernis Hans-Werner Richters und im Widerspruch zu den ungeschriebenen Gesetzen der Gruppe – ganz im Zeichen der Kontroverse über literarisches und außerliterarisches Engagement der Gruppe 47 und der Teilnehmer*innen² an der Princeton-Tagung stand. Die Frage, ob man

1 Jörg MAGENAU: Princeton 66. Die abenteuerliche Reise der Gruppe 47. Stuttgart 2015, Klappentext.

2 Lesbarkeit ist – zumal in einer literaturwissenschaftlichen Studie – ein hohes Gut; Geschlechtergerechtigkeit aber auch. Deswegen bemühe ich mich in der vorliegenden Untersuchung darum, geschlechtsspezifische Bezeichnungen so zu verwenden, dass sichtbar wird, dass alle – also Frauen und Männer, aber auch Inter*- und Transpersonen sowie Menschen, die sich keinem Geschlecht zuordnen können oder wollen – mitgemeint und mitgedacht sind. Wenn ich also zum Beispiel das Wort ‚Autor*innen‘ verwende, so meine ich Personen jeden Geschlechts, die Texte verfassen. Das * dient dabei nicht nur – wie z. B. das sogenannte ‚Binnen-I‘ (in AutorInnen) – dazu, die weibliche und die männliche Variante des Substantivs sichtbar zu machen, sondern es steht darüber hinaus auch im Sinne eines Platzhalters für alle weiteren Geschlechtsidentitäten. Allerdings verzichte ich darauf – und hier kommt auch bei mir die allseits beschworene Lesbarkeit ins Spiel –, bei Pronomen und

überhaupt in die USA – das Land, das den „verbrecherischen Krieg“³ gegen Vietnam zu verantworten hatte und mit aller Härte vorantrieb – reisen sollte, wurde im Vorfeld ebenso kontrovers diskutiert, wie dann vor Ort darüber gestritten wurde, ob die deutschen Schriftsteller*innen sich gegenüber der Politik ihrer Gastgeber*innen kritisch äußern dürften. Magenau nimmt diese Spur in seiner Beschreibung des Tagungsgeschehens und der Teilnehmer*innen auf. Er zeichnet die verschiedenen Positionen nach, die das spannungsreiche Verhältnis von Literatur und Politik – damals wie heute – bestimmen, reflektiert diese und ergänzt sie um eigene Überlegungen. Dabei wirft er auch die Frage auf, was genau eigentlich unter ‚engagierter Literatur‘ zu verstehen ist und ob es überhaupt sinnvoll ist, eine bestimmte Gruppe literarischer Texte explizit als ‚engagierte Literatur‘ auszuweisen:

Jeder literarische Text, der einigermaßen ernst zu nehmen ist, reagiert auf seine Zeit und setzt darauf, wenn schon nicht die Welt zu verändern, dann doch beim Leser eine Reaktion hervorzurufen, also zu wirken und den einzelnen Menschen zu verändern, ihm Erfahrungen, Erlebnisse, Möglichkeiten zu zeigen und damit etwas in Bewegung zu setzen. Literatur verweist, ob sie will oder nicht, darauf, dass die Welt auch anders sein könnte als immer bloß so, wie sie gerade ist. Jeder Mensch nimmt auf seine eigene Weise wahr und schaut auf einen anderen Welt-ausschnitt; für jeden öffnen sich eigene Perspektiven und Möglichkeitsräume, und davon lesend zu erfahren, weitet den Blick. Lesen ist politisch!⁴

Dieser Gedanke einer Literatur, die aufgrund ihrer Literarizität grundsätzlich das Potenzial besitzt, die soziale Welt zu reflektieren und mittelbar – nämlich über die Erweiterung der Perspektiven ihrer Leser*innen – auf sie zu wirken, ist im Kontext der politisch-kulturellen Umbrüche der 68er-Bewegung zumindest für einige Jahre in den Hintergrund getreten. Nicht nur Sartres Konzept einer *littérature engagée*, sondern auch Forderungen danach, zu handeln statt zu

Artikeln sowohl für das Femininum als auch für das Maskulinum eine Genuskongruenz herzustellen. Ich schreibe also nicht ‚der*die Kritiker*in‘, sondern ‚die Kritiker*in‘. Wie beim *generischen Maskulinum* sind dann selbstverständlich immer alle anderen Geschlechter mitgemeint. Last not least sei darauf hingewiesen, dass ich die *-Schreibweise in der vorliegenden Studie nur dann verwende, wenn ich mich nicht auf konkrete Personen oder literarische Figuren beziehe, deren jeweilige Geschlechtsidentität explizit kommuniziert wurde. Vgl. zu dem äußerst komplexen Problem geschlechtergerechter und feministischer Sprachhandlungen AK FEMINISTISCHE SPRACHPRAXIS: „Feminismus schreiben lernen“. Frankfurt a. M. 2011; Lann HORNSCHIEDT: *feministische w_orte. ein lern-, denk- und handlungsbuch zu sprache und diskriminierung, gender studies und feministischer linguistik*. Frankfurt a. M. 2012.

3 MAGENAU, Princeton, S. 20.

4 Ebd., S. 119f.

schreiben oder schreibend zu handeln – zum Beispiel mit dem Verfassen von Reportagen und dokumentarischer Literatur, vor allem: Theaterliteratur –, beeinflussen in dieser Zeit nachdrücklich das Verständnis dessen, was als politische Literatur gelten sollte.⁵

Dieses Verständnis politischer Literatur ist insofern rezeptionsleitend und für den literaturwissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis von Literatur und Politik bestimmend geblieben, als auch heute in erster Linie solche Texte als politische Literatur wahrgenommen und untersucht werden, die ganz explizit politische Themen ansprechen und zu diesen eine eindeutige – kritische oder affirmative, in jedem Fall aber wertende – Haltung einnehmen. Politische Literatur gemäß diesem Verständnis hat „ausdrücklich politische oder soziale Einflussnahme zum Ziel“, will „zum Prozeß gesellschaftlicher Veränderung [...] beitragen“,⁶ in das politische und soziale Geschehen eingreifen und Überzeugungen ihrer Leser*innen im Hinblick auf die Umgestaltung oder Bewahrung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse lenken.

Literaturwissenschaftliche Forschung, die einen solchen Begriff von politischer Literatur zugrunde legt, richtet ihr Erkenntnisinteresse in erster Linie auf die Themen, Gegenstände und Akteur*innen, mit denen sich Texte auf der Ebene der Inhalte auseinandersetzen, und fragt danach, welche politischen Positionen hier jeweils vertreten werden, während ästhetische und formale Aspekte kaum Berücksichtigung finden.⁷ Eine solche Ausrichtung der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit politischer Literatur ist in zweierlei Hinsicht problematisch: Zum einen wird bei den Texten, die zum Forschungsgegenstand gezählt werden, die formal-ästhetische Dimension vernachlässigt, sodass deren Literarizität und damit die spezifische Qualität von

5 Vgl. für einen Überblick über diese Entwicklung grundlegend Wilfried BARNER: Vom Schriftsteller-Engagement zur Kultur-Revolution: Literarisches Leben im Westen. In: Ders. (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 2006, S. 341–367; Klaus BRIEGLEB: 1968. Literatur in der antiautoritären Bewegung. Frankfurt a. M. 1993; Ders.: ‚Aufbruch 1968‘. Der Mythos vom Neuanfang. In: Ders./Sigrid Weigel (Hg.): Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. XII. München 1992, S. 21–150.

6 Karl-Heinz HUCKE/Olaf KUTZMUTZ: Artikel ‚Engagierte Literatur‘. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I. Berlin/New York 1997, S. 446f., hier S. 446.

7 Nikolaus Wegmann beschreibt diese „Schwächen der Forschung“ im Umgang mit politischer Dichtung wie folgt: „In sozialwissenschaftlicher Manier ist die Politische Dichtung meist in rein thematischen Lektüren analysiert und so auch nur nach den jeweiligen Haltungen, Positionen, Tendenzen oder Programmen aufgeschlüsselt worden.“ Nikolaus WEGMANN: Artikel ‚Politische Dichtung‘. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Berlin/New York 2003, S. 120–123, hier S. 122.

Literatur, die diese von anderen Medien politischer Kommunikation unterscheidet, nicht zur Geltung kommt. Zum anderen finden literarische Texte, die sich nicht eindeutig zu den Themen und Gegenständen positionieren, die im jeweils gegebenen Kontext als politisch gelten, in einem so konzipierten Forschungszusammenhang von Literatur und Politik überhaupt keine Berücksichtigung.⁸

Diese Begrenzung der Forschungsperspektive und des Untersuchungsgegenstandes stellt letztlich die Möglichkeit in Abrede, dass die politische Qualität eines literarischen Textes in dessen ästhetischer Gestaltung liegen könnte und gerade nicht oder zumindest nicht ausschließlich in der Wahl der verhandelten Themen und der vertretenen politischen Position. Dass auch gestalterische Entscheidungen sowie die Form und Ästhetik der Texte selbst eine politische Dimension entfalten können, gerät unter einer solchen Forschungsprämisse also gar nicht erst in den Blick. Literatur wird damit weitgehend auf ihre thematische Oberfläche und ihre operative Funktion reduziert, statt sie als ästhetisches Produkt ernst zu nehmen, statt sich also darüber bewusst zu sein, dass es sich bei literarischen Texten nicht um Behältnisse für eindeutige politische Botschaften handelt, sondern um nach ästhetischen Erwägungen geformte Kunstwerke, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie ihre Gegenstände auf eine jeweils spezifische Art und Weise präsentieren. Vernachlässigt wird hier die „Einsicht“, dass Literatur ein umso „wirksamere[s]

8 Vgl. zu diesem Verständnis politischer Literatur und den daraus resultierenden Problemen der literaturwissenschaftlichen Forschung Christine LUBKOLL/Manuel ILLI/Anna HAMPEL: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Stuttgart 2018, S. 1–10, hier S. 2. Die Herausgeber*innen des Sammelbandes weisen zu Recht darauf hin, dass in den letzten Jahren das literaturwissenschaftliche Interesse für den Zusammenhang von Literatur und Politik wieder zugenommen hat und sich die neuere Forschung vor allem „durch eine produktive Pluralität und Offenheit“ (S. 2) auszeichnet, die eine Reihe neuer „differenzierte[r] und gewinnbringende[r]“ (S. 3) theoretisch-systematischer Ansätze für die Erforschung des Verhältnisses von Literatur und Politik hervorgebracht hat. Vgl. dazu auch Jürgen BROKOFF/Ursula GEITNER/Kerstin STÜSSEL (Hg.): Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur. Göttingen 2016; Stefan NEUHAUS/Immanuel NOVER (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin/Boston 2019. Die vorliegende Studie ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Herbst 2016 an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld eingereicht habe. Da die oben genannten Publikationen erst nach Abschluss der Dissertation erschienen sind, konnten die darin entwickelten Überlegungen nicht berücksichtigt werden. Gleiches gilt für die hilfreichen Hinweise, die ich von den Teilnehmer*innen der Tagungen „Engagierte Literatur im deutschsprachigen Raum nach 1989“ (21.–24.09.2017, Universität Łódź) und „Politische Literatur. Debatten, Begriffe, Aktualität“ (4.–7.10.2017, Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg) hinsichtlich des theoretisch-systematischen Zugriffs meiner Studie erhalten habe.

Politikum ist, [...] je stärker sie sich auf sich selbst besinnt, auf die Sprache und auf die Form, in der sich das Denken ereignet“.⁹

Angesichts dieser Ausgangslage und ausgehend von der Annahme, dass die politische Dimension eines literarischen Textes auch und gerade in dessen spezifischer Gestaltung gründen kann, verfolgt die vorliegende Studie das Ziel, den Begriff der ‚politischen Literatur‘ im Hinblick auf ästhetische, genauer gesagt narratologische Fragestellungen und solche der sprachlichen Gestaltung zu profilieren. Damit wird das Forschungsfeld ‚politische Literatur‘ in zweierlei Hinsicht erweitert: Zum einen geraten unter dieser Prämisse auch solche (Erzähl-)Texte in den Blick, die zwar einen erkennbaren Bezug zu politischen Gegenständen der außerliterarischen Welt aufweisen, sich aber aufgrund ihrer ästhetischen Komplexität und der damit verbundenen Deutungsoffenheit nicht eindeutig zu den verhandelten politischen Themen positionieren. Zum anderen – und damit ist das systematische Interesse der Studie benannt – verpflichtet die oben skizzierte Prämisse dazu, die Aufmerksamkeit auf die formale und ästhetische Dimension der Texte zu richten, deren Gestaltung als konstitutiven Bestandteil ihrer politischen Qualität ernst zu nehmen und sie für die Interpretation und auch für eine dezidiert politische Deutung fruchtbar zu machen. Die mit dem systematischen Interesse verbundene erhöhte Aufmerksamkeit für die gestalterische Dimension von Literatur eröffnet schließlich auch neue Perspektiven auf jene Texte, die ohnehin dem Korpus ‚politische Literatur‘ zugerechnet werden. Denn auch für diese Texte stellt sich die Frage, welche Bedeutung und Funktion ihrer Gestaltung und dem je spezifischen Zusammenspiel von Form und Inhalt für die ihnen eigene politische Qualität zukommt.

Der sowohl das Textkorpus als auch das theoretisch-systematische Erkenntnisinteresse betreffende Anspruch der Studie bildet sich in ihrem Titel ab: DAS POLITISCHE ERZÄHLEN meint eben nicht nur eine bestimmte – nämlich politische – Art und Weise des Erzählens. Der Titel impliziert zugleich die Annahme, dass es literarische Texte gibt, deren politische Dimension darin begründet ist, dass sie ‚das Politische‘ erzählen. Das Anliegen ist also ein doppeltes: Erstens soll herausgearbeitet werden, worin die politische Qualität eines Erzählens besteht, dem es nicht bzw. nicht in erster Linie um eine eindeutige Positionierung zu politischen Themen, Gegenständen oder Akteur*innen geht. Zweitens gilt es zu zeigen, dass und in welcher Weise eben jene ‚politischen Erzählweisen‘ zur Reflexion sowie vor allem zur Konstitution des Politischen beitragen können.

9 MAGENAU, Princeton, S. 147.

Dabei geht die Studie von drei Thesen aus. Zunächst wird, wie bereits angesprochen, davon ausgegangen, dass die spezifische politische Qualität jener Literatur, die ‚politisch‘, zugleich aber auch ‚das Politische‘ erzählt, nicht oder zumindest nicht in erster Linie darin begründet liegt, dass die Texte sich kritisch oder affirmativ, in jedem Fall aber wertend mit politischen Themen und Akteur*innen auseinandersetzen, sondern vielmehr in der Art und Weise, wie sie gemacht sind, wie sie also ihre Themen zur Darstellung bringen und welcher narrativen, rhetorischen und sprachlichen Mittel sie sich in diesem Zusammenhang bedienen. Die politische Qualität solcher Texte liegt also wesentlich in deren Form und im Zusammenspiel zwischen dem ‚Was‘ und dem ‚Wie‘ des Erzählens begründet.

Diese politische Dimension der Form und des Zusammenspiels von Form und Inhalt bezieht sich allerdings nicht – und damit ist die zweite These angesprochen – auf die Gegenstände der Politik im engeren Sinne, also auf politische Akteur*innen, Themen und Ereignisse, sondern eben auf ‚das Politische‘, das hier mit Hannah Arendt ganz grundlegend als ein diskursiver, kommunikativ konstituierter Raum verstanden werden kann, der in einem „Zwischen-den-Menschen“¹⁰ durch das „Bereden der gemeinsamen Welt“¹¹ entsteht. Der Bielefelder SFB *Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte* schließt an Arendts Konzeption an, indem das Politische dort als ein „historisch variabler, durch Praktiken, Zeichen und Diskurse hergestellter Kommunikationsraum“¹² gedacht wird, der sich „durch Kommunikation [konstituiert] und zugleich die Kommunikation [strukturiert]“.¹³ Diese Konzeption des Politischen bietet einen wichtigen Anknüpfungspunkt für

10 Hannah ARENDT: Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß [1993]. München ³2007, S. 11 (Hervorh. i. O.).

11 Hannah ARENDT: Kultur und Politik. In: Dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I [1994]. München ⁴2016, S. 277–304, hier S. 300. „Im Kulturellen und im Politischen“, so Arendts Überlegung, „geht es weder um Erkenntnis noch um Wahrheit, sondern um Urteilen und Entscheiden, um das urteilende Begutachten und Bereden der gemeinsamen Welt und die Entscheidung darüber, wie sie weiterhin aussehen und auf welche Art und Weise in ihr gehandelt werden soll.“ (ebd.) Gleichwohl beginnt das Politische bei Arendt nicht erst dort, wo Urteile gefällt und Entscheidungen getroffen werden, sondern es konstituiert sich bereits in dem Moment, wo Menschen sich in einen Austausch über ihre subjektiven Wahrnehmungen der gemeinsamen Welt begeben. Vgl. zu Arendts Verständnis des Politischen S. 65–67.

12 SFB 584: Forschungsprogramm, o. P., pdf abrufbar unter http://www.uni-bielefeld.de/geschichte/forschung/sfb584/research_program/index.html (abgerufen: 30.03.2019).

13 Tobias WEIDNER: Die Geschichte des Politischen in der Diskussion. Göttingen 2012, S. 27. Vgl. auch Ute FREVERT: Neue Politikgeschichte. Konzepte und Herausforderungen. In: Dies./Heinz-Gerhard Haupt (Hg.): Neue Politikgeschichte. Perspektiven einer historischen Politikforschung. Frankfurt a. M. 2005, S. 7–26.

die hier vorgenommene Erweiterung des Blicks auf das Verhältnis von Politik und Literatur und für die damit verbundene Auseinandersetzung mit der politischen Dimension literarischer Texte. So konstatiert etwa Wolfgang Braungart:

Politisch ist, was in kommunikativen Prozessen als politisch gilt und als politisch gestaltet, wahrgenommen und erfahren wird. Seit jeher werden die Künste von diesen Kommunikationsprozessen, in denen sich das Politische konstituiert, in Anspruch genommen.¹⁴

Die Künste, so Braungart weiter, beteiligen sich an politischen Kommunikationsprozessen, sie „politisieren Stoffe oder nützen politische Stoffe, stellen sie dar, erzählen sie, spielen auf sie an und nehmen so an deren Deutungsgeschichte teil und geben sie in politische Kommunikation wieder zurück“.¹⁵ Das gilt gerade für die Literatur, die als sprachliches Kunstwerk immer auch von ihrer kommunikativen und rhetorischen Funktion her bestimmt ist.

Die Bedeutung von Kunst und Literatur für das Politische erschöpft sich allerdings nicht in einer Indienstnahme der Künste durch die Politik und auch nicht in reflektierenden und kommentierenden Bezugnahmen der Künste auf die Politik und das Politische. Vielmehr „[greifen] [d]ie Künste selbst in ganz verschiedener Weise in diese Kommunikationsprozesse ein, in denen sich das Politische konstituiert, oder initiieren und ermöglichen sie.“¹⁶ Sie „arbeiten an der ‚Gestalt‘ des Politischen mit, verändern es in ihren Prozessen ästhetischer Kommunikation.“¹⁷ Ausgehend von der Annahme, dass gerade auch Literatur an jenen kommunikativen Prozessen beteiligt ist, „in denen etwas politisch relevant oder irrelevant wird“¹⁸ und in denen sich das Politische selbst immer wieder neu konstituiert, erscheint es sinnvoll, danach zu fragen, welche Bedeutung literarischen Texten in ihrer je spezifischen Form, also zum Beispiel in ihrer sprachlichen, narrativen und kommunikativ-rhetorischen Gestaltung, für die Reflexion und Konstituierung des Politischen zukommen kann.

Schließlich – so die dritte These – ist davon auszugehen, dass gerade ästhetisch komplexe literarische Texte, die sich durch Formenreichtum, wechselseitige Durchdringung von Form und Inhalt, eine vielschichtige narrative Beziehungsstruktur sowie durch Ambiguität und Deutungsoffenheit auszeichnen, für eine

14 Wolfgang BRAUNGART: *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*, Göttingen 2012, S. 16.

15 Ebd., S. 31.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 32.

18 Ebd., S. 28.

kritisch-reflexive und zugleich konstruktive Bezugnahme auf das Politische geeignet sind. Die These basiert auf der Annahme, dass nicht nur für Literatur, sondern für jede Art von (politischer) Kommunikation gilt, dass „[d]ie Art und Weise, wie etwas gesagt und dargestellt wird, die Machart, [...] nie von der Sache, der Bedeutung, dem kommunikativ Repräsentierten selbst ablösbar [ist], und die Bedeutung nie von der Machart“.¹⁹ Auch im Politischen, verstanden als kommunikativ konstituiertem Handlungsraum, sind die Inhalte, also die Themen und Gegenstände der Politik, und die Form, verstanden als die Art und Weise ihrer Thematisierung und als ihre diskursiv geregelte Be- und Verhandlung, wechselseitig und konstitutiv aufeinander bezogen. Auch das Politische ist damit in gewissem Sinne durch ein Interdependenzverhältnis von Form und Inhalt gekennzeichnet. Und das bedeutet, dass es für eine angemessene Auseinandersetzung mit dem Politischen unabdingbar ist, die politischen Gegenstände, die Art und Weise der Kommunikation über diese Gegenstände sowie auch die Interdependenz, die zwischen beiden Aspekten besteht und für beide konstitutiv ist, in den Blick zu nehmen. Für eine in diesem Sinne gleichermaßen reflexive wie konstitutive Bezugnahme auf das Politische eignet sich ästhetisch und erzählerisch komplexe und damit in der Regel deutungsoffene Literatur in besonderer Weise: Erstens verfügt sie über Gestaltungsmöglichkeiten, die es ihr erlauben, ganz konkret vorzuführen, dass Form und Inhalt einander untrennbar bedingen und dass es Konsequenzen für den jeweiligen Gegenstand hat, wenn man ihn auf andere Art und Weise zur Darstellung bringt. Zweitens bieten gerade ästhetisch und erzählerisch komplexe Texte die Möglichkeit, den Prozess, in dessen Verlauf sich das Politische (re-)konstituiert, so vorzuführen, dass sowohl dieser Prozess als auch die Diskursregeln, die ihn bestimmen, damit schließlich auch das Politische selbst der kritischen Reflexion zugänglich gemacht werden.

Ausgehend von den skizzierten Thesen untersucht die vorliegende Studie am Beispiel von Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus*²⁰ und Uwe Johnsons *Das dritte Buch über Achim*²¹ die politische Dimension der Form. Es geht in der Untersuchung also gerade nicht darum, im Sinne einer Inventur die politischen Themen aufzulisten, die in den Romanen zur Sprache kommen, und dann nachzuvollziehen, welche Haltung (kritisch oder affirmativ) die Texte zu diesen Themen einnehmen oder vorschlagen. Ebenso wenig geht es darum, das Phänomen politischer Autorschaft, also das (außer-)literarische

19 Ebd., S. 91.

20 Wolfgang KOEPPEN: *Das Treibhaus* [1953]. Werke. Bd. 5. Hg. v. Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt a. M. 2006ff. Frankfurt a. M. 2010.

21 Uwe JOHNSON: *Das dritte Buch über Achim* [1961]. Frankfurt a. M. 1992.

Engagement von Autor*innen zu untersuchen.²² Stattdessen zielt die Fragestellung der Studie auf die narrative Struktur und die Rhetorik sowie auf die sprachliche Gestaltung der Romane und fragt danach, in welcher Weise die Texte auf dieser Ebene der Form eine eminent politische Dimension aufweisen und wie sich diese im Einzelnen beschreiben lässt.²³

Die Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf Romane, die eine Referenzbeziehung zur Politik und zum Politischen unterhalten, resultiert aus dem bereits skizzierten systematischen Erkenntnisinteresse der Arbeit. Sie folgt der Annahme, dass sich insbesondere dort, wo Politik zum Gegenstand der Literatur wird, produktiv untersuchen lässt, ob und wie genau hier jeweils die Politik im Kontext des Politischen situiert und wie das Politische thematisiert, reflektiert oder gar (mit-)konstituiert wird. Die Auswahl hat sich also zunächst an der Frage orientiert, in welchen Texten sich die Dimension des Politischen in der Literatur besonders gut beobachten lässt.

Die Beschränkung auf Prosa, genauer gesagt auf Romane, folgt einer pragmatischen Überlegung: Angesichts der Tatsache, dass im Zentrum der Studie formale und ästhetische Fragestellungen stehen, scheint es sinnvoll, sich auf eine Gattung zu konzentrieren, um zumindest eine minimale Vergleichsbasis hinsichtlich der Form und Gestaltung der Texte sicherzustellen. Denn auch wenn sich die ausgewählten Texte – wie zu zeigen sein wird – gestalterisch in vielerlei Hinsicht unterscheiden, so ist doch davon auszugehen,

22 Vgl. zur Untersuchung politischer und engagierter Autorschaft Sabrina WAGNER: *Aufklärer der Gegenwart: Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts* – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp. Göttingen 2015, sowie auch die Habilitationsschrift von Christian SIEG: *Die ‚engagierte Literatur‘ und die Religion. Politische Autorschaft im literarischen Feld zwischen 1945 und 1990*. Berlin 2017. Beide Studien arbeiten mit Bourdieus Feldtheorie; sie ermitteln die Feldpositionen der untersuchten Autor*innen, richten ihre Aufmerksamkeit also nicht bzw. nicht in erster Linie auf die Texte und auf formale und ästhetische Fragestellungen.

23 Dieser Zugriff auf die Texte ist unter anderem an Nikolaus Wegmanns Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Politik angelehnt. Vgl. Nikolaus WEGMANN: *Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartextes*. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Systemtheorie der Literatur*, München 1966, S. 345–365. Wegmann betont: „Die politische Literatur ist als literaturwissenschaftlicher – und nicht soziologischer – Problemtyp auszulegen. Es gilt, sie als ein textuelles Phänomen zu thematisieren, bei dem vor jeder weltanschaulichen Frage zu klären ist, ob und wie es funktioniert und welcher Text- bzw. Leseverhältnisse es bedarf, damit das Phänomen nicht belanglos im Meer der Texte verschwindet.“ Ebd., S. 348f. „Engagiert ist eine Literatur“, so Wegmann weiter, „die sich nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse als kunsteigenes Ausdrucksmedium schafft, sondern zugleich auch in der Wahl der Formen das im Medium selbst vorgefundene Formniveau kritisiert.“ Ebd., S. 357.

dass sie formal- und gattungsästhetische Gemeinsamkeiten aufweisen, die sie von lyrischen und dramatischen Texten abgrenzen.

Neben den systematisch-methodischen Kriterien haben vor allem historische sowie literatur- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte die Auswahl bestimmt: Die ausgewählten Texte sollten erstens aus der Zeit der deutschen Geschichte nach 1945 stammen, die sich – in beiden deutschen Staaten – durch tiefgreifende politische und gesellschaftliche Transformationsprozesse auszeichnet. Zweitens sollte es sich um Texte handeln, denen schon in der zeitgenössischen Rezeption eine politische Bedeutung zuerkannt wurde, ohne dass allerdings Einigkeit darüber bestand, worin genau diese politische Bedeutung bestehen könne. Darüber hinaus sollten es drittens Texte sein, die von ihrer narrativen Struktur und sprachlichen Gestaltung her so angelegt sind, dass sie das Potenzial aufweisen, das Politische und dessen Verfasstheit nicht (nur) thematisch, sondern vor allem qua ihrer Form in den Blick zu nehmen. Es sollte sich also um Texte handeln, die „Politisches zeig[en], über Politik reflektier[en], sie zugleich in ihrer Herstellung durch Sprechakte aufweis[en] und das selbst noch einmal reflektier[en]“.²⁴

Koeppens zweiter Nachkriegsroman *Das Treibhaus* erschien 1953, also bereits vier Jahre nach Gründung der Bundesrepublik und der DDR. Der Text wurde von den zeitgenössischen Leser*innen vor allem als Schlüsselroman gelesen, in dem sich die Protagonisten und Ereignisse der jungen Bonner Republik wiederfinden ließen. Bis heute gilt *Das Treibhaus* als *der* politische Roman der frühen Bundesrepublik, wie unter anderem ein Blick in Kurt Sontheimers Monografie *Die Adenauer-Ära* zeigt, in der Koeppens Hauptfigur, dem „Abgeordneten Keetenheuve im ‚Bonner Treibhaus‘“²⁵, ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Die Romanfigur Keetenheuve wird hier unter der Rubrik „Repräsentanten einer Ära“ gemeinsam mit Theodor Heuss, Konrad Adenauer und Kurt Schumacher vorgestellt, womit ihr ganz explizit eine paradigmatische und exemplarische Bedeutung zugeschrieben wird.²⁶ Diese enge, ausschließlich auf den politischen Betrieb der Bonner Republik konzentrierte Wahrnehmung des Romans habe zu einer „verfälschenden Rezeption“ geführt, „weil nur [...] seine politische Thematik [...], nicht aber die ästhetischen Verfahren,

24 Ulrike DRAESNER: Anders oder: „Hatte ich nicht schon genug gesagt?“ In: Wilfried F. Schöller/Herbert Wiesner (Hg.): *Widerstand des Textes. Politisch-ästhetische Ortsbestimmungen*. Berlin 2009, S. 133–149, hier S. 148.

25 Vgl. Kurt SONTHEIMER: *Die Adenauer-Ära. Grundlegung der Bundesrepublik*. München 32003, S. 25–31.

26 Ebd., S. 13. Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Hans-Ulrich TREICHEL: Kommentar. In: Ders. (Hg.): *Wolfgang Koeppen: Werke*. Frankfurt a. M. 2006ff. Bd. 5. *Das Treibhaus*. Frankfurt a. M. 2010, S. 188–238, hier S. 208f.

mit denen Koeppen seinen Roman gestaltete“, zur Kenntnis genommen wurden, konstatiert Lothar van Laak und führt weiter aus, dass gerade die „ästhetische[] Faktur des Romans“ zu berücksichtigen sei, wenn „man seine politische Dimension genau bestimmen“ wolle.²⁷

Uwe Johnsons *Das Dritte Buch über Achim* erschien 1961, im Jahr des Mauerbaus, und trug dem Autor – sehr zu dessen Missfallen – das Etikett des ‚Dichters der beiden Deutschland‘ ein,²⁸ was aus Perspektive der Rezipient*innen und Kritiker*innen durchaus nachvollziehbar ist, setzt sich doch sowohl Johnsons Erstling, die *Mutmassungen über Jakob*, als auch der *Achim*-Roman mit dem geteilten Deutschland auseinander. Auch hier lohnt sich jedoch ein zweiter Blick, der sich jenseits der Thematik des Romans auf dessen Ästhetik und Erzählstruktur richtet. Schon der Titel ‚Beschreibung einer Beschreibung‘, der von Johnson ursprünglich für den Roman vorgesehen war, verweist zunächst nicht auf einen politischen, sondern auf einen ästhetischen und poetologischen Problemkomplex.²⁹ Im Zentrum des *Dritten Buches* steht die für Johnson gleichermaßen ästhetische wie politische Frage, wie man politische Systeme angemessen beschreiben kann, wenn die Sprache und die konventionalisierten narrativen Schemata, die zur Beschreibung zur Verfügung stehen, nicht neutral, sondern im Gegenteil stark ideologisch konnotiert sind. Wenn sie also eine Art der Beschreibung erzwingen, die das eine System mit dem anderen in einer Weise vergleicht, die das eine immer als Abweichung vom anderen – vermeintlich besseren – erscheinen lässt, und es nicht ermöglichen, jedes der Systeme für sich und gewissermaßen in eigenem Recht zu beschreiben. Auch hier geht es also um mehr und um anderes als um die (Tages-) Politik und ihre Gegenstände.

27 Lothar VAN LAAK: Phantasie, Medien und die politische Wirklichkeit in Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus*, o. P. In: IABLIS (Jahrbuch für europäische Prozesse) 10, 2011. http://www.iablis.de/iablis_t/2011/vanlaak11.html (abgerufen: 30.03.2019). Van Laak schlägt in diesem Zusammenhang vor, das *Treibhaus* als einen Roman zu lesen, „der die Bedingungen der Möglichkeit politischer Kommunikation [...] insbesondere im Hinblick auf ihre medialen Bedingungen [reflektiert]“, und skizziert damit eine Perspektive auf Koeppens Roman, die auf genau den Problemzusammenhang hindeutet, der in der vorliegenden Studie entfaltet und untersucht wird.

28 Vgl. Katja LEUCHTENBERGER: Uwe Johnson. Leben, Werk, Wirkung, Frankfurt a. M. 2010, S. 73, 84–88, 123f.; Uwe JOHNSON: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1980, S. 335–340.

29 In seinem poetologischen Essay *Berliner Stadtbahn (veraltet)*, der im gleichen Zeitraum wie das *Dritte Buch über Achim* entstanden ist, entfaltet Johnson diesen Zusammenhang von Ästhetik und Politik systematisch. Vgl. Uwe JOHNSON: *Berliner Stadtbahn (veraltet)*. In: Ders.: *Berliner Sachen. Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1975, S. 7–21. Vgl. zur literarischen Beschreibung bei Uwe Johnson: Torsten PFLUGMACHER: *Die literarische Beschreibung. Studien zum Werk von Uwe Johnson und Peter Weiss*. München 2007.

Die Studie beginnt mit einem Überblick über die den Thesen zugrunde liegenden literaturwissenschaftlichen, politikwissenschaftlichen und narratologischen Theorien. Diese in Kapitel 2 vorgestellten Ansätze dienen dazu, den Gedanken einer über die narrative Form und die Sprache vermittelten politischen Dimension von Literatur, die in erster Linie auf das Politische gerichtet ist, zu konkretisieren und die in den leitenden Thesen bereits skizzierten Überlegungen weiter zu entfalten. Hier wird also der theoretisch-systematische Bezugsrahmen aufgespannt, in dem die (erzähl-)analytischen Befunde zu den ausgewählten Romanen interpretiert werden. Die narratologischen und inhaltlichen Analysen von Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus* und Uwe Johnsons *Das dritte Buch über Achim* sowie deren Interpretationen erfolgen in den Kapiteln 3 und 4. Die Untersuchung schließt mit einem Fazit, das die Befunde resümiert und sie im Kontext des in der Studie fokussierten theoretisch-systematischen Zusammenhangs politischen Erzählens diskutiert.

2. Literatur als Kommunikation im Kontext des Politischen

„Die Kunst *ist* ein autonomer Bezirk, wenn auch unter keinen Umständen ein autarker. [...] Das Dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis [...], als geschichtsbedingt und geschichtemachend“¹, so hat Bertolt Brecht die Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft charakterisiert. Während die Autonomieästhetik des 18. Jahrhunderts, insbesondere seit Kants *Kritik der Urteilskraft*, die strikte Ungebundenheit, Zweckfreiheit und Regellosigkeit der Kunst gefordert und damit das Kunstverständnis auch noch des 20. Jahrhunderts beeinflusst hat,² betont Brecht die Interdependenz von Kunst und Gesellschaft: Kunst respektive Literatur könne einerseits autonom und damit in der Regel deutungsoffen und ästhetisch komplex³, zugleich andererseits aber auch in ihrer Entstehung von außerliterarischen Faktoren, Zwecken und Bedingungen beeinflusst und in ihrer Wirkung auf diese gerichtet sein – der Autonomiegedanke werde dadurch nicht gefährdet. Es gibt durchaus eine „Selbstbestimmung und Eigengesetzlichkeit des künstlerischen Schaffens“, so fasst Helmut Fahrenbach Brechts Gedanken zusammen; dies bedeute allerdings nicht die „Ablösung und Unabhängigkeit von individuellen lebensgeschichtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen und Zusammenhängen“ im Sinne einer Autarkie.⁴

1 Bertolt BRECHT: Journale 1, 1913–1941, Journal v. 24.08.1940. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 26. Frankfurt a. M. 1994, S. 417–419, hier S. 417f. (Hervorh. i. O.).

2 Vgl. Ingo STÖCKMANN: Artikel ‚Ästhetik‘. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2007, S. 465–491, hier S. 478, 480. Zu Aktualisierungen und Wandlungen des Autonomiebegriffs im 20. Jahrhundert vgl. Friedrich WOLFZETTEL: Artikel ‚Autonomie‘, Einführung. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe. Bd. I. Stuttgart/Weimar 2010, S. 431–437, hier S. 434–437.

3 Tatsächlich gibt es keinen direkten Zusammenhang zwischen der Autonomie eines Kunstwerks und dessen ästhetischer Komplexität. Geht man aber davon aus, dass die Autonomie von Literatur immer auch etwas damit zu tun hat, dass die in Rede stehenden Texte sich nicht auf eine eindeutige und unmittelbare außerliterarische Referenz festlegen lassen, dann kommt auch die ästhetische Komplexität ins Spiel, garantiert sie doch – idealerweise – die Mehrdeutigkeit und Interpretationsoffenheit des literarischen Kunstwerks.

4 Helmut FAHRENBACH: Ist ‚politische Ästhetik‘ – im Sinne Brechts, Marcuses, Sartres – heute noch relevant? In: Jürgen Wertheimer (Hg.): Von Poesie und Politik, Tübingen 1994, S. 355–383, hier S. 357. Sven Kramer greift dieses Politikverständnis auf und versammelt unter dem Titel *Das Politische im literarischen Diskurs* eine Reihe von Beiträgen, die ausgehend von

Gesellschaftliche Normen und Werte sowie Wahrnehmungs- und Denkschemata, die den Alltag und die Auseinandersetzung mit der eigenen Welt prägen, bedingen die Entstehung von Literatur, und die Literatur spiegelt diese Bedingungen nicht nur wider, sondern kann sie auch – mitunter sogar „geschichtemachend“ – mitgestalten. Für eine Literatur, die diese gegenseitige Bedingtheit von Kunst und Gesellschaft nicht einfach nur zur Kenntnis nimmt, sondern sie auch im Sinne einer politischen Literatur nutzt, die explizit den Raum des Politischen kommentieren oder gestalten will, stellt sich gleichwohl die Frage, wie das Verhältnis zwischen selbstreferenziellem (autonomie-)ästhetischem Anspruch und fremdreferenzieller Wirkungsabsicht im konkreten Fall austariert werden kann: Wie kann eine an ästhetischen Ansprüchen orientierte Literatur, die sich nicht als „Magd der Politik“⁵ instrumentalisieren lassen oder zu einem Agitprop-Instrument werden will, politische Inhalte thematisieren und außerliterarische Referenzen herstellen? Inwiefern kann sie also ästhetische Autonomie behaupten und ästhetischen Gestaltungsprinzipien verpflichtet bleiben, sich zugleich aber auf die außerliterarische Wirklichkeit beziehen und sich mit gesellschaftlichen Normen und Werten oder politischen Haltungen auseinandersetzen?

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf die Analyse und Interpretation der politischen Dimension von Romanen, also von fiktionalen narrativen Texten. Sie geht von der leitenden Annahme aus, dass die

Fahrenbachs Überlegungen nach dem Politischen in literarischen Texten fragen. Vgl. Sven KRAMER (Hg.): *Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Opladen 1996. Die systematische Ausgangslage skizziert Kramer im Vorwort, ebd., S. 7–10.

5 Die Formulierung geht auf Heinrich Heine zurück, der im sechsten seiner Briefe *Über die französische Bühne* konstatierte: „[...] ich bin für die Autonomie der Kunst; weder der Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist sich selber letzter Zweck, wie die Welt selbst.“ Heinrich HEINE: *Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald*. Sechster Brief. In: Ders.: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 12/1. Hamburg 1980, S. 259. „Mit der Formel [...] reduziert Heine den Autonomiebegriff auf die ursprünglichen Konnotationen von Eigengesetzlichkeit und Freiheit, ohne den Anspruch auf die Verbindung von Kunst und Leben in der Auseinandersetzung mit der ‚ersten wirklichen Welt‘ aufzugeben.“ WOLFZETTEL: ‚Autonomie‘, III. Infragestellung und Rezeption der Autonomieästhetik von der Romantik bis zum Vormärz. In: Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. I. Stuttgart/Weimar 2010, S. 453–458, hier S. 455. In *Der Fall Pablo Neruda greift* Hans Magnus Enzensberger die Formulierung auf. Er vertritt aber eine etwas andere Position als Heine. Ihm geht es gerade nicht darum, dass es kein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Literatur und Politik geben solle, sondern darum, dass dieses von der Literatur her bestimmt sein müsse, dass also nicht die „Poesie zur Magd der Politik, sondern die Politik zur Magd der Poesie, will sagen, zur Magd der Menschen“ werde. Hans Magnus ENZENSBERGER: *Der Fall Pablo Neruda*. In: Ders.: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt a. M. 1984, S. 92–112, hier S. 112.

politische Dimension avancierter, ästhetisch komplexer narrativer Texte nicht nur auf der Inhaltsebene, sondern auch und vor allem auf der Ebene des *discours*, also in der Art und Weise der „sprachlich-erzählerischen Vermittlung von Geschichten“⁶ oder: im ‚Wie‘ des Erzählens, zum Ausdruck kommt.⁷ Das Politische der in Rede stehenden Texte beschränkt sich also – so die Überlegung – gerade nicht auf Themen und Inhalte, die auf der Ebene der *histoire* verhandelt werden, sondern entfaltet sich erst im Zusammenhang mit der je spezifischen narrativen Form und sprachlichen Gestaltung. Um die politische Dimension der Texte angemessen erfassen zu können, müssen Form und Inhalt konsequent zusammengedacht und in ihrem interdependenten und spannungsreichen Bezug aufeinander für eine Deutung produktiv gemacht werden.⁸

6 Matías MARTÍNEZ: Artikel ‚Erzählen‘. In: Ders. (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar 2011, S. 1–12, hier S. 2.

7 Mit Blick auf die Bedeutung von Sprache und Sprachgestaltung für die politische Dimension literarischer Texte konstatiert Kramer: „Nicht seinen einzigen, aber einen bevorzugten Ort hat das Politische im literarischen Diskurs in der konkreten Spracharbeit der Texte. Hier findet eine Auseinandersetzung mit unserer Welt-Anschauung statt, die über das bloße Meinen hinausreicht. Wenn nämlich, wie die Sprachtheorie annimmt, das Denken überwiegend sprachlich organisiert ist, gehen mit der Entdeckung neuer Sprachverwendungen und -schöpfungen neue Sichten auf die Welt einher, die den Fundus für Handlungsalternativen bilden und denen deshalb auch eine Funktion für das politische Agieren zukommt.“ Sven KRAMER: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur. Opladen 1996, S. 7–10, hier S. 8. Auch Kramers Verständnis von „Welt-Anschauung“ ist für die vorliegende Studie von zentraler Bedeutung. Vgl. dazu Kap. 2.2.

8 Dass Form und Inhalt nicht losgelöst voneinander betrachtet werden sollten, ist ein literaturwissenschaftlicher Allgemeinplatz, der auch und gerade in der Auseinandersetzung mit politischer Literatur immer wieder bemüht, allzu oft aber nicht oder zumindest nicht überzeugend umgesetzt wird. Wie produktiv es sein kann, diesen Anspruch ernst zu nehmen und ihn für die Deutung von Texten fruchtbar zu machen, und zwar gerade dann, wenn es darum geht, „Korrelationen zwischen literarischen Texten und realweltlichen Problemen“ herauszuarbeiten, zeigt Matthias Löwe. Vgl. Matthias LÖWE: Implizität. Über ein praktisches Problem von Literaturgeschichte als Problemgeschichte (anhand von drei Beispielen). In: *Scientia Poetica* 13 (2009), S. 304–317, hier S. 305. Löwe setzt sich kritisch mit Dirk Werles Überlegungen zu einer „Literaturgeschichte als Problemgeschichte“ (S. 304) auseinander und weist darauf hin, dass in diesem Ansatz aus dem Blick zu geraten droht, „daß nicht Ideen, Motive oder Themen auf bestimmte Fragen antworten oder auf Probleme reagieren, sondern literarische Texte als Ganze“. (S. 307) „Wenn man sich“, so Löwe weiter, „zu einseitig entweder auf inhaltliche oder auf formale Aspekte konzentriert, besteht [...] die Gefahr, daß man relevante Problemkomplexe literarischer Texte unwillentlich ausblendet und literarische Problemlösungskonzepte übergeht, die sich erst aus der Korrelation oder Spannung zwischen Inhalt und Form ergeben.“ (S. 308) Löwe belässt es aber nicht bei dieser Behauptung, sondern führt an drei Beispielen vor, dass und warum diese Vorgehensweise produktiv ist und Aspekte zu Tage fördert, die für Fragestellungen wie diejenige, die

Um diesen Zusammenhang zwischen einer ästhetisch anspruchsvollen erzählerischen Form und einem Inhalt, der einen auf den Raum des Politischen gerichteten Zweck verfolgt, konzeptuell zu fassen, wird im Folgenden das Wissensfeld der Rhetorik nutzbar gemacht. Rhetorik kann als *ars bene dicendi* eine formbetont-ästhetische⁹ Komponente aufweisen. In diesem Sinne ist sie zu verstehen als die „Kunst besonders kontrolliert und kompetent, elaboriert und adressatenbezogen zu sprechen“¹⁰ – wobei im Hinblick auf narrative Formen, um die es in der vorliegenden Studie vor allem geht, „sprechen“ durch ‚erzählen‘ zu ersetzen ist. Als *ars persuadendi* kann die Rhetorik aber zugleich auch eine politische Dimension aufweisen, wobei die Bedeutung des *persuasio*-Aspekts nicht zwingend auf Überredung, Verführung oder Täuschung zielt und auch nicht darauf festgelegt ist, die Adressat*innen zu einer eindeutigen Entscheidung bezüglich des in Rede stehenden Gegenstandes zu bringen. Nach einem offeneren und für die vorliegende Untersuchung produktiveren Verständnis von *persuasio* kann Rhetorik vielmehr auch dazu dienen, (narrativ) die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, was bisher noch nicht im Blickfeld der Leser*innen lag, um sie dann – wenn man so will – davon zu ‚überzeugen‘, dies neu Erfahrene nun in ihre Perspektive und in ihre urteilende Abwägung miteinzubeziehen. Auf dieses Verständnis von *persuasio* und Rhetorik wird weiter unten genauer eingegangen.¹¹

in der hier vorliegenden Untersuchung verfolgt wird, von hoher Bedeutung sind. Vgl. ebd., S. 308–315.

- 9 Zur ästhetischen Dimension von Rhetorik im Kontext der Literatur bemerkt Ulrich Ernst: „Unter rhetorisierte Literatur sei deshalb im Folgenden eine exponierte Form von Literatur verstanden, in der zwar rhetorische Mittel zum Einsatz kommen, die sich aber von dem schulmäßigen Gebrauch der Rhetorik strukturell unterscheidet, insofern als hier innovative formalästhetische Möglichkeiten der Textproduktion erschlossen werden. Während sich die klassische Rhetorik als linguale kommunikative Praxis definieren lässt, die einen Redner mit einer adressatenspezifischen Intention, dem Überreden bzw. Überzeugen, voraussetzt, verfolgt rhetorisierte Literatur nach dem hier zu Grunde gelegten Verständnis keine primär pragmatischen Ziele. Ist für erstere im Wesentlichen zweckorientierte Heteronomie, so für letztere in hohem Maße ästhetische Autonomie konstitutiv.“ Ulrich ERNST: Rhetorisierte Literatur. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch literarische Rhetorik. Berlin/Boston 2015, S. 21–31, hier S. 22.
- 10 BRAUNGART, Ästhetik, S. 71. Braungart geht davon aus, dass ein enger Zusammenhang zwischen der ästhetischen und der rhetorischen Perspektive auf politische Kommunikation besteht und formuliert entsprechend: „Nimmt man diese ästhetische Perspektive auf das Politische und auf politische Kommunikation ein, so muss das auch bedeuten, sie zugleich rhetorisch zu verstehen“, ebd., S. 70. Er geht weiter davon aus, dass „Rhetorik‘ eine Sammelbegriff [...] für intentionale bzw. als intentional verstandene kommunikative Handlungen [ist]“, ebd., S. 87, wobei er betont: „[i]ntentional ist nicht gleichbedeutend mit ‚interessengeleitet‘, sondern meint zunächst nur: ‚gerichtet‘“, ebd., S. 71.
- 11 Vgl. dazu die Diskussion des aristotelischen Rhetorikverständnisses, S. 29f.

Ausgangspunkt für die vorliegenden theoretisch-systematischen Überlegungen ist also die Frage, wie ein ästhetischen Kriterien verpflichteter fiktionaler Erzähltext durch seine narrative rhetorische Gestalt – und damit sind hier sowohl sprachliche als auch erzählstrukturelle Aspekte gemeint – Bedeutung¹² für den politischen Kommunikationsraum annehmen kann. Damit ist neben dem Interdependenzverhältnis von Form und Inhalt auch das grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Rhetorik, zwischen der Deutungsoffenheit eines literarischen Textes als einer ästhetischen Qualität einerseits und der Adressatenbezogenheit der Rhetorik auf der anderen Seite angesprochen. ‚Intentionale‘ Rhetorik der narrativen Form und subjektiv erfahrbare Ästhetik eines ‚zweckfreien‘ literarischen Kunstwerks, Prozesse literarischer und narrativer Kommunikation sowie das Zusammenspiel von Text und Kontext – diese sowohl produktions- als auch rezeptions-ästhetischen Aspekte gilt es im Folgenden zu konkretisieren und im Verhältnis zueinander zu beschreiben. Kapitel 2.1 widmet sich deswegen zunächst, ausgehend von Wayne C. Booth’ *Rhetoric of Fiction*¹³, dem Konzept einer Rhetorik narrativer Formen und skizziert im Anschluss daran ‚klassische‘ erzähltheoretische Modelle narrativer Kommunikation.¹⁴ Es folgt ein Exkurs, in dem mit den von Theodor W. Adorno, Jean-Paul Sartre und Bertolt Brecht vertretenen Positionen zu engagierter bzw. politischer Literatur jene zentralen

12 Der Begriff ist hier nicht als ‚meaning‘, als die stabile, der Autor*in zuzuschreibende Textbedeutung zu verstehen, sondern im Sinne von ‚significance‘, als Bedeutung, „die von den individuellen Bedingungen der jeweiligen Rezeption [...] [abhängt] und durch die Applikation des Textes auf die jeweilige Situation geprägt ist“. Fotis JANNIDIS u. a.: Der Bedeutungs-begriff in der Literaturwissenschaft. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Regeln der Bedeutung. Berlin/New York 2003, S. 3–30, hier S. 9. Jannidis verweist auf Eric Donald Hirsch: *Validity in Interpretation*. New Haven, London 1967, von dem diese Unterscheidung stammt.

13 Wayne C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1968. Im Folgenden wird aus der von Alexander Polzin besorgten deutschen Übersetzung zitiert: Wayne C. BOOTH: *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 2 Bde. Heidelberg 1974.

14 Kognitionswissenschaftlich und pragmatisch ausgerichtete Modelle narrativer Kommunikation, die der sogenannten ‚postklassischen‘ Erzähltheorie zuzurechnen sind, werden im Folgenden nicht explizit berücksichtigt, weil sie für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit nicht produktiv erscheinen. Gleichwohl ist insbesondere das weiter unten vorgestellte Modell narrativer Kommunikation von Fotis Jannidis auch von den Erkenntnissen dieser Forschungsrichtung beeinflusst, sodass diese sich – zumindest indirekt – doch auch in der vorliegenden Studie niederschlagen. Vgl. für einen ersten Überblick über die Entwicklungen der ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ansgar NÜNNING/Vera NÜNNING (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002; darin zum pragmatischen Ansatz Sven STRASEN: *Wie Erzählungen bedeuten: Pragmatische Narratologie*, S. 185–218; zum kognitionswissenschaftlichen Ansatz Bruno ZERWECK: *Der cognitive turn in der Erzähltheorie: Kognitive und ‚Natürliche‘ Erzähltheorie*, S. 219–242.

Überlegungen skizziert werden, die die literaturwissenschaftliche Forschung zum Verhältnis von Literatur und Politik bis heute prägen und von denen auch das in der vorliegenden Studie vorgeschlagene Verständnis politischer Literatur nicht unberührt geblieben ist. Ausgehend von der Annahme, dass *die Politik* und *das Politische* nicht gleichzusetzen sind, wird dann in Kapitel 2.2 das Politikverständnis skizziert, das den hier vorgenommenen systematischen Überlegungen und den Romaninterpretationen zugrunde liegt. In Kapitel 2.3 werden auf Grundlage dieser Überlegungen die forschungsleitenden Thesen weiter entfaltet und konkretisiert.

2.1 Das politische Erzählen – Rhetorik und narrative Kommunikation

2.1.1 *Rhetorik als narrative Strategie*

Wayne C. Booth, der erste Vertreter der Erzähltheorie, der sich ausführlich mit der Rolle der Rhetorik in fiktionaler Erzählliteratur beschäftigt hat, kommentiert den auch in autonomieästhetischen Ansätzen vertretenen Anspruch, dass Literatur „reine[] Kunst“¹⁵ sein solle, die sich weder am Publikum noch an der Frage nach der Wirkung des Werkes orientiert, wie folgt:

Die Wahrheit ist, daß man eine vollkommene Literatur vergeblich suchen würde, wenn erkennbare Hinwendungen zum Leser ein Zeichen von Unvollkommenheit sind; in den großen Werken, nicht nur der Erzählgattung, sondern aller Gattungen, finden wir solche Beeinflussungen, wo wir auch hinschauen.¹⁶

Booth erkennt in diesen Beeinflussungen, die er auch als „Einflussnahme auf die gefühlsmäßigen Reaktionen des Publikums“¹⁷ bezeichnet, eine Form von Rhetorik, die wesentlicher Teil des literarischen bzw. narrativen Kommunikationsprozesses ist:¹⁸ Rhetorik ist die „Kunst der Kommunikation mit dem Leser“¹⁹, die sich – wenn sie erfolgreich ist – in einem übereinstimmenden

15 BOOTH, *Rhetorik*, Bd. 1, S. 96.

16 Ebd., S. 104.

17 Ebd. Booth erläutert auf den folgenden Seiten an zahlreichen Beispielen aus Drama, Lyrik und Prosa, wie sich diese Einflussnahme – und die Rhetorik der Fiktion überhaupt – in konkreten Texten realisiert. Vgl. ebd., S. 105–115.

18 Diese rhetorische Dimension ist laut Booth nicht nur überall anzutreffen, sondern auch unvermeidlich: „Der Autor kann nicht entscheiden, *ob* er rhetorische Verstärkungen verwenden will. Das einzige, was er entscheiden kann, ist, *welcher* rhetorischen Mittel er sich bedient.“ Ebd., S. 122 (Hervorh. M. G.). Vgl. auch ebd., S. 111.

19 Ebd., S. 5. Frank Zipfel verweist auf die begriffliche Unschärfe, die mit dem weiten Rhetorikverständnis von Booth verbunden ist. Vgl. Frank ZIPFEL: *Rhetorik und Fiktion*.

Textverständnis von Leser*in und *implizitem Autor*²⁰ manifestiert. Um was es sich bei dem *impliziten Autor* handelt, beschreibt Booth wie folgt:

Unser Eindruck von dem implizierten Autor schließt nicht nur die [aus dem Werk, M. G.] herauslösbaren Sinngehalte ein, sondern auch den moralischen und emotionalen Gehalt jeder kleinsten Handlung und Erfahrung jeder einzelnen Romanfigur. Kurz gesagt, er impliziert das intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzen; der vornehmste Wert, dem sich dieser implizierte Autor verpflichtet fühlt, und zwar unabhängig davon, welchen Platz sein Schöpfer im wirklichen Leben einnimmt, ist derjenige, welcher durch die totale Form zum Ausdruck kommt.²¹

Auf eine Kurzform gebracht ist der *implizite Autor* der „Kern der Normen und Entscheidungen“²² in einem Werk, die auf die Autor*in zurückgehen und von einer Leser*in erkannt werden müssen, um mit dem *impliziten Autor* zur Deckung zu kommen.²³ So wird in Booth' Konzeption das Bild, das sich die Autor*in von ihrer fiktionalen Welt und dem fiktionalen Geschehen gemacht hat – vermittelt durch den Text – idealerweise auch zu dem Bild, das sich eine Leser*in davon macht. Diese Übereinstimmung zwischen *implizitem Autor* und Leser*in gelingt, so Booth' Vorstellung, indem bei der Leser*in die von der Autor*in gewünschte emotionale Reaktion hervorgerufen wird. Diese Reaktion wiederum wird durch die Rhetorik der narrativen Form oder, wie es bei Booth titelgebend heißt, durch die *Rhetoric of Fiction*, die *Rhetorik der Erzählkunst* ermöglicht und erzielt. Durch den Einsatz angemessener, weil zielführender, erzählerischer Mittel soll es einer Autor*in gelingen, die Leser*in so zu lenken, dass sie sich affektiv an der Erzählung beteiligt. „[A]ngenommen“, so erläutert Booth seine Überlegung,

In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch literarische Rhetorik. Berlin/Boston 2015, S. 95–120, S. 103, 106.

20 Booth' Konzept des *impliziten Autors* (vgl. BOOTH, Rhetorik, Bd. 1, S. 77–83) ist in der Literaturwissenschaft kontrovers diskutiert worden. Einen Überblick über die Diskussion und eine Bewertung des Konzepts liefern Tom KINDT/Hans-Harald MÜLLER: Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 48 (2006), S. 163–190. Vgl. dazu auch das unten (S. 32–34) vorgestellte Modell narrativer Kommunikation von Ansgar Nünning und seine Kritik am Begriff des *impliziten Autors*.

21 BOOTH, Rhetorik, Bd. 1, S. 80.

22 Ebd.

23 „Der Autor schafft [...] ein Bild von sich selbst und ein anderes Bild von seinem Leser; er schafft seinen Leser, während er sein zweites Selbst schafft, und optimales Lesen ist dann gegeben, wenn die geschaffenen Selbst – Autor und Leser – zu einer völligen Übereinstimmung gelangen können.“ Ebd., S. 142.

er [der Dichter, M. G.] will, daß sein Publikum jemanden bemitleidet, den jeder Außenstehende für einen niederträchtigen Mann hält, oder daß es [...] eine Frau liebt, die jeder Außenstehende für eitel und aufdringlich hält – was dann? Nun, dann werden alle ihm zu Gebote stehenden rhetorischen Mittel – jedes Mittel des Stils, der veränderten Zeitabfolge, der manipulierten ‚inneren Einblicke‘ und notfalls des Kommentars – zu Hilfe genommen.²⁴

Narrative Rhetorik in Booth' Sinne zielt also darauf, dass die Leser*in Trauer, Angst, Freude und andere Emotionen der Figuren miterlebt, deren Perspektiven als die ihren übernimmt und damit als ideale narrative Adressat*in dem *impliziten Autor* folgt.

Die Erzeugung von Affekten und die Identifikation mit Figuren wird laut Booth aber nur dann möglich, wenn der Leser*in die fiktionale Welt und das sich darin ereignende Geschehen durch erzählerische Mittel plausibel gemacht wird; nur dann kann sie sich die dort verhandelten Gefühle und Überzeugungen zu eigen machen. Dafür muss sie allerdings bereit sein, die für ihre empirische Realität gültigen Überzeugungen teil- und zeitweise abzulegen und insofern zu einer ‚idealen‘ narrativen Adressat*in zu werden, als sie dem *impliziten Autor* vollständig folgt: „Unabhängig von meinen wirklichen Überzeugungen und Gewohnheiten muß ich“, so Booth, „Herz und Verstand dem Buch unterordnen, wenn ich es vollauf genießen will“²⁵ und es – so könnte man im Sinne Booth' hinzufügen – ‚richtig‘ lesen bzw. ‚richtig‘ verstehen will.

Booth hat seine Konzeption der *Rhetoric of Fiction* über viele Jahre weiterentwickelt und ist dabei mehr und mehr zu der Überzeugung gekommen, dass der narrativen Rhetorik auch eine grundlegende ethische Dimension zukommt. Die textvermittelten Überzeugungen, denen die Leser*in als narrative Adressat*in zunächst nur für die Zeit der Lektüre zustimmt, können – so die

24 Ebd., S. 122.

25 Ebd., S. 142. Die andere Seite der Medaille besteht darin, dass der Text die Voraussetzung dafür schaffen muss, dass Leser*innen von ihren eigenen Überzeugungen absehen können: „Zwar muß der Leser bis zu einem gewissen Grad seine eigenen Zweifel zurückhalten; er muß empfänglich, offen und bereit sein, sich Anhaltspunkte geben zu lassen. Aber das Werk selbst – jedes Werk, das nicht von mir selbst oder von Leuten geschrieben ist, die meine Überzeugung teilen – muß mit seiner Rhetorik die Lücke füllen, die dadurch entsteht, daß ich meine eigenen Überzeugungen vorübergehend aufgebe.“, ebd., S. 118. Die Überzeugungen zu übernehmen ist für die Leser*in allerdings nicht zwingend, weil „die Trennung zwischen meinem gewöhnlichen Selbst und den Selbst, die ich während des Lesens bereit bin zu werden, nicht vollständig ist“, ebd., S. 142f.; widersprechen die vom Text nahegelegten Überzeugungen z. B. fundamental denjenigen des ‚gewöhnlichen Selbst‘ der realen Leser*in, kommt es zu keiner Übereinstimmung von narrativer Adressat*in und *implizitem Autor* – bzw. ist die narrative Adressat*in keine ideale.

Überlegung – auch zu dauerhaften Einstellungen führen, die auf die Realität übertragen werden:

Claims about the transformative ethical power of all art are perhaps least questionable when we turn from ‚all art‘ to literary art, art that, because its very nature entails language loaded with ethical judgements, implants views about how to live or not to live. When the word ‚literature‘ is expanded to include all stories that we may listen to – not just novels, plays, and poems, but also operas, memoirs, gossip, soap operas, TV and movie dramas, fictional and ‚real‘ stories heard in childhood – the power of narrative to change our lives, for good or ill, becomes undeniable.²⁶

Die Kraft der Erzählung, davon ist Booth überzeugt, kann das Leben verändern und das nicht nur zum Guten, sondern auch zum Schlechten. Aus dieser Kraft, vor allem aber aus der Gefahr einer Veränderung zum Schlechten, leitet Booth eine besondere Verantwortung für Schriftsteller*innen ab, die nicht nur den Inhalt eines Textes, sondern auch dessen rhetorische Gestalt bzw. Gestaltung betrifft. Booth nimmt nämlich an, dass es nicht nur dann zu einer Übernahme der Urteile und Positionen einer moralisch zweifelhaften Figur und zu einer Übertragung solcher Werte in die außerliterarische Wirklichkeit kommen kann, wenn das für die fiktionale Welt etablierte Normensystem dies nahelegt.²⁷ Auch wenn die „moralischen Richtlinien“²⁸ der Autor*in von ihr nicht hinreichend deutlich gemacht wurden, kann dies „den Leser in Versuchung [bringen], sich auf Abwege zu begeben“.²⁹ Zum ‚guten Schreiben‘ gehört deshalb für Booth auch, so zu erzählen, dass nicht nur die fiktionale Welt vollaufgenossen werden kann, sondern auch die Wahrnehmung und Auseinandersetzung der Leser*in mit der erzählten Welt in die richtigen Bahnen gelenkt wird:

Wenn gutes Schreiben einfach gleichbedeutend damit wäre, einen eleganten Satz zu formulieren, dann wäre dies der Sinn seiner Äußerung. Wenn wir aber sagen, daß die Moral in der Kunst auf ‚gutem Schreiben‘ beruht, implizieren wir in unserer Behauptung stillschweigend die Vorstellung, es werde eine würdige Absicht realisiert. Ein wohlgeformter Satz kann den rhetorischen Absichten eines Hitlers ebenso gut dienlich sein wie den literarischen Absichten eines Zola. Aber in der Erzählkunst gehört es unbedingt zum guten Schreiben, daß die

26 Wayne C. BOOTH: Why Ethical Criticism Can Never Be Simple. In: Stephen K. George (Hg.): *Ethics, Literature, Theory. An Introductory Reader*. Lanham, Maryland 2005, S. 23–35, hier S. 25.

27 Booth schildert das exemplarisch anhand von Louis-Ferdinand Célines *Reise ans Ende der Nacht*, vgl. BOOTH, *Rhetorik*, Bd. 2, S. 112–118.

28 Ebd., S. 119.

29 Ebd., S. 121.

Anschauung, die der Leser von einer fiktionalen Welt haben soll, in der richtigen Weise gelenkt wird. Der ‚wohlgeformte Satz‘ im Erzählwerk muß viel mehr als ‚schön‘ sein; er muß weitergesteckten Zielen dienen [...].³⁰

Durch die richtige Lenkung der Leser*innen könne also eine falsche Lektüre, die ethisch problematische Überzeugungen hervorruft, vermieden und eine richtige, die ethisch wertvolle Normen als solche erkennt, ermöglicht werden.³¹

Abgesehen davon, dass die Unterscheidung zwischen ethisch wertvoll und zweifelhaft Gegenstand eines gesellschaftlichen Diskurses ist, sodass auch die Frage, welchen Werten Literatur verpflichtet sein soll, damit sie als gute Literatur gelten kann, permanent neu ausgehandelt werden muss, liegt diesem Gedanken ein problematisches Verständnis von Rezeptionsprozessen zugrunde: Die Leser*in liest in Booth' Sinne nur dann richtig, wenn sie dem *impliziten Autor* vollständig folgt, wenn sie also die Rolle des idealen narrativen Adressaten einnimmt; weicht ihre Interpretation von diesem Ideal ab, liest sie falsch.³² Über die Problematik einer solch rigiden und zugleich unterkomplexen Vorstellung davon, wie literarische Rezeptionsprozesse ablaufen bzw. ablaufen sollten, wird weiter unten im Zusammenhang mit Modellen narrativer Kommunikation noch zu sprechen sein.³³ Gleiches gilt für die mit dieser eindimensionalen Vorstellung narrativer Kommunikation verbundene Annahme, dass fiktionale literarische Texte Behältnisse für objektiv im Text vorhandene Botschaften seien, die eine beliebige Leser*in zu jedem Zeitpunkt und unter allen denkbaren Bedingungen dem Text einfach entnehmen könne. Zunächst gilt es aber, das Konzept der narrativen Rhetorik noch etwas genauer in den Blick zu nehmen.

30 Ebd. Booth baut insbesondere die moralische Dimension seines Konzeptes einer *Rhetoric of Fiction* in *The Company We Keep* weiter aus. Vgl. Wayne C. BOOTH: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley, California 1988. Vgl. zur moralischen bzw. ethischen Dimension von Booth' Ansatz auch ZIPFEL, *Rhetorik und Fiktion*, S. 105f.

31 Booth führt an anderer Stelle aus, dass das Verständnis von Ethik, das er seinen Überlegungen zugrunde legt, eher als ein politisches denn als ein moralisches zu verstehen ist. Unter „ethical criticism“ versteht Booth „criticism that [...] looks both at the ethos implied by or discerned in any human construction and the ethos of the person who receives or creates that construction, and then tries to find language first to describe and then perhaps to evaluate the ethical relation between them. Thus the parallel term for ‚ethical‘ here would be ‚political‘ rather than ‚moral‘.“ Wayne C. BOOTH: *Are Narrative Choices Subject to ethical Criticism?* In: James Phelan (Hg.): *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*. Columbus, Ohio 1989, S. 57–77, hier S. 58f.

32 „Dort urteilen, wo der Autor Neutralität im Sinn hat, heißt falsch zu lesen. Aber dort neutral oder objektiv sein, wo der Autor ein Bekenntnis verlangt, heißt ebenfalls falsch lesen [...].“ BOOTH, *Rhetorik*, Bd. 1, S. 149.

33 Vgl. S. 36–42. die Ausführungen zu Fotis Jannidis' Modell narrativer Kommunikation.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang vor allem Seymour Chatmans kritische Rezeption von Booth' *Rhetoric of Fiction*. Chatman geht in seinem 1989 erschienenen Aufsatz *The „Rhetoric“ „of“ „Fiction“*³⁴ der Frage nach, was genau eigentlich gemeint sei, wenn von der Rhetorik narrativer Texte die Rede ist. Er kommt zu dem Schluss, dass das Konzept genauso wie andere strukturalistisch orientierte narratologische Ansätze in erster Linie auf narrative Techniken und Gestaltungselemente zielt,³⁵ diese aber aus einer anderen Perspektive bzw. mit einem anderen Erkenntnisinteresse betrachtet. Das erzählerische Material, so Chatman, ist dasselbe, aber der Blick darauf ist ein anderer, weil das Interesse sich in der rhetorisch orientierten Erzählforschung auf die Wirkungen und Wirkungsabsichten richtet, die den narrativen Techniken zugeschrieben werden:

In attaching ‚rhetoric‘ to *technique*, however, we must not imply that the rhetoric of fiction deals with different materials than its grammar. The materials are the same: rather, rhetoric looks at those materials from a different perspective. It is not concerned so much with the definition of techniques like narrative voice or flashback but with showing how they apply to the text's end – the set of explicit and implicit suasions of the implied reader. The question that rhetoric poses about a technique like flashback is whether the implied reader will be more powerfully engaged by events so represented than by one in which story-time and discourse-time coincide in the usual way.³⁶

Chatman stimmt mit Booth also insofern überein, als er davon ausgeht, dass das vordringliche Ziel der Rhetorik narrativer Texte darin besteht, die Leser*in von den erzählten Ereignissen, der erzählten Welt, den Figuren sowie von deren Emotionen und Handlungen zu überzeugen.³⁷ Das bedeutet vor allem, dass für die zu erzählende Geschichte die jeweils besten, weil besonders ziel-führenden, narrativen Techniken und Gestaltungsmittel gewählt werden müssen. Damit ist neben der *persuasio*, der rhetorischen Überzeugungsabsicht,

34 Seymour CHATMAN: *The „Rhetoric“ „of“ „Fiction“*. In: James Phelan (Hg.): *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*. Columbus, Ohio 1989, S. 40–56, hier S. 52.

35 „[...] what rhetoricians of fiction usually talk about is that set of devices specially favored by narrative texts: matters of point of view, narrative voice, chronological relations between story and discourse, and so on.“ Ebd., S. 47.

36 Ebd., S. 44 (Hervorh. i. O.).

37 „The novel's narrative technique becomes rhetorical when it functions to suade us of the text's right to be considered as fictional narrative, of its existence as a nonarbitrary and non-contingent utterance, one which has its own force, autonomy, its own right to be taken seriously as a legitimate member of the recognizable class of texts which we call narrative fiction.“ Ebd., S. 46.

auch der Aspekt des *aptum*, der Angemessenheit der gewählten sprachlichen und narrativen Mittel angesprochen.³⁸

Spricht man von einer Rhetorik fiktionaler narrativer Texte, so heißt das für Chatman immer auch – und hier sieht er sich im Widerspruch zu Booth³⁹ – anzunehmen, dass mit den jeweils eingesetzten narrativen Techniken ein Ziel verfolgt wird, das als solches erkannt und benannt werden kann. Eine Auseinandersetzung mit den erzähltechnischen Spezifika eines gegebenen Textes, die nicht danach fragt, zu welchem Ziel diese verwendet werden, sollte – so zumindest Chatmans Perspektive auf das Problem – nicht als Rhetorik bezeichnet werden.⁴⁰ Eine narrative Technik „only becomes rhetorical when its end is clear, that is, when we can explain how it achieves an effect of audience control“.⁴¹ Narrative Techniken und Gestaltungselemente sind also nicht *per se* – sozusagen von Natur aus – rhetorisch, sondern sie können in ihrem je spezifischen erzählerischen Kontext so eingesetzt werden, dass sie eine rhetorische Funktion erfüllen. Wodurch allerdings nicht ausgeschlossen ist, dass sie zugleich auch eine andere, nämlich zum Beispiel eine mimetische oder eine beschreibende Funktion erfüllen können.⁴²

Zum Abschluss seiner Überlegungen nimmt Chatman zu der Frage nach der ethischen Dimension einer *Rhetoric of Fiction* Stellung und präzisiert auch in dieser Hinsicht die Konzeption von Booth. Chatman unterscheidet zwischen einer *ästhetischen* und einer *ideologischen Rhetorik*:

38 Vgl. ZIPFEL, Rhetorik und Fiktion, S. 103–107.

39 „[...] first I'd like to consider another problem which he [Booth, M. G.] does not raise. That is the question of the *end* of rhetoric – obviously a vital matter, since the whole distinction between a rhetoric and a grammar of fiction rates on it.“ CHATMAN, „Rhetoric“, S. 41 (Hervorh. i. O.). Es bleibt zunächst unklar, warum Chatman sich hier im Widerspruch zu Booth sieht. Im weiteren Verlauf der Argumentation zeigt sich dann aber, dass Chatman mit „end of rhetoric“ auch auf rhetorische Überzeugungsabsichten narrativer Texte zielt, die sich auf außerliterarische Phänomene richten. Zwar nimmt auch Booth an, dass sich literarische Texte qua narrativer Rhetorik auf die außerliterarische Welt richten können, aber in erster Linie interessieren ihn die textinternen Absichten narrativer Rhetorik.

40 „[...] a problem arises [...] when the word ‚rhetoric‘ is attached not only to the whole two-part complex 1. technical choice + 2. end but also, alone, to the first part (technical choice).“ Ebd., S. 49; an anderer Stelle fasst Chatman diesen Aspekt wie folgt zusammen: „The study of rhetoric [...] should refer rather specifically to end-oriented discourse, where ‚end‘ is conceived as the suasion of the audience. In my view the audience can be suaded in two different ways: toward an acceptance of the form of the work itself or toward the investigation of some view of how things are in the real world.“ Ebd., S. 55.

41 Ebd., S. 49.

42 Vgl. ebd., S. 49f.

Rhetoric working to esthetic ends suades us to something interior to the text, particularly the appropriateness of the chosen means to evoke a response to the work's intention. Rhetoric working to ideological ends suades us to something outside the text, something about the world at large. The latter need not to be a proposition, even nondidactic fiction radiates ideology.⁴³

Während die *ästhetische Rhetorik* zum Ziel hat, die Leser*in von etwas innerhalb des Textes – nämlich von der Glaubwürdigkeit der erzählten Welt, der Geschichte, der Figuren und deren Handlungen und Emotionen – zu überzeugen,⁴⁴ liegt der Zweck der *ideologischen Rhetorik* darin, die Rezipient*innen von etwas zu überzeugen, das in der realen Welt, mithin außerhalb des Textes und der erzählten Welt verortet ist. *Ideologische Rhetorik* in Chatmans Sinne will einen mimetischen Bezug zwischen der im Text evozierten erzählten Welt und der außerliterarischen Wirklichkeit herstellen.⁴⁵ Sie will die Leser*in nicht nur davon überzeugen, dass die erzählte Welt mit all ihren Elementen glaubwürdig ist, sondern darüber hinaus auch dazu anregen, das Gelesene auf die außerliterarische reale Welt zu beziehen.

Ob ein Text im *ideologischen* Sinne rhetorisch ist, hängt allerdings nicht davon ab – und das ist für die in dieser Untersuchung vorgenommenen Überlegungen zur politischen Dimension narrativer Form und Gestaltung von zentraler Bedeutung –, ob er eine explizite Botschaft oder Aussage (bei Chatman „proposition“⁴⁶) enthält; auch nicht-didaktisch orientierte Texte können wesentlich von ihrer außerliterarischen Referenz her bestimmt sein – und nichts anderes meint Chatman, wenn er von *ideologischer Rhetorik* spricht.⁴⁷ Darüber hinaus ist zu beachten, dass ein und dieselbe narrative Technik in einem gegebenen Text zugleich ästhetischen und ideologischen Zwecken dienen kann:

43 Ebd., S. 52.

44 „[...] the end of esthetic rhetoric is verisimilitude, the creation and maintenance and [...] the intensification of the illusion itself. What is at issue in this kind of rhetoric is not a ‚message‘ or indeed any reference to the real world at all but an imaginary situation which is sui generis, homogenous, conceivable and hence ‚acceptable‘ [...].“ Ebd., S. 45.

45 Chatman bezeichnet mit „ideological“ keine im engeren politischen Sinne ideologische Ausrichtung, sondern lediglich den Umstand, dass der narrative fiktionale Text eine Referenzbeziehung zur außerliterarischen Welt unterhält bzw. dass er mit Blick auf realweltliche Fragen und Probleme gelesen wird bzw. gelesen werden kann: „But when we *do* consider the text from the perspective of real world concerns, that is, consider it ideologically [...].“ Ebd., S. 53 (Hervorh. i. O.).

46 Ebd., S. 52.

47 „[E]ven nondidactic fiction“, so Chatman, „radiates ideology.“ Ebd.

I have argued that rhetoric directed toward either esthetic or ideological ends rests securely on the grammar of fiction, the set of narrative tools available to the author. Thus, a given narrative technique may work in one way, to support the esthetic end, and at the same time in another, to urge some proposition or to resonate thematically about the real world.⁴⁸

Auch dieser letzte Aspekt von Chatmans Überlegungen zur rhetorischen Dimension narrativer Texte ist für die Fragestellung, die in der vorliegenden Studie verfolgt wird, von Bedeutung, weist er doch darauf hin, dass ein narrativer Text zugleich ästhetischen und (in Chatmans Sinne) ideologischen, textinternen und außerliterarischen Zwecken dienen kann. Wirkung und Bedeutung eines Textes sind also auch Chatman zufolge keineswegs voneinander zu trennen, vielmehr müssen beide – ausgehend von dem Befund, dass sie auf denselben narrativen Techniken beruhen und gleichzeitig adressiert werden können – in ihrem wechselseitigen Bezug aufeinander betrachtet und gedeutet werden. Schon deswegen empfiehlt es sich, sowohl Form und Inhalt als auch textinterne und außerliterarische Phänomene stets zusammenzudenken und ihr interdependentes Verhältnis zueinander zu berücksichtigen.

Chatmans Modell einer *ästhetischen* und *ideologischen Rhetorik* gewinnt noch weiter an Kontur, wenn ihm die von Markus Schäfer-Willenborg skizzierte Unterscheidung zweier verschiedener Arten von Rhetorik zur Seite gestellt wird. Schäfer-Willenborg, der das Verhältnis von Form und Rhetorik unter systemtheoretischer Perspektive untersucht hat, unterscheidet zwischen einer Rhetorik des *Was* und einer Rhetorik des *Wie*:

Bei den Verfahren der Formbildung lassen sich nämlich einerseits solche beobachten, die mehr auf die Vermittlung von Inhalten setzen, gar rhetorisch Rhetorik zu vermeiden suchen. Dies sind rhetorische Verfahren, die auf Logik setzen und auf ein ‚Was‘ zielen, das sie performativ umsetzen wollen. Es ist dies eine Rhetorik der Überredung.

Andere Verfahren hingegen konzentrieren sich stärker auf das ‚Wie‘: sie steigern den Formcharakter und erhöhen – medienspezifisch – nicht nur Komplexität, sondern auch strukturierte Kontingenzen. Diese Verfahren setzen auf Polyvalenz, Ambiguität und Vagheit.⁴⁹

48 Ebd., S. 53. Chatman zeigt an einer knappen Auseinandersetzung mit den Fokalisierungsstrukturen in Virginia Woolfs *Jacob's Room* exemplarisch, wie hier ästhetische und ideologische Rhetorik zusammenspielen, indem die narrative Technik so eingesetzt wird, dass sie die Leser*in davon überzeugt, die eigens für die Erzählung gestaltete Form als die am besten geeignete zu akzeptieren, und sie zugleich dazu auffordert, Überlegungen darüber anzustellen, welche Bedeutung diese Form für die eigene außerliterarische Gegenwart haben könnte. Vgl. ebd., S. 52–54.

49 Markus SCHÄFER-WILLENBORG: Form und Rhetorik. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller: Literaturwissenschaft. München 1995, S. 217–248, hier S. 238f.

Die Rhetorik des *Wie* ist im Wesentlichen selbstreferentiell. Sie richtet sich in erster Linie auf den Text selbst und auf dessen formale Gestaltung, weswegen sie zumindest im weiteren Sinne mit Chatmans *ästhetischer Rhetorik* korrespondiert. Das hohe Formniveau des Erzählens provoziert eine Aktivität der Leser*in: Durch Rhetorik – sei es durch Tropen, die Schäfer-Willenborg im Anschluss an seine Unterscheidung anführt, sei es durch komplexe narrative Verfahren – lässt sich der Bereich der möglichen Textbedeutungen vergrößern und gleichzeitig die Bedeutungszuschreibung vorstrukturieren⁵⁰; die reale Leser*in füllt diese Möglichkeiten dann individuell aus, indem sie entscheidet, wie die Ambiguitäten⁵¹ zu deuten sind.⁵²

In diesem Zusammenhang ist auf einen grundlegenden Unterschied zwischen der Rhetorik eines geschriebenen Textes und der Rhetorik der gesprochenen Rede hinzuweisen, der sich zwar zunächst als ein Mangel darstellt, zugleich aber den „Formcharakter“ und damit die ästhetische Qualität erhöht bzw. erhöhen kann; gemeint ist der notwendige Verzicht eines Textes auf die Möglichkeit, die Leser*innen mit körpersprachlichen, stimmlichen, inszenatorischen oder sonstigen nur in einer Face-to-face-Kommunikation realisierbaren Mitteln auch performativ zu beeinflussen – etwas, das über Gelingen oder Scheitern des rhetorischen Kalküls entscheidend mitbestimmt. Joachim Knappe bezeichnet diesen Mangel als einen „Performanz-Pauperismus des schweigenden Blattes, das sich immer in Konkurrenz zur Performanzfülle des Sprechereignisses gestellt sieht“.⁵³ Fehlende Performanzeffekte lassen sich jedoch durch narrative Formbildung und Gestaltung – beispielsweise durch die oben angesprochenen Verfahren der Erzeugung von „Polyvalenz, Ambiguität und Vagheit“ – kompensieren.

50 Eine Funktion der Rhetorik, so Schäfer-Willenborg, besteht seit jeher darin, „ereignishaft Kommunikation vorzustrukturieren und Ordnung herzustellen“. Ebd., S. 237.

51 Zum Begriff der Ambiguität vgl. Matthias BAUER u. a.: Dimensionen der Ambiguität. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158 (2010), S. 7–75; zur Verwendung und Funktion von Ambiguität in der Literatur vgl. ebd., S. 27–40.

52 Dieses Ziel von Rhetorik lässt sich mit Gert Ueding und Bernd Steinbrink auch als „Entfaltung des im Publikum Angelegten“ beschreiben: „Persuasion bedeutet dann eben nicht Inkorporation des rednerischen Willens im Publikum [...], sondern Entfaltung des im Publikum Angelegten. [...] Diesem Rhetorik-Begriff folgend, bildet Rede aber nicht nur die Vormeinungen des Publikums ab, an die sie anknüpft, sondern treibt das in ihnen angelegte, dem Publikum teilweise oder ganz latente Wunsch- oder Bedürfnispotential weiter, setzt es rhetorisch formgebend frei, vollendet es gegebenenfalls und erreicht *derart* ihren persuasiven Zweck.“ Bernd STEINBRINK/Gert UEDING: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart 2011, S. 9 (Hervorh. i. O.).

53 Joachim KNAPE: Performanz in rhetoriktheoretischer Sicht. In: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger: Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Berlin/New York 2008, S. 135–150, hier S. 149.

[...] rhetorisch bewusste Textverfasser der bloß optisch perzipierbaren, mit-hin reinen Schrift- und Lesekultur [haben] auf dem Weg über textevozierte Imaginationen immer wieder performanzkompensatorische Strategien beim Abfassen ihrer Texte gewählt. Das heißt, das Phantasiepotenzial der Texte oder das lockere Sprachspiel hat in solchen Fällen den Performanz-Pauperismus des Buchs, z. B. seine endlosen Bleiwüsten, vergessen lassen sollen. Nicht selten haben gerade die sprachspielerischen Kompensationsstrategien ihren Autoren später den Vorwurf des Sprachmanierismus eingebracht.⁵⁴

Das Ziel einer solchen – im obigen Sinne *ästhetischen* und auf die Form bezogenen – *Wie-Rhetorik* besteht zum einen in der Aktivierung des Vorstellungsvermögens und der Phantasie der Adressat*innen, zum anderen darin, den Text für verschiedene, gleichermaßen mögliche und plausible Lesarten offen zu halten. Die Leser*innen einer solcherart ästhetisch komplexen fiktionalen Erzählliteratur sollen nicht von einer bestimmten Sicht auf einen auf der Inhaltsebene verhandelten Gegenstand überzeugt werden – und darüber vermittelt zu einer bestimmten Überzeugung in der Realität gelangen –, vielmehr werden mit den rhetorischen Verfahren Spuren gelegt, die von den Leser*innen aufgenommen und in ihrer Vorstellungswelt weiterverfolgt werden sollen. Ob und wie die in diesem Prozess entstehenden Wahrnehmungen, Befunde und Erkenntnisse auf die außerliterarische Welt bezogen und gegebenenfalls auch zu einer (politischen) Positionierung verdichtet werden, hängt nicht nur vom Text bzw. vom Erzählten und der Art und Weise des Erzählens ab, sondern auch von der jeweils realisierten Lesart und Deutung.⁵⁵

Schäfer-Willenborgs Unterscheidung zwischen einer Rhetorik des *Was* und einer Rhetorik des *Wie* ruft einen problematischen Aspekt der *Rhetoric of Fiction* – sowohl des grundsätzlichen Konzeptes als auch des Buches von Booth – in Erinnerung, auf den schon Chatman hingewiesen hat: den Aspekt der *persuasio*, der Überzeugungs- bzw. Überredungsdimension der Rhetorik.⁵⁶ Frank Zipfel wirft angesichts der *Rhetoric of Fiction* die Frage auf, ob das, was Booth vorschwebt, überhaupt „mit dem *persuasio*-Verständnis der Rhetorik gleichgesetzt werden“ könne.⁵⁷ Denn schließlich ginge es „bei all diesen

54 Ebd., S. 150. Auch gegen Uwe Johnsons Romane wurde immer wieder eingewendet, dass sie zu manieristisch geraten seien. Vgl. zum Vorwurf des Manierismus bezogen auf *Das dritte Buch über Achim*: Katja LEUCHTENBERGER: „Wer erzählt, muß an alles denken“. Erzählstrukturen und Strategien der Leserlenkung in den frühen Romanen Uwe Johnsons. Göttingen 2003, S. 216.

55 Vgl. Kap. 2.1.2.

56 CHATMAN, „Rhetoric“, S. 43–46.

57 ZIPFEL, Rhetorik und Fiktion, S. 103.

Fragen, die mit Booth' Fiktionsrhetorik ²⁵⁸ – also mit der „Vorstellung einer allgemeinen Rhetorizität fiktionalen Erzählens“⁵⁹ – „verbunden sind, um eine andere Form der Wirkung oder Rezipientenbeeinflussung [...] als in der klassischen Rhetorik“.⁶⁰ In diesem Zusammenhang wird von Zipfel auf das Rhetorik-Verständnis von Aristoteles hingewiesen, in dem der *persuasio* eine etwas andere Bedeutung zukommt als in den meisten klassischen Rhetorik-Konzeptionen.⁶¹ Aristoteles betont, „dass nicht das Überzeugen ihre Aufgabe [die der Rhetorik, M. G.] ist, sondern (dass ihre Aufgabe darin besteht,) an jeder Sache das vorhandene Überzeugende zu sehen“.⁶² In der Folge, so Zipfel weiter, „konzipiert“ Aristoteles die Rhetorik „eher als Denk- oder Erkenntnisart denn als wirkungsbezogene Überredungskunst“.⁶³ Eine solche Rhetorik könne zwar durchaus dazu „benutzt werden, jemanden von einer Sache, die sich der Redner vornimmt, zu überzeugen“, doch in der aristotelischen Konzeption „[steht] nicht das Überzeugen/Überreden als ein bestimmter Effekt im Vordergrund, sondern die Ausübung einer Methode, die auf einer systematischen Analyse des Überzeugenden beruhen soll“.⁶⁴

So gesehen wäre ein Ziel der Rhetorik, unterschiedliche Positionen zu erkennen und zu durchdenken, deren jeweilige Argumentation zu analysieren und deutlich zu machen, welche Ansicht im jeweiligen Fall die nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit adäquatere sei.⁶⁵

Zipfel stützt sich mit dieser Interpretation u. a. auf Jennifer Richards, die noch einen Schritt weitergeht und hervorhebt, dass die aristotelische Rhetorik sowohl dazu dienen kann, Wissen zu vermitteln (presentation), als auch dazu, das Wissen überhaupt erst zu erlangen (discovery):

What is so different about Aristotle's *Rhetoric*, and the reason why it is central to defences of rhetoric, is its argument that this art does indeed lead us to knowledge, albeit of a practical kind: the kind that helps us to resolve disputes, to reach agreements and to ascertain what is probably true. [...] Aristotle proposes that

58 Ebd., S. 105.

59 Ebd., S. 101.

60 Ebd., S. 105.

61 Vgl. ebd., S. 113f.

62 ARISTOTELES: Rhetorik. Hg. v. Hellmut Flashar. Übersetzt und erläutert von Christof Rapp (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 4, Erster Halbband). Berlin 2002, S. 22.

63 ZIPFEL, Rhetorik und Fiktion, S. 114.

64 Christof RAPP: Kommentar, Aristoteles: Rhetorik (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Hg. v. Hellmut Flashar. Bd. 4, Zweiter Halbband). Berlin 2002, S. 135 (Hervorh. i. O.).

65 ZIPFEL, Rhetorik und Fiktion, S. 114.

we consider rhetoric as an art that has a philosophical as well as a pragmatic purpose and defines it as ‚the faculty of observing in any given case the available means of persuasion‘ [...]. This means that it helps us to make decisions when the matters under consideration are uncertain. Rhetoric is integral, in Aristotle’s view, to both the discovery and presentation of knowledge, and this brings us closer to philosophical endeavour.⁶⁶

Diese Art der Rhetorik, die nicht nur überzeugen, sondern auch Wissen vermitteln will, hat „gegenüber der Tradition, die die Rhetorik als ‚Meisterin der Überredung [...]‘ bestimmt“,⁶⁷ einen anderen Status, insoweit sie „auf der vollständigen Analyse der am vorliegenden Fall überzeugenden Merkmale [beruht]“; deshalb hat sie nicht nur „mehr Mittel zur Verfügung als eine rein wirkungsbezogene Rhetorik“, sondern sie wird auch „auf den Gebrauch bestimmter Mittel verzichten, die in der wirkungsbezogenen Rhetorik üblich sind“.⁶⁸

Ein Text, so ließe sich dieses Rhetorik-Verständnis im Hinblick auf das Verhältnis fiktionaler (Erzähl-)Literatur und außerliterarischer Wirklichkeit interpretieren, kann mit narrativen Techniken und stilistischen Mitteln einen Sachverhalt als problematisch, uneindeutig oder umstritten ausstellen, unterschiedliche Perspektiven darauf darstellen und diejenige Position hervorheben, die nach Auffassung der Autor*in die überzeugendste ist. Er kann sich aber auch darauf beschränken, die verschiedenen möglichen Perspektiven auf den in Rede stehenden Sachverhalt vorzustellen, ohne – qua narrativer Struktur und sprachlicher Gestaltung – eine Präferenz auszuweisen.

Gerade ästhetisch und formal komplexe Texte, die sich durch Deutungsoffenheit und Ambiguität auszeichnen, sind – so eine der Grundannahmen der vorliegenden Studie – in besonderer Weise dazu geeignet, unterschiedliche Sichtweisen anzubieten und der Leser*in damit zu ermöglichen, einen eigenen Erkenntnisprozess zu durchlaufen. Der kommunikative Zweck solcher Texte muss also nicht darin bestehen, eine Überzeugung zu präsentieren und zu ihrer Übernahme anzuregen, sondern er kann auch darauf gerichtet sein, den Prozess der Erkenntnis selbst einsehbar und nachvollziehbar zu machen, die Leser*innen also – vermittelt über die narrative rhetorische Form – am Erkenntnisprozess teilhaben lassen und auf diese Weise ihr Wissen um einen Sachverhalt bzw. die Perspektive darauf zu erweitern. Auch wenn die Leser*innen der im Text gegebenenfalls nahegelegten Überzeugung nicht folgen, ist der kommunikative Zweck dennoch erreicht.

66 Jennifer RICHARDS: *Rhetoric*. London/New York 2008, S. 20f.

67 RAPP, Kommentar, S. 135.

68 Ebd., S. 135f.

Ein solches auf Deutungsoffenheit und Ambiguität basierendes Verständnis narrativer Rhetorik geht über dasjenige von Booth allerdings deutlich hinaus, denn bei ihm besteht der kommunikative Zweck der narrativen Rhetorik im Wesentlichen darin, eine überzeugende fiktionale Welt zu erschaffen und diese mit größtmöglicher Verbindlichkeit zu vermitteln.⁶⁹ Folgen die Leser*innen dem *impliziten Autor*, kann der Text ihnen zwar „völlig neue Wege des Empfindens und Erfahrens“⁷⁰ vermitteln, eine Aktivierung der Rezipient*innen im Sinne einer abwägenden Auseinandersetzung mit einem Sachverhalt, ein Rezeptionsprozess, bei dem sich die Leser*in gewissermaßen auf eigenen Pfaden – und durchaus auch auf Abwegen – durch den Text bewegt oder gar eine Mitarbeit an der Konstitution von Textbedeutung ist in Booth' Modell nicht vorgesehen.

2.1.2 Modelle narrativer Kommunikation

Bei Booth ist das rhetorische Wirkungspotenzial eines Textes Teil eines Kommunikationsprozesses zwischen Autor*in und Leser*in, der weniger durch den *Sender* (die reale Autor*in), als vielmehr durch die von ihr verfasste *Nachricht* (den Text) und durch den in ihm *implizierten Autor* geprägt ist, der die Bedeutung dieser Nachricht repräsentiert.⁷¹ Die zu kommunizierende Bedeutung wird unter anderem mittels narrativer und rhetorischer Mittel und Strategien von dem *Empfänger* (der Leser*in) ‚verstanden‘ bzw. *entschlüsselt*, sofern – in Booth' Terminologie gesprochen – ihr ‚zweites Selbst‘⁷² mit dem *impliziten Autor* übereinstimmt.

Auch wenn Booth' Konzept der *Rhetoric of Fiction* nützlich ist, um zu verstehen, wie mit erzählerischen Mitteln narrative Kommunikation gestaltet werden kann, sind gegen wesentliche Aspekte seines Modells zu Recht Einwände erhoben worden, von denen zwei besonders hervorzuheben sind: Zum einen, so die Erkenntnisse der neueren kommunikationswissenschaftlich orientierten Narratologie, verläuft narrative Kommunikation wesentlich komplexer und vielschichtiger, als Booth annahm. Ausgehend von der Vorstellung, dass eine literarische Äußerung eine objektive, richtige Bedeutung enthalten würde, die mit Hilfe eines bei Empfänger und Sender gleichermaßen bekannten Codes lediglich ver- und entschlüsselt werde, lässt sich narrative

69 Vgl. BOOTH, Rhetorik, Bd. 1, S. 5.

70 BOOTH, Rhetorik, Bd. 2, S. 131.

71 Vgl. zur grundlegenden literaturtheoretischen Kritik an diesem und auch anderen erzähltheoretisch orientierten Modellen narrativer Kommunikation. Klaus WEIMAR: Wo und was ist der Erzähler? In: *Modern Languages Notes (MLN)* 109/3 (1994), S. 495–506, hier S. 495–499.

72 Vgl. Kap. 2.1.1, Anm. 23.

Kommunikation – so die Kritik der neueren Ansätze – überhaupt nicht adäquat beschreiben.⁷³ Statt von einfacher Informationsübertragung müsse vielmehr von „einer wechselseitigen Konstruktion von Bedeutung“⁷⁴ ausgegangen werden, bei der der literarische Text die *Kommunikatbasis* ist, also die Grundlage, von der aus in der Rezeption individuell bedeutungstragende *Kommunikate* gebildet werden.⁷⁵

Zum anderen suggeriert der Begriff des *impliziten Autors*, dass man es hier mit einer personalisierbaren Instanz zu tun habe, die im narrativen Text nachweisbar sei und der auf der Seite der Empfänger*innen eine ähnliche Instanz gegenübergestellt werden könne und müsse. Anhand der deutlich komplexeren Modelle narrativer Kommunikation von Ansgar Nünning und Fotis Jannidis, die diesen Kritikpunkten Rechnung tragen, wird im Folgenden zunächst (mit Nünning) die Kritik am *impliziten Autor* genauer gefasst sowie eine begriffliche und konzeptuelle Alternative zu diesem erzähltheoretischen Konstrukt vorgestellt. In einem zweiten Schritt wird dann ein von Fotis Jannidis entwickeltes Modell narrativer Kommunikation vorgestellt, das der Komplexität von Prozessen der Bedeutungsentstehung bzw. -konstitution bei der Lektüre literarischer Texte eher gerecht wird als das von Booth. Die Modelle von Nünning und Jannidis ergänzen sich und bilden zusammen genommen ein adäquates und praktikables Beschreibungsmodell für narrative Kommunikationsprozesse.

Das Konzept des *impliziten Autors* war – darauf weist Nünning in seinem *kommunikationstheoretischen Modell der erzählerischen Vermittlung* hin⁷⁶ – in der Literaturwissenschaft stets umstritten; es wurde, so der Vorwurf, von Booth nicht hinreichend konkretisiert und blieb deswegen missverständlich. Der Haupteinwand gegen den *impliziten Autor* besteht darin, dass er begrifflich

73 Dieser Befund ist mittlerweile eine linguistische Binsenweisheit. So zum Beispiel bei Umberto Eco: „Und wir wissen nunmehr, daß die Codes des Empfängers vollkommen oder teilweise von den Codes des Senders abweichen können, daß der Code keine einfache Entität ist, sondern viel häufiger ein komplexes System aus Regelsystemen; daß also der sprachliche Code nicht ausreicht, um eine sprachliche Mitteilung zu verstehen [...].“ Umberto ECO: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten.* München/Wien 1987, S. 65.

74 Ansgar NÜNNING: *Kommunikationstheoretische Einordnung.* In: Ders.: *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots.* Trier 1989, S. 22–40, hier S. 23.

75 Vgl. ebd.

76 Vgl. ebd., S. 31–34. Vgl. auch Ansgar NÜNNING: *Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author“.* *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 1–25.

als eine personalisierte Instanz angelegt ist, sich aber als Aussagesubjekt im Text nicht identifizieren lässt – er ist weder Autor*in noch Erzählinstanz und im (materiellen) Text nicht nachweisbar.⁷⁷ Der Begriff legt nahe, dass es sich

77 Auf den von Wolfgang Iser geprägten Begriff des *impliziten Lesers* trifft die oben skizzierte Kritik in ähnlicher Weise zu; auch hier suggeriert die personalisierende Bezeichnung, es handele sich um eine Instanz des Textes, vgl. NÜNNING, Grundzüge, S. 31; zur Kritik und zur Rezeption von Iser's Konzept vgl. Marcus WILLAND: Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven. Berlin/Boston 2014, S. 235–243. Die begriffliche Ähnlichkeit verleitet zu der Annahme, der *implizite Autor* sei das kommunikative Gegenüber vom *impliziten Leser*. So zum Beispiel auch im *Metzler Lexikon Literatur*. Dort heißt es, dass der *implizite Leser* ein „von Iser eingeführter wirkungsästhetischer Begriff“ sei, „der ein kommunikationstheoretisches Korrelat zum impliziten Autor markiert.“ Tilmann KÖPPE: Artikel ‚Impliziter Leser‘. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart ³2007, S. 345. Der *implizite Leser* lässt sich allerdings mit Booth' Modell kaum vereinbaren. Darauf wird im Folgenden näher eingegangen, auch um anhand von Iser's Konzept die abstrakte Ebene narrativer Kommunikation, die Nünning mit N₃ bezeichnet, stärker zu konturieren. Nach Booth entsteht in der Lektüre ein „zweites Selbst“ von der Leser*in, das im Optimalfall mit dem *impliziten Autor* übereinstimmt (vgl. Kap. 2.1.1, Anm. 23). Iser zweifelt nun allerdings daran, dass eine solche Übereinstimmung überhaupt möglich ist (vgl. Wolfgang ISER: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München ²1984, S. 64f.). Zwar geht auch er von einer Art „zweitem Selbst“ der Leser*in aus (vgl. ebd.), doch konzipiert er dies als das individuelle Einlassen auf eine „im Text ausmachbare Leserrolle, die aus einer Textstruktur und einer Aktstruktur besteht“ (ebd., S. 66) – beide Aspekte zusammen konstituieren den *impliziten Leser*. Dabei lässt sich die *Textstruktur* verstehen als die „perspektivische Anlage, die aus mehreren deutlich voneinander abhebbaren Perspektivträgern besteht, die durch den Erzähler, die Figuren, die Handlung (*plot*) sowie die Leserfiktion gesetzt sind“ (ebd., S. 61). Die jeweiligen Perspektiven „markieren [...] unterschiedliche Orientierungszentren im Text, die es aufeinander zu beziehen gilt, damit der ihnen gemeinsame Verweisungszusammenhang [der Sinn des Textes, M. G.] konkret zu werden vermag. Insoweit ist dem Leser eine bestimmte Textstruktur vorgegeben“ (ebd., S. 62). Die *Aktstruktur* bezeichnet hingegen die individuelle Aktualisierung der *Textstruktur* als Herstellung dieses sinnhaften Zusammenhangs: „[D]ie Textperspektiven zielen auf einen Verweisungszusammenhang ab und gewinnen dadurch den Charakter von Instruktionen; der Verweisungszusammenhang als solcher ist jedoch nicht gegeben und muß daher vorgestellt werden“ (ebd., S. 63). Für diese Vorstellung des „Nicht-Gegebenen“ muss auf das „historisch differenzierte Wert- und Normenrepertoire wirklicher Leser“, auf ihre „habituellen Dispositionen“ (ebd., S. 64f.) und ihren „Erfahrungshaushalt“ (ebd., S. 66) zurückgegriffen werden. „Sie bilden [...] den Hintergrund, vor dem sich die von der Leserrolle angestoßenen Erfassungsakte des Textes vollziehen; sie sind der notwendige Bezugshorizont, der ein Auffassen des Erfassten und damit das Verstehen ermöglicht. Würden wir in der vorgegebenen Rolle total aufgehen – und dies ist der zentrale Einwand gegen Booth' Konzept der Übereinstimmung – „dann müssten wir uns vollkommen vergessen, und das bedeutete, wir müssten uns von all den Erfahrungen freimachen, die wir doch unentwegt in die Lektüre einbringen und die für die oft recht unterschiedliche Aktualisierung der Leserrolle verantwortlich sind.“ (ebd., S. 65).

um eine Instanz handeln würde, die im Text als „eine rein textuelle Entität“ anwesend sei, „obwohl in allen Begriffsbestimmungen explizit oder implizit klar wird, daß es sich um ein vom Rezipienten auf der Basis des Textes zu schaffendes Konstrukt handelt“. ⁷⁸ Schon Booth selbst hat erheblich zur Verwirrung beigetragen, indem er den *impliziten Autor* höchst missverständlich sowohl als Schlussfolgerung der Leser*in als auch als das „zweite Selbst“ der realen Autor*in bezeichnet hat. ⁷⁹ Da das „zweite Selbst“ bei Booth darüber hinaus auch für die *Autorintention* steht, wird der *implizite Autor* nicht nur begrifflich, sondern auch konzeptionell zu einer personalisierten Instanz – und gewinnt so eine weitere problematische Dimension hinzu. Denn mit der Identifizierung eines *impliziten Autors* wäre – denkt man Booth weiter – dann auch die *Autorintention* bekannt, und es ließe sich über ein – gemessen an der *Autorintention* – richtiges und falsches Textverständnis urteilen, was mit der Annahme moderner kommunikationstheoretisch orientierter Modelle der Entstehung von Textbedeutung nicht vereinbar ist. ⁸⁰

Gleichwohl weist Booth mit seinem Konzept des *impliziten Autors* auf ein Phänomen hin, das für Prozesse narrativer Kommunikation von entscheidender Bedeutung ist. Gemeint ist die Existenz von Strukturbeziehungen zwischen Textelementen und -instanzen, die im Text weder von der Erzählinstanz noch von den Figuren explizit angesprochen werden, sondern von der Leser*in aktualisiert ⁸¹ bzw. selbst erst konstruiert werden müssen, um zu einer Vorstellung von einem kohärenten und in sich stimmigen Werkganzen zu kommen. ⁸² In seinem Modell narrativer Kommunikation ordnet Nünning dieses abstrakte Phänomen – dem er neben dem *impliziten Autor* auch den *impliziten Leser* von Wolfgang Iser zurechnet – der textinternen Kommunikationsebene N₃ zu.

Narrative Texte bestehen Nünning zufolge aus fünf Kommunikationsebenen, die sich in drei textinterne (N₁, N₂, N₃) und zwei textexterne Ebenen (N₄, N₅)

78 NÜNNING, Grundzüge, S. 32.

79 Vgl. KINDT/MÜLLER, Autor, S. 167.

80 Vgl. für einen Überblick über die literaturtheoretische Diskussion zur Bedeutung von und zum Umgang mit der (Autor*innen-)Intention Carlos SPOERHASE: Hypothetischer Intentionalismus. Rekonstruktion und Kritik. In: *Journal of Literary Theory* (2007), S. 81–110.

81 Aktualisieren wird hier im Sinne von Wolfgang Iser verstanden: „Im Lesen erfolgt eine Verarbeitung des Textes, die sich durch bestimmte Inanspruchnahmen menschlicher Vermögen realisiert. Wirkung ist daher weder ausschließlich im Text noch ausschließlich im Leserverhalten zu fassen; der Text ist ein Wirkungspotenzial, das im Lesevorgang aktualisiert wird.“ ISER, *Der Akt*, S. 7.

82 So steht bei Booth der *implizite Autor* für „das intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzen“, BOOTH, *Rhetorik*, Bd. 1, S. 80; das Zitat in ganzer Länge S. 19.

unterteilen lassen.⁸³ Auf den textexternen Ebenen ist die Kommunikation zwischen der realen Autor*in und der realen Leser*in angesiedelt, entweder in ihren Rollen als Literaturproduzent*in und -rezipient*in (N₄) oder in anderen sozialen Rollen (N₅). Textintern findet auf der ersten Ebene (N₁) der Dialog zwischen den Figuren statt, die sowohl eine Sender- als auch eine Empfängerrolle einnehmen können.⁸⁴ Auf der zweiten Ebene (N₂) ist der Erzählvorgang zu verorten, also die Kommunikation zwischen einer Erzählinstanz und eine*r fiktiven Adressat*in, die entweder als direkte Ansprache oder vermittelt über N₁ realisiert ist. Die Ebene N₂ ist N₁ hierarchisch übergeordnet:

Aussagesubjekt ist die Erzählinstanz auf N₂, Objekt der erzählerischen Aussagen sind die Figuren der erzählten Welt. Als Mitteilungsgegenstand auf der hierarchisch tiefer liegenden Ebene N₁ registrieren die Figuren die Existenz der Erzählinstanz nicht, während es gerade die Hauptfunktion des Erzählmediums ist, die Figuren zu vermitteln und sich ggf. in der Rolle als expliziter, konkreter Sprecher mit ihren Perspektiven und Handlungen auseinanderzusetzen.⁸⁵

Den Ebenen N₁ und N₂ lassen sich sämtliche Aussagesubjekte und Redeformen zuordnen. Für ein umfassendes Textverständnis reichen die Kenntnis und der Nachvollzug der Kommunikationen auf diesen beiden Ebenen allerdings in der Regel nicht aus. Denn Informationen über die Beziehungen zwischen den Ebenen N₁ und N₂ und zwischen einzelnen Elementen dieser beiden Ebenen werden nur teilweise durch explizite Beiträge von Figuren und Erzählinstanz geliefert. Häufig bleiben solche Informationen im Text unbenannt, sind aber implizit angelegt und müssen von der Leser*in erst aktualisiert werden, um ein Verständnis von der Gesamtstruktur zu entwickeln – also zum Beispiel davon, wie die einzelnen Erzählstränge in räumlicher und zeitlicher Hinsicht zusammenhängen oder in welcher Beziehung die unterschiedlichen Figuren- und Erzählerperspektiven zueinander stehen, inwiefern sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweisen und welchem Normen- und Wertesystem sie folgen. Es sind diese Informationen, die aus dem Text mehr machen als die Summe seiner einzelnen Teile.⁸⁶ Dieses Phänomen ordnet Nünning der Kommunikationsebene N₃ zu, die sich zwar nicht an konkreten Textbestandteilen festmachen lässt, aber dennoch als textinterne Ebene zu charakterisieren ist, weil in ihr die „*Form* der Struktur selbst, d. h. das Gesamt aller Elemente und ihrer potentiellen Relationen“⁸⁷ zum Ausdruck kommt. Die Ebene N₃ ist

83 Vgl. NÜNNING, Grundzüge, S. 25–30.

84 Vgl. ebd., S. 27.

85 Ebd., S. 29.

86 Vgl. ebd., S. 35.

87 Ebd., S. 35 (Hervorh. i. O.).

Teil der narrativen Kommunikation⁸⁸ in dem Sinne, dass Leser*innen dem Text als einer

Kommunikationsbasis nicht nur Bedeutung, sondern auch eine Struktur zu[ordnen], indem sie zwischen verschiedenen Elementen des Textes Relationen herstellen. Die Konstituierung einer Textstruktur ließe sich demnach beschreiben als ein Ineinandergreifen von virtuell aufeinander beziehbaren strukturellen Merkmalen eines Textes und der strukturschaffenden Leistung individueller Rezipienten.⁸⁹

Die Ebene N₃ ist die „Nahtstelle zwischen den Elementen des materialen Textes und dem Rezipienten“,⁹⁰ an der produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte untrennbar miteinander verbunden sind.

Im Folgenden wird Nünning's Ansatz um das von Fotis Jannidis entwickelte Modell narrativer Kommunikation ergänzt. Dieses erlaubt, die von Nünning auf der Ebene N₃ angesiedelte „strukturelle Leistung“ der Leser*innen zu konkretisieren, indem es beschreibt, auf welche Weise Rezipient*innen auf der Grundlage des materialen Textes im Prozess narrativer Kommunikation Bedeutung konstruieren.⁹¹ Jannidis geht wie Nünning davon aus, dass Bedeutung im Rezeptionsprozess nicht allein anhand der von den Textinstanzen gelieferten Informationen entsteht. Vielmehr müssen stets nichtsprachliche Informationen, die dem pragmatischen Kontext der Kommunikation entstammen, ergänzt und bei der Bildung eines *Kommunikats* berücksichtigt werden.

Die Bedeutung einer sprachlichen Äußerung wird nicht durch die verwendeten sprachlichen Zeichen alleine bestimmt; anders ausgedrückt: die sprachlichen Zeichen, die in einer Äußerung verwendet werden, reichen nicht hin, ihre Bedeutung zu bestimmen. Auch die Bedeutung literarischer Texte kann [...] nur adäquat ermittelt werden, wenn deren Analyse um pragmatische Aspekte erweitert wird.⁹²

88 Um Personalisierung zu vermeiden, aber dennoch den Erfordernissen eines Modells gerecht zu werden und eine Sende- und eine Empfangsinstanz benennen zu können, findet in Nünning's Modell die Kommunikation auf der Ebene N₃ zwischen einem „Subjekt des Werkganzen“ und einem „abstrakten Empfänger des Werkganzen“ statt. Vgl. Nünning, Grundzüge, S. 26. Nünning vermeidet allerdings im weiteren Verlauf seiner Argumentation, auf diese Begriffe zurückzugreifen.

89 Ebd., S. 36f.

90 Ebd., S. 40.

91 Vgl. Fotis JANNIDIS: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin/New York 2004, S. 15–83.

92 Ebd., S. 79f.

In Jannidis' Modell wird der Kommunikation zwischen realer Autor*in und realer Leser*in sowie textexternen, dem „Sozialsystem Literatur“⁹³ entstammenden Faktoren eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Textbedeutung durch die Rezipient*in zugewiesen.⁹⁴ Diese Aspekte sind insbesondere dann zu beachten, wenn es zu einer Wechselwirkung mit anderen Kommunikationsebenen kommt, zum Beispiel wenn eine Leser*in ihr Wissen um das politisch-gesellschaftliche Engagement einer Autor*in (N₅) in die Interpretation des Werkganzen (N₃) einfließen lässt. Im Sinne einer Vertiefung und Konkretisierung von Nünnings Modell konzentrieren sich die folgenden Ausführungen jedoch in erster Linie auf die textinterne Kommunikation, also auf die mit den Bezeichnungen N₁ bis N₃ markierten Ebenen der im engeren Sinne narrativen Kommunikation.

Gemäß den Erkenntnissen der pragmatischen Linguistik ist jede Kommunikation zumeist eingebettet in typisierte, wiederkehrende und wiedererkennbare Situationen, die bestimmbar sind durch Ähnlichkeit von Ort, Zeit und Handlung. Solche Situationen sind durch Konventionen strukturiert, durch implizite Regeln der Kommunikation, die es in der jeweiligen Situation erlauben, „den größten Teil möglicher Bedeutungen eines Textes von vorneherein aus[zu]schließen“.⁹⁵ Wenn eine Leser*in Kommunikationen zwischen Figuren oder zwischen Erzählinstanz und narrativer Adressat*in nachvollzieht, ordnet sie ihnen im Abgleich mit ihrem Erfahrungswissen solche typisierten Situationen zu. Deren Regelmäßigkeit ist eine wichtige nichtsprachliche Informationsquelle, anhand derer Bedeutung konstituiert werden kann. Mehrdeutige oder unvollständige Äußerungen lassen sich so vereindeutigen oder vervollständigen. Sofern sich mehrere situative Kontexte für ein Verständnis der literarischen Kommunikationssituation heranziehen lassen, können auch unterschiedliche Bedeutungen und Vereindeutigungen des Textes und damit individuelle Lesarten entstehen. Indem sich Leser*innen auf solche situativen Kontexte stützen, wird es ihnen möglich, die erzählte Kommunikation nicht nur zu verstehen, sondern sie auch mit anderen narrativen Kommunikationen des Textes in Beziehung zu setzen und diesen Zusammenhang für die Interpretation des Textganzen fruchtbar zu machen.

Allein das Wissen um einen sprachlichen Code, mit dem die expliziten Äußerungen der an der Kommunikation beteiligten Instanzen entschlüsselt

93 Ebd., S. 43. Zu den textexternen Faktoren, die eine Rezeption beeinflussen und über die Bedeutung eines Textes mitbestimmen, zählen u. a. „Verlag, Buchreihe, Buchgestaltung, Verkaufsort und Paratexte“ (ebd., S. 35), aber auch die Bekanntheit der Autor*in und Wissen über ihre Person (vgl. ebd., S. 36).

94 Vgl. ebd., S. 39, 43.

95 JANNIDIS u. a., Bedeutungsbegriff, S. 4.

werden, reicht also nicht aus, um verstanden zu werden bzw. um eine erzählte Kommunikation adäquat nachvollziehen zu können. Vielmehr wird von den Beteiligten wechselseitig vorausgesetzt, dass die jeweils anderen Akteur*innen der Kommunikation über situatives Wissen um Konventionen verfügen und dieses zum Verständnis der Kommunikation heranziehen. „Ermöglicht wird Kommunikation eben durch den Umstand“, so Jannidis, „daß jeder der an der Kommunikation Beteiligten den anderen unterstellt, sie würden die Konventionen kennen und auch von ihm erwarten, daß er sie kennt.“⁹⁶ So kann auf der Ebene N₄ eine Autor*in voraussetzen,⁹⁷ dass Leser*innen über die für ein Verständnis des Textganzen nötigen Fähigkeiten und Wissensbestände verfügen und diese im Nachvollzug der narrativen Kommunikation anwenden.

In realen mündlichen Kommunikationssituationen können nichtsprachliche Faktoren wie Mimik, Gestik oder Betonung zur Bedeutungskonstruktion herangezogen werden, es besteht darüber hinaus zumeist die Möglichkeit, sich rückzuversichern, ob eine Äußerung auch so gemeint war, wie sie verstanden wurde. Demgegenüber ist eine Leser*in im Falle von nicht hinreichend eindeutiger narrativer Kommunikation darauf angewiesen, anhand der Regeln und Konventionen, die die Situation konstituieren, hypothesenartige Vermutungen – sogenannte Inferenzen – im Hinblick auf die Bedeutung der Äußerungen zu entwickeln. „Diese Vermutungen“, so Jannidis, „werden wiederum Grundlage für weitere Vermutungen und das solange, wie das daraus entstehende Verständnis des Textes konsistent bleibt.“⁹⁸ Die sprachlichen Codes, mit denen die Äußerungen von Figuren und Erzählinstanzen vermittelt werden, sind für die Inferenzenbildung durchaus wichtig; sie dienen allerdings nur als „Heuristiken“, die Hinweise darauf geben, „in welche Richtung in einer bestimmten Kommunikationssituation gesucht werden muß“,⁹⁹ um sinnvolle Inferenzen bilden zu können. Die wichtigere Grundlage bilden diejenigen Konventionen und Regeln, die die Leser*in zum Verständnis der jeweiligen Kommunikationssituation aktiviert.

Im Hinblick auf die narrative Kommunikationssituation, die Nünning's Ebene N₃ zuzuordnen ist, auf der ein intuitives Verständnis des Textganzen gewonnen und die Gesamtstruktur der Erzählung nachvollzogen wird, ist das

96 JANNIDIS, *Figur und Person*, S. 62.

97 Vgl. ebd., S. 28 u. Anm. 23.

98 Ebd., S. 76. Dieses schlussfolgernde Verfahren wird als Bildung von „abduktiven Inferenzen“ bezeichnet, die sicheres Wissen zwar nicht ermöglichen, aber mit jedem Schritt „einen Irrtum weniger wahrscheinlich machen“; zudem seien sie „ökonomisch [...], weil sie mit wenig Aufwand Kommunikation ermöglichen.“ Ebd., S. 79.

99 Ebd., S. 48.

Wissen um *narrative Konventionen*¹⁰⁰ sowohl für die Textproduktion als auch für das Textverständnis maßgeblich. Ausgehend von diesen Konventionen kann ein Text erzählerisch so strukturiert und gestaltet werden, dass eine Rezipient*in zwischen den Ebenen N₁ und N₂ auch dann sinnvolle Bezüge herstellen kann, wenn diese sich nicht aus expliziter Figuren- und Erzählerrede ableiten lassen. Unter Anwendung von Konventionen werden also strukturelle Merkmale des Textganzen produziert, die dann im Rezeptionsprozess aktualisiert und mit Bedeutung versehen werden.

Jannidis subsumiert unter dem Begriff der *narrativen Konventionen* einerseits die *Konventionen des Erzählens* und andererseits die *Konventionen der erzählten Welt*.¹⁰¹ Erstere sind als „gewisser epochen-, kultur- und genrespezifischer Vorrat an narrativen Üblichkeiten“ und als „Regeln der Darstellung“¹⁰² zu verstehen. Indem bei der Produktion eines narrativen Textes diesen Üblichkeiten gefolgt wird und zugleich erwartet werden kann, dass das Publikum von diesen Üblichkeiten Kenntnis hat und diese seinerseits erwartet, lässt sich die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf „Textelemente“ lenken, die „besonders relevant“ sind.¹⁰³ Jannidis nennt exemplarisch die prominente Positionierung von Informationen am Anfang und Ende eines Romans oder eines Kapitels, durch Titel und Mottos¹⁰⁴ sowie insbesondere wörtliche und nichtwörtliche Wiederholungen. Aufmerksamkeit kann allerdings nicht nur durch das Einhalten, sondern ebenso durch eine Enttäuschung der mit den Konventionen des Erzählens verknüpften Erwartungen hervorgerufen werden:

Wird von den sprachlichen Regeln, den Konventionen der Gattung oder auch den Regeln, die ein Werk bislang etabliert hat, abgewichen, wird der Leser davon ausgehen, daß dies seine Aufmerksamkeit binden soll.¹⁰⁵

Neben dem Wissen über die *Konventionen des Erzählens* ist außerdem Wissen um die *Konventionen der erzählten Welt* erforderlich, um damit umgehen zu können, dass erzählte Welten grundsätzlich unvollständig sind.¹⁰⁶ Wenn es sich bei dieser Unvollständigkeit um Informationen handelt, die „für das, was

100 Vgl. zum Begriff der *narrativen Konventionen*: JANNIDIS, *Figur und Person*, S. 61f.

101 Vgl. ebd.

102 Ebd., S. 60f.

103 Ebd., S. 64.

104 Nünning ordnet Mottos und Überschriften sowie Kapiteleinteilungen der Kommunikationsebene N₃ zu, denn sie „gehören zu dem explizit verbalen Material des Textes und damit zum Werkganzen, sind jedoch weder der Erzählinstanz noch den Figuren zuzuschreiben“. NÜNNING, *Grundzüge*, S. 37.

105 JANNIDIS, *Figur und Person*, S. 65.

106 Vgl. ebd., S. 67f.

der Text kommuniziert, [nicht] relevant“ sind,¹⁰⁷ fällt dies in der Regel nicht auf. Handelt es sich allerdings um Informationen, die für die Rekonstruktion der erzählten Welt durch die Leser*in und damit für ein Verständnis des Textganzen notwendig sind, so müssen diese fehlenden ‚Daten‘ unter Zuhilfenahme bzw. ausgehend von den *Konventionen der erzählten Welt* ergänzt werden. Häufig sind solche Unvollständigkeiten durch die narrative Textur,¹⁰⁸ den *discours*, als solche ausgezeichnet, sodass die Leser*in dazu angeregt wird, sich gerade „mit dem Fehlenden zu beschäftigen“.¹⁰⁹

Die literarische Semantik geht davon aus, daß in der Textur Markierungen für implizite Bedeutungen existieren und daß implizite Bedeutung durch spezifizierbare Prozeduren ermittelt werden kann. Eine solche Markierung kann das Weglassen einer Information sein, die üblicherweise an dieser Stelle auftaucht, z. B. bei einer syntaktischen Ellipsis. Immer ist das Kriterium für das Vorhandensein einer impliziten Information das ‚wahrgenommene Fehlen‘ von etwas. Gerade umgekehrt können aber auch bestimmte Signale oder Hinweise im Text, insbesondere Andeutungen oder Anspielungen, als Markierungen für implizite Informationen dienen.¹¹⁰

Eine Möglichkeit, diese Markierungen produktionsseitig zu setzen, und zugleich eine ‚Prozedur‘, mit der die fehlenden Informationen rezeptionsseitig ergänzt und die erzählte Welt vervollständigt werden kann, ist also die Anwendung von *Konventionen der erzählten Welt*. Jannidis zählt hierzu zunächst solche Konventionen, durch die sich bestimmte Genres (z. B. Fabeln, Western oder Kriminalromane) auszeichnen und die typische Figuren und Figurenkonstellationen, vergleichbare Zeit- und Raumstrukturen sowie ähnliche Handlungsabläufe erwarten lassen, über die – das Wissen um die Erzählregeln vorausgesetzt – nicht mehr explizit im Text informiert werden muss.¹¹¹ Kon-

107 Ebd., S. 73.

108 Vgl. ebd., S. 69.

109 Ebd.

110 Ebd., S. 69. Am Beispiel der „berühmte[n] Frage nach der Anzahl von Lady Macbeths Kindern“ erläutert Jannidis, warum nicht alle Unvollständigkeiten in einem Text für Leser*innen relevant werden: „Der Text enthält keine direkte Aussage mit der Antwort für diese Frage, und es gibt keine Hinweise im Text, die es dem Leser/Zuschauer erlauben, eine Antwort auf diese Frage zu finden [...]. Vor allem aber enthält der Text keine Signale, daß der Leser/Zuschauer sich über diese Frage überhaupt Gedanken machen soll und daß sie in irgendeiner Weise für das, was der Text kommuniziert, relevant ist.“ Ebd., S. 73.

111 Umberto Eco zählt solche Erzähltexte, die sich durch eine stark konventionalisierte Form auszeichnen und mit dieser Form nur geringen Interpretationsspielraum anbieten, zu den *geschlossenen* Texten (vgl. ECO, Lector, S. 68–74; alle folgenden Eco-Zitate: ebd.). „Sie sorgen dafür, dass jeder Begriff, jede Redensart und jeglicher enzyklopädischer Bezug so beschaffen ist, daß ihn der Leser auch verstehen kann.“ (S. 69) Er gesteht *geschlossenen*