



Hacettepe Universität
Institut für Sozialwissenschaften
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

**DIE GESTALTUNG DES SOZIALEN WANDELS ALS
MENSCHENBILD IN DER GEGENWÄRTIGEN LITERATUR.
EINE REZEPTIONSÄSTHETISCHE, HISTORISCHE UND
LITERATURSOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNG IN
AUSGEWÄHLTEN LITERARISCHEN WERKEN**

Emel Morel Gökgözoğlu

Inauguraldissertation

Ankara, 2017

DIE GESTALTUNG DES SOZIALEN WANDELS ALS MENSCHENBILD IN
DER GEGENWÄRTIGEN LITERATUR.
EINE REZEPTIONSÄSTHETISCHE, HISTORISCHE UND
LITERATURSOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNG IN AUSGEWÄHLTEN
LITERARISCHEN WERKEN

Emel Morel Gökgözoğlu

Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

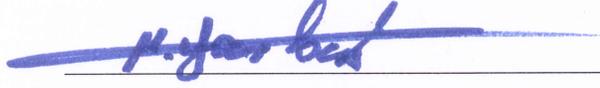
Deutsche Literaturwissenschaft

Inauguraldissertation

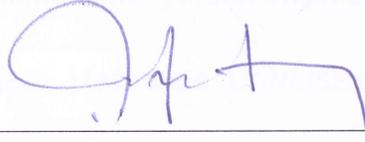
Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

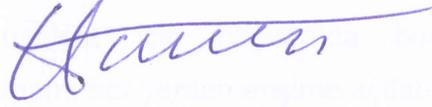
Emel Gökğözoğlu tarafından hazırlanan "Die Gestaltung des sozialen Wandels als Menschenbild in der gegenwärtigen Literatur. Eine rezeptionästhetische, historische und literatursoziologische Untersuchung in ausgewählten literarischen Werken" başlıklı bu çalışma, 19 Haziran 2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



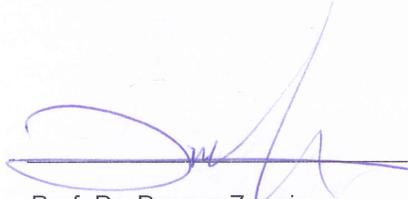
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Başkan)



Prof. Dr. Şerife Cengiz Doğan (Danışman)



Prof. Dr. Osman Toklu



Prof. Dr. Dursun Zengin



Doç. Dr. Florian Hertsch

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun **3** yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.06.2017



Emel Gökgözoğlu

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- **Tezimin/Raporumun ..tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

19.06.2020

- **Tezimin/Raporumun..tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

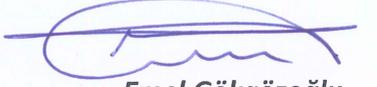
- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

19 /06/2017


Emel Gökgözoğlu

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. Şerife CENGİZ DOĞAN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Emel Gökgozöglu

Babam'a

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt meiner Betreuerin, Prof. Dr. Şerife CENGİZ DOĞAN für ihre viele wertvolle Ratschläge und Offenheit gegenüber meiner Arbeit. Ihre Bereitschaft und kontinuierliche Motivation haben einen großen Teil zur Vollendung dieser Arbeit. *Herzlichsten Dank!*

Daneben gilt mein Dank Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam für die Unterstützung und vielen lieben Worte während der Erarbeitung meiner Dissertation.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Mann İlhan, meiner Mutter Nesrin und meinen Brüdern Fuat, Hakan und Volkan für ihre Geduld und emotionalen Rückhalt.

Ich möchte mich recht herzlich bei allen meinen Freunden und Kollegen von BTİOYO bedanken, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation unterstützt haben.

Dilek, Özlem, und Eylem, ...Schön das es euch gibt...

ABSTRAKT

GÖKGÖZOĞLU, Emel. *Die Gestaltung des Sozialen Wandels Als Menschenbild In Der Gegenwärtigen Literatur. Eine Rezeptionsästhetische, Historische und Literatursoziologische Untersuchung In Ausgewählten Literarischen Werken, Inauguraldissertation, Ankara, 2017*

In der vorliegenden Arbeit wurde eine komparatistische Untersuchung aufgenommen, um die Beziehung zwischen Lesern und Texten auszulegen und das Verstehensprozeß im Rahmen der Rezeptionsästhetik zu betrachten. Im Laufe der Arbeit wurden auf die vorgelegten Theorien von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss aufgegriffen worden.

Die Interaktion von Text und Leser orientierte die Untersuchungen und die Interpretationspraxis an die Sinnbildung des Lesers. Dementsprechend wird in der vorliegenden Arbeit die Rezeptionsphase mit historischen, gesellschaftlichen und sozialen Perspektiven behandelt. Die Relation zwischen Autor, Text und Leser wurden mit literatur- und soziologieabhängige Analysen herausgestellt.

Im Fokus der Arbeit stehen die ausgewählten literarischen Werken „Morbus Kitahara“ von Christoph Ransmayr, „Herztier“ von Herta Müller und „Die Heimkehr“ von Bernard Schlink. „Morbus Kitahara“ und „Die Heimkehr“ beschränkten ihren historischen Hintergrund auf den zweiten Weltkrieg. Der Roman „Herztier“ hingegen zeigte uns ein Bild von der Regime der Diktatur in der Zeit von Nikolause Ceausescu.

Im Rahmen der Arbeit wurden die Figurenanalyse mit spezifischen und gemeinsamen Motiven herausgestellt und es wurde festgelegt, daß die Figuren während des Rezeptionsvorgangs mit ihren Werteinstellungen eine erhebliche Rolle spielen.

Die Arbeit hat das Ziel verfolgt die Leerstellen und die verankerten Autorintentionen mit bestimmten Themenbereichen zu konkretisieren.

Bei der Konkretisierung des Menschenbilds war die Umgestaltung, der soziale Wandel und ihre Einflüsse als essenzielle Punkte betrachtet, damit der Rezipient bei der Ausfüllung der Leerstellen mit seinen eigenen sozialen, historischen, gesellschaftlichen und psychologischen Erfahrungen den Rezeptionsprozess gestalten kann.

Schlüsselwörter

Rezeptionsästhetik, Wirkungsästhetik, Menschenbild, Verfall, Identität, Gesellschaft, Wandel

ÖZET

GÖKGÖZOĞLU, Emel. *Günümüz Alman Edebiyatının Seçilmiş olan Örneklerinde, Birey olarak insan ve doğasının toplumsal Değişiminin Edebiyat Sosyolojisi, Alımlama Estetiği Kuramı ve tarihi kapsamında incelenmesi, Ankara, 2017*

Bu çalışma günümüz Alman Edebiyatından ele alınan örneklerde, okur- yazar- metin arasındaki iletişimin, metinlerin yorumlama ve çözümleme aşamasındaki sosyolojik ve tarihi rolünü ortaya koymaktadır. Araştırmamız, eser ve insanlık arasındaki karşılıklı ilişkinin, metin ve alımlanması arasındaki sanatsal ve edebi iletişimin gelişip anlam kazanmasının sağladığını gösteren ünlü kuramcı Hans Robert Jauss'un Alımlama Kuramı çerçevesinde geliştirilmiştir.

Metot ve uygulamada Theodor Adorno ve Wolfgang Iser gibi kuramcılarda, çalışmamızda yer almıştır.

Okur , eserlerdeki tarihsel, toplumsal ve sosyolojik unsurları ortaya çıkarırken, metine dahil olur ve yazarın bıraktığı boşlukları doldurarak eserin anlamlandırılmasına katkıda bulunmuş olur. Çalışmamızda Yazar-Metin-Okur arasındaki ilişki, edebi, toplumsal ve sosyolojik çözümlenmelerle örneklendirilmiştir.

Bu Çalışmada Christoph Ransmayr'in „Morbus Kitahara“ , Bernard Schlink'in „Die Heimkehr“ ve Herta Müller'in “Herztier” eserleri örnek olarak seçilmiştir. „Morbus Kitahara“ ve „Die Heimkehr“ eserlerinin tarihsel dokuları 2. Dünya savaşıdır. „Herztier“ eserinde ise Romanya'daki Diktatörlük Rejimi ele alınmıştır.

Seçilen eserlerin yorumlanması aşamasında metin ile okur arasındaki iletişimin, romanlardaki figürlerin olaylar karşısındaki toplumsal ve psikolojik tepkileri kurgusal ve gerçeklik açısından karşılaştırılarak incelenmiştir.

Araştırılan tarihi ögeler, geçmiş ve şimdi arasındaki farklar veya benzerlikler okurun bilincinde nasıl şekillendiği gösterilmiştir.

Yazarın, okuyucunun bir sanat eserinden ne anladığı, sanatsal olarak saptamak için eserinde bıraktığı boşluklar somutlaştırılarak yorumlanmıştır. Böylece sanatın okuyucu yolu ile nasıl deşifre edildiği, okurun tarihsel, sosyolojik ve psikolojik yaşam tecrübelerinin eserin alımlanması sürecine ne denli etkili olduğu gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Alımlama Estetiği Kuramı, Duygusal Etki Kuramı, İnsan, Çöküş, Kimlik, Toplum, Değişim

ABSTRACT

GÖKGÖZOĞLU, Emel. An Analysis of Social Transformation of Man as an Individual and His Nature in the Selected Works of Contemporary German Literature Through the Lenses of Literary Sociology, Reader-Response Theory and History, *Ankara, 2017*

This research focuses on defining the relationship between the text and the reader through the perspective of Reader-response theory. A comparative method is applied in determining the reception process. This thesis benefits from Iser and Jauss's perspectives that formulate the basis for interpretation of texts.

Reception process is related to the foundation of the historical, public and sociological elements. It aims at defining the author-text-reader relationship through literary and sociological references.

The selected literary texts are chosen from the works of Christoph Ransmayr, Herta Müller and Bernard Schlink. The historical structure of „Morbus Kitahara“ and „Die Heimkehr“ is the World War 2. One encounters the imprints of dictatorship in Romania in Herztier“ novel.

The historical plot is dealt with the readers' interpretative attitude. The aim of this research is to describe the ways in which the elements of the novels are contextualized in the readers' conscious.

During the process of interpreting the selected texts, the connection between the reader and the text is revealed only when the reader establishes a sense of sharing and commonality with the protagonists.

It is observed that such an evaluation and also the ethical values that the novel's characters communicate with the reader is a rather crucial issue.

The reader embodies the writers' intentional gaps by the help of certain motifs. The gaps that are left by the authors and the reader's intention of achieving the author's intention are fulfilled through a concretization of subjects and topics that are related with individual, society and the societal structure.

This thesis discovers the ways in which man as an individual is affected by social changes as exemplified in the selected novels.

The study elaborates on the completion of the reception process based on the reader's own individual social, historical, public and psychological experiences.

Key Words

Reader-Response Theory, Emotional Impact Theory, Human, Collapse, Identity, Society, Change

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
DANKSAGUNG	vi
ABSTRAKT	vii
ÖZET	ix
ABSTRACT.....	xi
İÇİNDEKİLER.....	xiii
ABKÜRZUNGEN.....	xvii
EINLEITUNG	1
1. FORSCHUNGSANLAGE	5
2. HERMENEUTIK.....	11
2.1. HISTORISCHE POSITIONEN DER HERMEMEUTIK	11
2.1.1. Die allgemeine Kunstlehre des Verstehens nach Friedrich Schleiermacher	13
2.1.2. Die Geschichtlichkeit des Verstehens nach Wilhelm Dilthey.....	14
2.1.3. Martin Heidegger und sein Verstehen des Daseins	16
2.1.4. Hermeneutische Auslegungen von Hans Georg Gadamar	17
3. REZEPTIONSÄSTHETISCHE EINFLÜSSE	23
3.1. DIE VERSCHIEDENEN BEDEUTUNGSEBENEN DES LESENS ALS WAHRNEHMUNG	23
3.2. FIKTION IN DER LITERATUR, IHRE BEDEUTUNG UND VORAUSSETZUNGEN.....	25
3.3. AUTOR-TEXT-LESER UND KONTEXT	30

3.4. DER LESER MACHT DAS KUNSTWERK: EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETIK	32
3.5. WOLFGANG ISER UND DER AKT DES LESENS	38
3.6. HANS ROBERT JAUß UND DIE THEORIE DES LESENS – EINE DIACHROME DIMENSION	42
3.7. DER REZEPTIONSPROZESS.....	46
3.7.1. Textexterne und Textinterne Leserfunktionen	48
4. LITERATUR IN DER SOZIOLOGIE	50
4.1. KULTURWISSENSCHAFTLICHE ANSÄTZE IN DER LITERATURWISSENSCHAFT	54
4.2. DIE GESELLSCHAFTLICHEN ANSÄTZE VON KARL MARX UND FRIEDRICH ENGELS	55
4.3. LITERATURSOZIOLOGIE UND IHRE ANSÄTZE.....	58
4.4. SOZIOLOGIE DER LITERARISCHEN REZEPTION.....	60
4.5. DIE LITERATURSOZIOLOGIE DER FRANKFURTER SCHULE/ KRITISCHE THEORIE	61
5. DAS MENSCHENBILD	65
6. MORBUS KITAHARA : DAS MENSCHENBILD UND IHRE VORSTELLUNG IM KONTEX BEI CHRISTOPH RANSMAYR-EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE.....	68
6.1. VORSTELLUNG DES AUTORS.....	68
6.2. ZUM WERKE MOBUS KITAHARA	69
6.3. MORBUS KITAHARA-TITEL DEFINITION	71
6.4. LEID UND SCHICKSAL.....	73
6.5. ENTFREMDUNG UND GEWALT	80
6.6. DER VERFALL	84
6.7. DER PSYCHOLOGISCHER VERFALL DER FIGUREN	88
6.8. DER ABWURF DER ATOMBOMBE AUF JAPAN UND DER WELTKRIEG.....	89

7. HERZTIER : DAS MENSCHENBILD UND IHRE VORSTELLUNG IM KONTEXT BEI HERTA MÜLLER –EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE.....	93
7.1. VORSTELLUNG DES AUTORS.....	93
7.2. ZUM WERK HERZTIER	97
7.3. HERZTIER – TITELDEFINITION	99
7.4. DIE ANGST UND DAS ICH UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DAS INDIVIDUUM.....	104
7.5. DAS MENSCHLICHE LEIDEN	108
7.6. DER VATER	112
7.7. DAS POLITISCHE SCHWEIGEN	114
7.8. SURREALISTISCHES BILD.....	116
7.9. IDENTITÄT UND ENTFREMDUNG	119
8. DIE HEIMKEHR : DAS MENSCHENBILD UND IHRE VORSTELLUNG IM KONTEXT BEI BERNHARD SCHLINK –EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE.....	122
8.1. VORSTELLUNG DES AUTORS.....	122
8.2. ZUM WERK DIE HEIMKEHR	123
8.3. DIE SCHULD	125
8.4. DAS HEIMAT-HEIMKEHRMOTIV	126
8.5. DIE ODYSSEE.....	131
8.6. MUTTER,VATER UND SOHN BEZIEHUNG	133
9. DER VERGLEICH DES MENSCHENBILDS ANHAND DER ANALYSIERUNG DER FIGUREN IN DEN ROMANEN „MORBUS KITAHARA“, „HERZTIER“ UND „DIE HEIMKEHR“	140
9.1. DER VERFALL	140
9.2. DAS SCHICKSAL.....	143
9.3. FREMDHEIT UND IDENTITÄT	145
9.4. DIE ANGST.....	147
9.5. DAS MENSCHENBILD.....	151

10. SCHLUSSFOLGERUNG	158
LITERATURVERZEICHNIS.....	167
ANHANG-1 TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU.	175
ANHANG-2 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	176

ABKÜRZUNGEN

MB = Ransmayr, Christoph. Morbus Kitahara,

HT = Müller, Herta. Herztier,

DH = Schlink, Bernard. Die Heimkehr,

EINLEITUNG

Unter den Bedingungen einer globalisierten Welt unterliegt auch die Literatur mit ihren kulturellen Kontakt- und Austauschvorgängen, die in der Vergleichenden Literaturwissenschaft untersucht und besprochen werden. Die Fiktionalität, also die Sucht nach Entdeckung der „Welten“, forderte während des Lesens fremde Erfahrungen und andere Seelenzustände zu erschließen.

Im ersten Teildieser Arbeit werden die theoretischen Aspekten vorgestellt, die dazu beitragen sollen, die bedeutendsten Punkte für eine Analyse im Autor-Text- Leser Konstruktion darzustellen. Die historischen Positionen der Hermeneutik werden durch die Überlegungen von Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger und Hans Gadamar näher betrachtet. Die Arbeit kombiniert den methodischen Ansatz von diesen Theoretikern.

Im Folgenden soll die Beziehung von Fiktion und Realität mit der Werteinstellung des Lesers hergestellt werden.

Daher werden im zweiten Teil der Arbeit die Auswirkungen der Rezeptions- und Wirkungsästhetik in Bezug auf die die Fiktionale Welt, ihre Bedeutungen und den Autor- Text – Leser Beziehung auszulegen.

Die Dissertationsarbeit soll eine Untersuchung von Herta Müllers, Christoph Ransmayrs und Bernard Schlinks Romanen leisten, indem die Rezeptionsphänomene der Werke, ausgehend von textinternen und textexternen Leserfunktionen bestimmt werden. Diese Bestimmungen werden über eine textverankerte rezeptionsästhetische Theorie behandelt.

Darauf aufbauend zeigen wir die narrativen Bedingungen und Techniken zur Bildung der Zeit-Raum- Struktur und zur Vermittlung der fiktionalen Welt ihrer Leserfahrung.

In den Romanen *„Das Herztier“*, *„Morbus Kitahara“* und *„die Heimkehr“* wird Textintern die Welt als eine fiktionale Wirklichkeit betrachtet, dagegen wird Textextern die Romanhandlungen und Räumlichkeiten mit Geschehnissen der wirklichen historischen Welt verglichen. Mit den Interpretationen von Zitaten versuche ich was Herztier, Morbus Kitahara und Die Heimkehr in der Tat ist zu beschreiben. Mit dieser Absicht bestrebe ich mich, die im narrativen Text verankerte formale Rezeptionsästhetik im Mittelpunkt der Untersuchung zu präsentieren.

Daraufhin betrachte ich die Umwelt, Entwicklungen und Erfahrungen der Figuren mit dem Blick einer Außenseiterin.

Im vierten Teil der Arbeit betrachten wir das Menschenbild im Rahmen der historischen Zeit. Da die ausgewählten Werken ein Bild der Kriegszeit in Deutschland und Österreich und Diktaturregime in Rumänien schildern, wird in diesem Teil eine ausführliche Analyse gemacht.

Die auffallenden Ähnlichkeiten, die Intentionen der Autoren und die historischen Handlungsbeziehungen zwischen Herta Müller, Christoph Ransmayr und Bernhard Schlinks Werken waren die wichtigsten Ansätze in unserer Romanauswahl.

Demnach werden wir den Versuch machen eine inhaltliche Verbindung herauszufiltern und diese zu vergleichen. Mit dieser Verbindung wird das Verhältnis der Romanwelt zur historischen und sozialgeschichtlichen Realität vom Leser bestimmt.

Wir konzentrieren uns auf das Thema, wie der Leser die Geschehnisse der fiktionalen und realen Welt, mit den im Text verankerten Phänomenen und Gemeinsamkeiten vergleicht. Der Schwerpunkt soll auf dem sozialen, historischen und gesellschaftlichen Kontextbezug liegen.

Mit all diesen Untersuchungen versuche ich den Kernpunkt zu bestimmen. Der Kernpunkt in meiner Arbeit kann erst bestimmt werden, wenn das Menschenbild mit ihren Paradigmenwechselgeschildert wird. Die Erläuterung der Beziehungen in fiktionalen und historischen Texttypen in der gegenwärtigen Romandarstellung ist das konkrete Ziel meiner Arbeit.

Die Spiegelung im kommunikativen Wirkungsdreieck von Autor-Text und Leser, verwirklichen die Beziehung zwischen den Figuren und der Erwartungshorizont. Die Weitergabe von diesen Beziehungen zeigt uns, ob die Wirkung von Geschehnissen und Geschichtsverläufen den Rezipienten in das Werk verbindet.

Im Fokus dieses Kapitels steht, die Analyse von textinternen und textexternen Konzepte. Ich beschränke mich in diesem Teil auf die erzähltechnischen Mittel der fiktionalen Welt und auf die Abspiegelungen der historischen Ereignisse und ihre Wirkung zu den Rezipienten.

Am Schluss meiner Arbeitversuche ich die Motive Verfall, Schicksal, Fremdheit und Identität, Angst und Menschenbild darzulegen und einzusetzen und einen grundlegenden Vergleich zu konstituieren.

Um erstens die Vorstellungen zu entwickeln und zweitens die Vorgaben feststellenzu können muss erläutert werden in welcher Weise der Rezipient mit den ausgesuchten literarischen Texten umgeht.

Das konkrete Ziel der Arbeit ist, die Untersuchung und Analyse der Problematik im Kontext der Postmoderne anzuzeigen und den Rezipienten an die Handlungs- und Figurenkonstellation anzunähern.

Die Arbeit geht der Frage nach, wie sich die gesellschaftlichen und historischen Kompetenzen mit den Handlungs- Figurenkonstellationen verknüpfen und wie die Leerstellen vom Rezipient festgestellt und erarbeitet wird.

Die komparative Untersuchung, die sich mit gesellschaftlichen und historischen Kompetenzen verknüpfte, stellte mit Erarbeitung bestimmter Werkstoffe das Menschenbild dar.

1. FORSCHUNGSLAGE

In den literaturwissenschaftlichen Arbeiten wurden die Darstellungen der Rezeptionsästhetik und die Relation zwischen Autor, Text und Leser aus unterschiedlichen Perspektiven schon beleuchtet. Es gibt eine Vielzahl literaturtheoretische Ansätze und jede Arbeit stellt ihre eigenen Theorien zusammen, abhängig von dem Erkenntnisinteresse, die Frage, was man eigentlich herausfinden will.

Wenn wir die Rezeptionsästhetik als ein neues Forschungsparadigma betrachten, steht in der „wirkungstheoretischer“ Seite Wolfgang Iser (1970) und in der „rezeptionsästhetischer“ Seite Hans Robert Jauß (1967). Sie wurde Ende der 1960er Jahre in Konstanz, im Rahmen der ‚Konstanzer Schule‘ deklariert und wurde das Zentrum der Rezeptionsästhetik in Deutschland.

Beide Ansätze der Rezeptionsästhetik beanspruchen, die Literaturwissenschaft durch eine Aufwertung der Leserrolle von einer Fixierung auf eine Darstellungs- und Produktionsästhetik zu befreien. (vgl. Iser 1975,329; Jauß 1997,736f.).

Die bedeutsame Literatur zum Thema Rezeptionsästhetik ist nach wie vor die erste Auflage von „*Der Akt des Lesens*“ (1984) von Iser. Iser lässt in seiner Betrachtungsweise die historischen Rezeptionsbedingungen weg und präsentiert eine umfassende phänomenologische Theorie des Leseprozesses vor. Er interessiert sich darum, in welchem Umfang Literatur als Produkt unserer Einbildungskraft Folgerungen auf die menschliche Anthropologie bewilligen.

Die von Jauß im Jahre 1967 gehaltene „Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*“ war als Gründungsdokument der Rezeptionsästhetik. In seiner Vorlesung kehrte sich Jauß gegen die Vertreter

der gesellschaftstheoretisch-marxistischen und der werkimmanenten Methode ab. Er wirft ihnen vor, die Literatur um eine entscheidende Dimension zu verkürzen, und zwar um die ihre Rezeption. Er fragt nach den Bedingungen und Voraussetzungen, nach den Wirkungen und Folgen der Rezeption.

Andererseits versucht Jauß, die Aufzeichnung des Erwartungshorizonts für rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen wirksamer zu machen. In diesem Sinn ist jedes Werk, für dessen einen Erwartungshorizont rekonstruiert wird, ein präziser Grundgedanke. Da sich die Rezeptionsästhetik auf verschiedene Rahmenperspektive beruht, ist es beachtlich, auf eine Auffassung über phänomenologische orientierte Literaturtheorie von Roman Ingarden zu vertreten. Die philosophische Phänomenologie des 20. Jahrhunderts bezieht sich auf das Werk von *Edmund Husserl*, dessen Untersuchung sich auf Intentionalität beruht. Dies bildet für Ingardens Literaturtheorie den Hintergrund. Ingarden entwickelt in seinen Werken „Das literarische Kunstwerk“ (1931) und „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) eine Theorie des Aufbaus und der Interpretation literarischer Werke. Er beschreibt und erläutert erhebliche Aufsätze, die für die Rezeptionsästhetik bedeutsam sind.

Seit Ende der siebziger Jahre kam in den USA die Diskussion rezeptionsästhetischer Ideen zum Ausdruck. Iser's Entwürfe wurden in das Interpretationssystem des „New Criticism“ eingepasst. In den USA hatte es eine intensive Auseinandersetzung um die Eingliederung von Leserreaktionen in die Textauslegung gegeben. Diese wurde unter dem Stichwort „reader-response-criticism“ zusammengefasst. Sie sind teils behavioristisch, teils psychoanalytisch orientiert und interessieren sich in jedem Fall für die individuelle, insbesondere die affektive Leserreaktion (Richter, 1996, S 519f.)

Renate Giacomuzzi-Putz geht in ihrer Artikel „Was wurde aus der Rezeptionsästhetik? Entstehung und Verlauf einer Literaturtheoretischen Diskurses“ (1995) auf die große Zahl der rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen und betont den Impuls, der wirksamen Rezeptionsästhetik.

Christoph J. Geissler, aus UNIVERSITY OF FLORIDA, konzentrierte sich in seiner Dissertation Arbeit auf den Unterschied zwischen BRD und DDR in der Rezeption von Tucholskys Werken. Die Arbeit „Die Tucholsky-Rezeption In Der DDR“ (1998) betonte das Bezeichnende für die Situation der zwei deutschen Staaten. Sie betrachtete die Rezeption von einer analytischer Seite und kommt zum Ergebnis, daß im Westen eher die humorige, im Osten eher die revolutionäre Seite betont wurde, zumindest in den fünfziger Jahren.

Rosani Ketzer Umbach aus Federal University of Santa Maria (UFSM) betont in ihrer Artikel „ Der Leser Macht Das Kunstwerk: Brechts Gedicht “Der Rauch” Und Die Rezeptionsästhetik In Der DDR“ (2009) , wie ein Gedicht beim Leser erfolgreich an kommt. Dabei seien die Assoziationen und Gefühle vom Leser beschafft, und er ist verpflichtet die Leerstellen auszufüllen. Ihre Studie bezieht sich auf die gesamte sozialistische Literatur, die von marxistisch-leninistischen Grundlagen der Produktionstheorien unterstützt wird.

In Bezug auf die Erforschung der theoretischen Rezeptionsästhetik und zu ihrer Theorie- und Modellbildung untersuchte Izabela Marciniak M.A. in ihrer Inaugural-Dissertation Arbeit, „Textstruktur und Rezeptionspotential Entwurf eines Modells zur Analyse literarischer Texte am Beispiel E.T.A. Hoffmanns“ (2006). Sie untersuchte das kulturabhängige Rezeptionspotenzial und machte eine Analyse von der Textstruktur und dem Rezeptionspotenzial am Beispiel vom „Goldnen Topf“ E.T.A. Hoffmanns.

In dem türkischen Forschungsgebiet gibt es auch Untersuchungen, die sich auf die theoretische Aspekte der Rezeptionsästhetik wenden.

In „Die Übersetzung aus Perspektive der Rezeptionsästhetik“ (2006) herausgegeben von Faruk Yücel, wurde die Reflexion der Rezeptionsästhetik auf die Übersetzung behandelt.

Mustafa Türkyilmaz, Remzi Can und Abdulkerim Karadeniz ihrem Artikel „Implementation Of And Reader Based Approach To Classical Literature Education“ (2010), in dem Artikel von Tevfik Ekiz „Rezeptionsästhetik oder Intertextualität“ (2007), wurde der Rezeptionsprozess von leserseitiger und textseitiger Perspektive untersucht.

Beverly Driver Eddy, geht in ihrer Studie „Testimony and Trauma in Herta Müller’s *Herztier*“ (2000), auf eine tiefe Untersuchung des Werkes. Sie betont, dass das Werk eine Darstellung des Erlebten ist und die kollektiven Beschreibungen und Analysen, schildert sie das Trauma von Anhaftungen an Familie, Freundschaft, Liebe und Gemeinschaft der rumänischen Diktaturzeit. Herta Müllers literarische Werke werden in der Literaturwissenschaft, in Studies, Artikeln, in den Diplomarbeiten oder Dissertationen in verschiedener Art und Weise formuliert und betrachtet. Einen guten Überblick zu Herta Müllers „*Herztier*“ bietet „TEMESWARER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK“ (2014). In „ Herta Müller: Politics and Aesthetics“ (2013), herausgegeben von Bettina Brandt und Valentina Glajar wurde eine deutliche Erläuterung über Herta Müllers Politik und Ästhetik Stands gemacht.

In der Diplomarbeit von Viola Neubauer „Zum Heimatbegriff bei Herta Müller – Weibliche Heimat?“ (2012) oder auch „Raumfigurationen in Herta Müllers Werken *Herztier* und *Niederungen*“ (2013) von Marie Dedíková werden einzelne Kontrationen der räumlichen Gestaltung in den Werken *Herztier* und der anderen erläutert.

Ein weiteres Werk, das ich für die Analyse gewählt habe, ist „*Morbus Kitahara*“ von Ransmayr. Eine besonders sorgfältige Untersuchung war die Dissertation von Arsim Rexhepi. Seine Arbeit „Raumdarstellung im Werk von Christoph Ransmayr. Zur Funktion der Topographie in ‚Die Schrecken des Eises‘ und ‚der Finsternis‘ , ‚Die letzte Welt‘, ‚Morbus Kitahara‘ und ‚Atlas eines ängstlichen Mannes“ (2014) weist die Untersuchung der Raumstellung im Rahmen der

Evokation des historischen Ereignisses der Judenvernichtung eine geschichtliche Dimension auf.

Der Artikel von Karl Wagner „Die Verfinsterung der Geschichte. Ein Grundbuch der österreichischen Literatur nach 1945 – Christoph Ransmayrs Endzeit-Roman „Morbus Kitahara“ (2011), schilderte das Menschenbild, das von der Kultur abfiel und die Grundbuch der österreichischen Literatur nach 1945.

Bernard Schlink

Bernard Schlinks Roman „Die Heimkehr“, hatte gegenüber seinem Bestseller und Filmroman „Der Vorleser“ einen begrenzten Forschungsstand. Weder in der deutschen, noch in den türkischen Untersuchungen gibt es Studien dazu.

Im konkreten Ziel dieser Arbeit liegen die Analyse und der Vergleich der Romane der deutschen Gegenwartsliteratur, die im Rahmen der Rezeptionsästhetik untersucht werden. Darauf aufbauend wird in der Forschungsliteratur zwei Bereiche betrachtet: einerseits die Verwendung der Rezeptionsästhetik mit ihren theoretischen Aspekten, andererseits die Rezeption und ihre Autor-Werk-Leser Konstellation in Herta Müllers „Herztier“, Christoph Ransmayrs „Morbus Kitahara“ und Bernard Schlinks „Die Heimkehr“.

Zwar ist es unmöglich, alle Arbeiten über die Literatur der Romane vorzustellen aber wir bemühten uns, an die in den letzten Jahren zugenommenen Untersuchungen zu konzentrieren.

Bei der Auswahl der Romane haben wir mehrere Kriterien zu Grunde gelegt. Es wurde versucht, Werke zu finden, die aus der jüngeren Literatur stammen. Der Grund dafür war, die Werke in einer historischen, gesellschaftlichen und sozialen Perspektive zu betrachten und eine vergleichbare Grundlage zu konstituieren, die die menschenbildliche Besonderheiten reflektieren.

Die Werke, die ich für meine Arbeit ausgewählt habe, sind chronologisch nach den Erzählungen der zugrundeliegenden historischen Ereignisse eingeordnet. Es wurde in bestimmten Stellen bestimmte Themen zusammengefasst, die die Ähnlichkeiten der Romane in einer rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise also mit der Autor-Text-Leser Beziehung konstituiert.

Die Ergebnisse der Forschungslage gaben mir den Anstoß mich auf diese rezeptionsästhetische Untersuchung zu fixieren und die Handlungs- und Figurenanalyse in den Vordergrund zu stellen. Dank der gesellschaftlichen und historischen Analyse aller herangezogenen Elemente der Werke wurde das Menschenbild ausgelegt.

2. HERMENEUTIK

2.1. HISTORISCHE POSITIONEN DER HERMENEUTIK

Der wissenschaftliche Kunstbegriff „Hermeneutik“ ist aus dem griech. *hermeneuein* abgeleitet, das ein Bedeutungsspektrum von „aussagen“, „auslegen“ und „übersetzen“ umfasst. Zwar benutzt auch die Antike den Begriff bereits in einem interpretativen Sinn (vgl. Platon, *Epinomis* 975c: *hermēneutikē technē*), allerdings steht hier die Aussage selbst, die Art und Weise etwas auszudrücken, im Vordergrund, wie etwa bei Aristoteles' Schrift *peri hermeneias*, die später dem *Organon*, also der Sammlung von fundamentalphilosophischen Schriften zur Logik, zugerechnet wurde (<http://www.bibelwissenschaft.de/>).

In den philologischen Fächern gilt Hermeneutik als die wirkungsmächtigste Denktradition. Sie beginnt bei den Texten und fragt, was sie bedeuten, und sie ist dabei immer auf der Suche nach neuen und besseren Deutungen (Culler, 2002, S. 90). Da die hermeneutische Modelle aus der Rechtsprechung und der Religion kommen, bemüht man sich, einen autoritativen Gesetzestext oder heiliges Schrifttum zu deuten, dass man darauf Entscheidungshilfen für das eigene Handeln gewinnt. (vgl.S.90)

Bereits im 4.Jahrhundert v.Chr. verfasste Aristoteles eine Schrift *Peri hermeneías* (dt. *Lehre vom Satz*), die sich aber weniger mit der Interpretation von Texten beschäftigt als mit den Grundlagen der Logik, die er in den Möglichkeitsbedingungen wahrer und falscher Aussagen verortet. (vgl.2010,29). Er setzte sich nicht mit der Problematik schriftlicher Überlieferung auseinander und entwickelte keine hermeneutische Methode.

Folgende Übersichten zeigen uns, dass eigentlich der Anfang der Hermeneutik in jüdischen und christlichen Auseinandersetzungen um die richtige Deutung heiliger Schriften liegt.

Doch ein Problembewusstsein für die Schwierigkeiten der Interpretation, die es bereits in der Antike gibt, wird in Platons Phaidros von Sokrates so beklagt:

„Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift [graphè] [...] und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich: Denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften [lógoi]. Du könntest glauben, sie sprächen, als verstünden sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets. Ist sie aber einmal geschrieben, so schweift auch überall die Rede [lógos] gleichermaßen unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie sich nicht gehört, und versteht nicht, zu wem sie reden soll und zu wem nicht. Und wird sie beleidigt oder unverdienterweise beschimpft, so bedarf sie immer ihres Vaters Hilfe; denn selbst ist sie weder imstande sich zu schützen noch zu helfen.“ (Platon:Phaidros 275d;Übers.Schleiermacher/Kurz).

Origines und Augustin zählen zu den historischen Leitgedanke in der Entwicklung der Hermeneutik in der Spätantike. Im 16.Jahrhundert war Gegenstand der Hermeneutik zuerst der Inhalt der Bibel. Das wörtliche Sinn des Bibels trat durch die Reformation die Betonung und die Ablehnung des Auslegungstradition in den Vordergrund.

Bestimmend waren Martin Luther (1483-1546) 'Schriftprinzip' der 'sola scriptura', demgemäß sich die Bibel selbst auslegt, und M.Flacius Illyricus (1520-1575) Werk Clavis scripturae sacrae, einen Schlüssel zur Interpretation von Bibelstellen bieten wollte. (Nünning, 2008, S. 281)

2.1.1. Die Allgemeine Kunstlehre des Verstehens Nach Friedrich Schleiermacher

Im 17. und 18. Jahrhundert kam es in Deutschland zu einem Höhepunkt theologischer und philologischer Hermeneutik. Die Hermeneutik entwickelte sich im 19. Jahrhundert dank der Schriften Schleiermachers zu einer zentralen philosophischen Disziplin.

Als erster Theoretiker bestrebte Friedrich Schleiermacher (1786-1834) eine allgemeine Hermeneutik zu entwickeln. Er definiert Hermeneutik als eine Verstehenslehre und beschreibt sie als "die Kunst, die Rede eines anderen, vornehmlich die schriftliche, richtig zu verstehen" (Becker, Hummel, u.v.a., 2010, S. 75).

„Hermeneutik und Kritik, beide philologische Disziplinen, beide Kunstlehren, gehören zusammen, weil die Ausübung einer jeden die andere voraussetzt. Jene ist im allgemeinen die Kunst, die Rede eines andern, vornehmlich die schriftliche, richtig zu verstehen, diese die Kunst, die Echtheit der Schriften und Schriftstellen richtig zu beurteilen und aus genügenden Zeugnissen und Datis zu konstatieren.“ (ebd.S.71)

Drei Aspekte des gegenwärtigen Begriffsgebrauchswird von Jean Grondinin folgender Weise unterschieden:

Er definiert (a) Hermeneutik als Methode der Textauslegung. Es geht hier um ein Regelwerk für die Textinterpretation. Als Text steht die Bibel als Gegenstand der Auslegung, aber auch Rechtstexte oder belletristische Literatur.

(b) Als methodologische Grundlagenreflexion ist die Hermeneutik besonders ein Teil des Geisteswissenschaften. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften befasst sich Hermeneutik mit den Regeln und Methoden der Verstehenswissenschaften (so besonders Dilthey, 1957), da sie eine hohe Wahrheitsanspruch und wissenschaftlichen Status besitzt.

Grondin beschreibt Hermeneutik im weiteren Sinn als eine universelle Interpretationsphilosophie. In bewusster Ausweitung zu 2. hat Gadamer (Gadamer, 1990) im Anschluss an Heidegger die Hermeneutik als Meta-Disziplin zur Deutung von Sein und Welt elaboriert, weshalb man dann auch von „Lebenswelt-Hermeneutik“ beziehungsweise „Existenz-Hermeneutik“ sprechen kann.(vgl. Hamburger, 1980,S.8ff.)

2.1.2. Die Geschichtlichkeit des Verstehens nach Wilhelm Dilthey

Mit dem Aufkommen der modernen Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert war der protestantische Rationalismus der Aufklärung wiederum mit einer schweren Krise konfrontiert. Im Übergang vom 19. Zum 20. Jahrhundert wurde Wilhelm Dilthey (1833-1911), ausgehend von seinem Leben Schleiermachers und seiner Auseinandersetzung mit den Ansichten der historischen Schule Leopold von Rankes (1795-1886) und Johann Gustav Droysen(1808-1884), zum Begründer der Geisteswissenschaften, deren Selbstständigkeit nach Gegenstand und Methode er in Abhebung von den Naturwissenschaften in seiner Einleitung in die Geisteswissenschaften (1883) zu erweisen suchte.(Nünning, 2008, S. 282). Er weist auf die Unterscheidung zwischen (naturwissenschaftlichem) „Erklären“ und (geisteswissenschaftlichem) „Verstehen“.

So behauptet Wright (1974.S.20)(Grondin,2009, S.75) : „ Dilthey hat diese Unterscheidung von Erklärung und Verstehen aufgenommen und die Methode des Verstehens ‘als eine für die Geisteswissenschaften charakteristische Methode’ entwickelt „ (Horster, 2005, s. 33). Diese Behauptung zeigt uns, dass eine wesentliche Problemsituation in beiden Wissenschaftszweigen vorhanden sei.

Mit dem Aufstieg des Geistes-und Sozialwissenschaften kommt die Metaphysik zu Ende und Dilthey bringt dieses Prozess in engen Zusammenhang. Die Hermeneutik wurde durch ihm an verschiedenen wissenschaftliche Disziplinen angeschlossen zu einem interdisziplinären Denkstil modernisiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Dilthey menschliches Leben weder in der Unmittelbarkeit des Erlebens noch mittels abstrakter Denkschemata verständlich werde; vielmehr bedürfe es der sprachlichen Vermittlung, um sinnhaft verstehbar zu werden. (vgl.Nünning,2010,S.32).

Als geisteswissenschaftliche Methode erhält die Dilthey's Hermeneutik einen wesentlichen Stellenwert. Denn dank dieser Methode ist es möglich zwischen Gegenwart und Vergangenheit eine Beziehung zu schaffen. Der Kanon der Texte und Autoren werden als Leitbild kultureller Leistungen erstellt und nach der hermeneutischen Auslegungen dieser Texte wird der Bewahrung der vorgegebener Sinnerwartung konstruiert. (vgl.S.32)

Nach Dilthey gingen die Naturwissenschaftler von hypothetischen Annahmen aus, die dem Gegebenen, den Naturdingen etwas unterlegen. Aber auf der anderen Seite behauptet er, dass der Zusammenhang der geistigen Welt erlebt und nachverstanden wird, wo in der äußeren Natur der Zusammenhang in einer Verbindung abstrakter Begriffe den Erscheinungen unterleg. Mit diesem Unterschied definiert er die Natur als abstrakt und den seelischen und geschichtlichen aber lebendig (Horster,2005, S.34).

Nach Dilthey (1970) erhält der Sozialwissenschaftler allein durch Beobachtung keinen Zugang zur sozialen Welt. Jedenfalls sind auch die Geistes- und Sozialwissenschaften „echte Erfahrungswissenschaften. Auch sie sind [wie die Naturwissenschaften] auf Tatsachen gegründet, auf die die Tatsachen des Bewußtseins “ (ebd.,S.36). Diese Definition zeigt, dass der Sinn von Handlungen erst dann identifizierbar ist, wenn der Sozialwissenschaftler an den Lebenswelt seines Beobachtungsgegenstands gehört. Daraus ergibt sich, dass sich auf der Basis des eigenen Sinnhorizonts der Sinn der Handlungen anderer zu verstehen ist.

Angesichts all dieser Überlegungen definiert Dilthey (1970, S.232) sein hermeneutisches Motiv als „Das verstehen ist ein Wiederfinden des Ich im Du“. Er war der Überzeugung, daß eine solche annäherungsweise Ermittlung des Sinns der Handlung eines anderen Menschen, der beobachtet wird, so

vollzogen werden muß, daß ein Ich sich vorstellt, welches der Sinn seiner Handlung in einer ähnlichen Situation wäre (Horster, 2005, S.36).

Der Beobachter erkenne nun die eigenen Sinnstrukturen umso besser, als er sie bei den anderen Menschen erkennt. „So lernt er sich auf dem Umweg des Verstehens selber kennen“ (Dilthey, 1970, S.99).

Letztlich läuft es darauf hinaus, dass das Verstehen die ursprüngliche Mehrleistung in den Erkenntnisverfahren von Sozial- und Geisteswissenschaften ist. Dilthey hat die Erläuterung zwischen Erklären und Verstehen die Geistes- und Sozialwissenschaften auf eine charakteristische Erkenntnismethode errichtet. Ein anderer wichtiger Aspekt ist für Dilthey ist, dass das Verstehen des Menschen nur dann möglich wird, wenn er die Präsenz des grundsätzlichen Wissens besitzt. „Endlich erreicht das Verstehen eines Teiles des geschichtlichen Verlaufes seine Vollkommenheit nur durch die Beziehung des Teiles zum Ganzen und der universal-historische Überblick über das Ganze setzt das Verstehen der Teile voraus, die in ihm vereinigt sind“ (Dilthey, 1970, S.185). Das Wechselspiel zwischen dem Teil und dem Ganzen wird auch als hermeneutischer Zirkel betrachtet, den Gadamer als produktiv für die geisteswissenschaftliche Forschung bezeichnet hat (Vgl., Horster, 2005, S.41).

2.1.3. Martin Heidegger und sein Verstehen Des Daseins

Die Hermeneutik ist bei Martin Heidegger (1889-1976) eine Radikalisierung. Er definiert Hermeneutik nicht nur Text beruhend, sondern vielmehr ein Umgehen und Handeln eines Textes vom Menschen, des „Daseins“ in der Welt.

Der Mensch, der schon immer verstanden hat, soll jetzt im Rahmen der Hermeneutik wieder bestrebt sein. Der Mensch soll die die Strukturen, mit denen er sich im alltäglichen Umgang im Welt beschäftigt, aufdecken. Das Verstehen ist nach Heidegger nicht das verständliche Erfassen eines Sachverhaltes, sondern die Ausübung im Sinne. So wird das Dasein vom Mensch in den Mittelpunkt der Hermeneutik gesetzt. Jetzt soll das alltägliche Verstehen interpretiert werden. Daraus folgt, daß der hermeneutischer Ausgang

nicht von der Interpretation gebildet wird, sondern der Ausgangspunkt sei das alltägliche Verstehen. Somit steht im Mittelpunkt das Sich-Verstehen und Sich-Entwerfen des Daseins, um dies zu interpretieren. Das Verstehenszusammenhang bildet sich aus dem Umgehen mit den Dingen in der Welt, die als „Dasein, das sich in seinem Sein verstehend zu diesem Sein verhält“ definiert werden kann.

Nach Heidegger ist die Hermeneutik eine Hermeneutik des Alltags (Gadamar, 2007, S. 14). Dies drückt den Wandel der Hermeneutik aus, dass sich diese nun nicht mehr bloß mit Texten (Schleiermacher) oder Erlebnissen (Dilthey) oder „irrealen Sinngestalten“ (Rickert) beschäftigt, sondern das „Dasein“ selbst und dessen Verstehen in den Mittelpunkt rückt. Das Dasein soll für sich selbst verstehend werden und sein. Hermeneutik wird jetzt zur grundlegenden Methode des Daseins selbst.

2.1.4. Hermeneutische Auslegung nach Hans Georg Gadamar

Diese Aussage, deren von Hans-Georg Gadamar als die „Produktivität des hermeneutischen Zirkels“ nannte, führt wiederum dazu, dass der Beobachter die Sinnstrukturen bei den anderen besser erkennt.

Gadamar's philosophischen Hermeneutik sagt nichts anders als dass Verstehen nur möglich ist, in dem „der Verstehende seine eigenen Voraussetzungen ins Spiel und Hermeneutik sei die Kunst des Verstehens, die überall dort erfordert ist, wo der Sinn von etwas nicht offen und unzweideutig zutage tritt. (Gadamar, Band 2, S. 109)

In einer Diskussion definierte Gadamar die Hermeneutik einmal als die tiefe Überzeugung, dass das Gegenüber auch etwas zu sagen habe. „Das Verstehen bewegt sich nach dieser Auffassung von vornherein auf einer höheren Reflexionsstufe als das naturwissenschaftliche Erkennen“ (Appel, 1985, S. 302).

Was genau das „Verstehen“ nach Dilthey(1970, S.160) ist, ob es eine beschriebene Austausch zwischen Zweien ist, wird nach Dilthey als „objektives Geist“ erwähnt. Er verweist auf die erweiterte und berichtigte Lebenserfahrung, welcher sich als individuelle Gesichtspunkt der persönlichen Lebenserfahrung anhaftet. Die Aussagen, die sich in irgendeinem zueinandergehörigen Kreise von Personen bilden und ihnen gemeinsam stehen, sind als Verlauf des Lebens, Bestimmung von Zwecken und Gütern, Werturteile und Regeln der Lebensführung. Natürlich seien sie Schöpfungen des gemeinsamen Lebens, aber sie betreffen ebenso sehr das Leben der einzelnen Menschen als das der Gemeinschaft.

Die von ihm genannte Objektivierung des Geistes ist durchaus anders gemeint als der objektive Geist Hegels. Dies steht beim ihm zwischen subjektiven und absolutem Geist. (vgl.181)

Wir sehen, dass in der langen Hermeneutiktradition zahlreiche allgemeine und korrekte Auslegungslehren verfasst worden sind. Auf der einen Seite richtet sich die philologische Hermeneutik auf das Verstehen von Schrifttexten und ihre regelgeleitete Interpretation (vgl.Köppe,Winko,2013,S.21). Einer des einflussreichsten Bild für eine allgemeine Hermeneutik, die auf eine universale Theorie des Verstehens zielt und das philologische Anliegen mit einer philosophischen Fragestellung verbindet, stammt von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher. Seine Hermeneutik wurde breit rezipiert und beeinflusste alle Texte auslegenden Disziplinen (S.21).

Als Verstehensvorgang im Bewusstsein des Interpreten konzeptualisierte Schleiermacher (1768-1834) die zentrale Methode der Hermeneutik. Dies nannte er den „hermeneutischen Zirkel“. Dieser Vorgang geschieht in Doppelbewegung, so dass zum einen Lese/innen dem Text folgen und dabei seinen Sinn erfassen müssen. Weiterhin müssen sie den Text korrigieren, Leerstellen ergänzen, Hypothesen bilden. Dies alles ermöglicht dann, „was der Sinn muß“ (Schleiermacher 1977, S.283). Auf der anderen Seite müssen sie ihre Hypothesen kontinuierlich durch Vergleiche mit dem Gelesenen korrigieren bis der Text vollkommen verstanden ist. Da Leser/innen ständig zwischen

Hypothesenbildung und Hypothesenkorrektur vor und zurückspringen und unklare Stellen des Textes nur mit Bezug auf andere Textteile bedeutend verstanden werden, entwickelt sich das Ganze des Textes als Verständnisgegenstand in den Blick. Schleiermachers grundlegende Methode der Kohärenzbildung in der Interpretation ist ein wichtiger Ansatz der Relationierung von Textteilen und Textganzem. Sie ist auch in modernen Texthermeneutiken prägend geblieben (vgl. Nünning, 2010, S. 35).

Nach Schleiermacher lässt sich die Einfühlung in die Autorintention ihr Erfolg oder Mißerfolg nur schwer überprüfen. Er geht davon aus, dass eine gelungene Interpretation erreicht den Stellenwert eines Kunstwerks. Ziel ist es, „einen Schriftsteller besser zu verstehen, als er sich selber verstanden hat“ (Nünning, 2010, S. 35, org. Bollnow, 1949). Somit macht man sich bewusst, was dem Verfasser beim Schreiben des Textes vielleicht weniger oder gar nicht bewusst war.

Folgende Übersicht soll zeigen, dass Schleiermacher das Modell einer Hermeneutik als „Kunst“ des Verstehens (Schleiermacher, hg. Frank, 1977, S. 75) mit universalem Geltungsbereich entwirft. Er meint hier mit Kunst keine ästhetische Operation, sondern eine Verbindung von Technik oder besser gesagt Regelwissen des Interpretieren in der Anwendung dieser Regeln.

Der Autor ist für Schleiermacher der Urheber der verstehenden oder des zu interpretierenden Werkes und er ist neben der Sprache die zweite Bezugsgröße zum Verständnis eines Textes. Die psychologische Interpretation, die auf das Denken des Einzelnen zielt, richtet sich auf den Autor. Der Autor steht in einem Geflecht aus sprachlichen, themen- und gattungsbezogenen Konventionen und Traditionen, sodass er kein völlig autonomer Schöpfer ist, sondern neben Vorgefundenem einsetzt (Köppe, Winko, 2013, S. 23).

Zusammengefasst verweist Schleiermacher darauf, dass in literarischen Werken nicht die biographische Perspektive dominiert, sondern die Perspektive der Integration von Intention und Werkgestalt.

Schleiermachers „Theorie des Verstehens“ war wissenschaftsgeschichtlich von großer Bedeutung. Demnach versuchte er eine gemeinsame methodologische Grundlage für die philologischen Fächer zu formulieren.

Anders als Schleiermacher ist Hans-Georg Gadamar's literaturwissenschaftliche Anpassung der philosophischen Hermeneutik. Er entwickelte in seinem Hauptwerk „Wahrheit und Methode“ (1960) eine philosophische Hermeneutik. Bei Gadamar (1900-2002) wird der hermeneutische Zirkel von einer wissenschaftlichen Methode des Textverstehens zur ontologischen (existenziellen) Situation des In-der-Welt-Seins ausgeweitet (Nünig, 2010, S.35)

Gadamar ist der Auffassung, dass das Verstehen offenbar zur menschlichen Welterfahrung gehört (Gadamar,1990,S.1). Nach dieser Auffassung kann man feststellen, dass nach Gadamar die Hermeneutik zu einer philosophischen Denkrichtung mit übergreifendem Wahrheitsanspruch zum Ausdruck kommt. Schließlich wird auch die „Geschichtlichkeit des Daseins“ berücksichtigt (Heidegger:Sein und Zeit, S.76, zu Dilthey vgl.S.77).

Es geht beim ihm nicht um das Verständnis von mündlichen und schriftlichen Texten, sondern um sich erstreckte Verstehenskonzept auf Lebenszusammenhänge, also um eine „Hermeneutik des Daseins“ (Grondin,2001, S. 78)

Dieser Zielsetzung nach Gadamar führte dazu, dass sein Hermeneutikkonzept in der Literaturwissenschaft von geringer Bedeutung zu sein mag. Immerhin ist sie im Fach aufgefasst worden und hat Konsequenzen für die Literatur gehabt.

Bei Gadamar wird deutlich gemacht, dass es sich bei Verstehensvorgängen um ein Geschehen handelt. Die Geschichtlichkeit des Textes lässt sich nicht aufheben, denn, wenn wir einen aus der Vergangenheit überlieferten Text verstehen, wird der Text immer anders, als Leser/innen ihn in der Vergangenheit verstanden haben mögen.

Verstehen ist für Gadamar ein wesentliches Moment der menschlichen Verfassung, dessen Bewertung die Existenz des Menschen erläutern und ihre wesentlichen Bedingungen geben soll. Die Untersuchung der Erfahrung von Kunst ist für ihn der Ausgangspunkt, um die Fragen der Wahrheit zu beantworten.

Gadamar teilt die Auffassung, dass Verstehen eine universale und ontologische Kategorie ist und die Literatur einen besonderen hohen Status erhält. ‚Stimmigkeit‘, ‚Ganzheit‘ und ‚Einheit‘ sind gekennzeichnete Merkmale für ein literarisches Werk. Die Form und der Inhalt sind außerdem miteinander zusammengehängt.

Folgende Annahmen von Gadamar zeigen, dass Verstehen nichts Willkürliches ist, sondern dass es etwas Verstandenes gibt. Die Texte werden nur unter verschiedenen Bedingungen verstanden und die Bedeutung ist keine sachliche erkennbare Größe vielmehr eine erfahrbare Größe (Kölpe & Winko, 2013, S. 27). Aus diesen Erläuterungen ergibt sich Gadamars Bedeutungskonzept und sie ist immer eine Bedeutung eines Objekts für ein Subjekt in einem authentischen Zustand.

Wenn wir bei Gadamar über literaturwissenschaftliche Anwendung sprechen wollen, dann müssen wir darauf hinweisen, dass Gadamars unklare Ausführungen beim Textauslegen keine Methode aufbauen und darlegen. Sie ist in der Literaturwissenschaft vielmehr in methodischen Angaben zum Umgang mit literarischen Texten übertragen worden. Ich werde versuchen in den nächsten Kapiteln von Hans Robert Jauß vorgelegtes Beispiel für einen literaturwissenschaftlichen Prozeß, der auf das Verstehensmodell philosophischer Hermeneutik beruht zu geben.

Die hermeneutische Position in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen bei Gadamar wurde oft kritisiert. Aus Gadamars Annahmen folgt, dass die Betrachtungsweise vom Prozeß des Verstehens und wichtige Konzepte unbestimmt/unheimlich bleiben. Nach Gadamar entfaltet sich die ‚vollständige‘ Bedeutung eines Textes erst im Laufe der Zeit, im Rahmen der

‚Wirkungsgeschichte‘ bzw. des ‚Überlieferungsgeschehens‘ (Kölpe & Winko, 2013, S. 29). Dies sei der Grund, dass der Autor eines Textes die Bedeutung nicht abschließend bestimmen kann. „Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor“ führt Gadamar fort. (Gadamar, 1960, S. 301). Wie auch aus diesen Zitat zu erkennen ist die Intention des Autors kein brauchbarer Standard zur Bewertung von Deutungslehre und ob bei Gadamar ein anderer Standard diesen Ablauf übernehmen kann bleibt offen.

3. REZEPTIONSÄSTHETISCHE EINFLÜSSE

3.1. DIE VERSCHIEDENEN BEDEUTUNGSEBENEN DES LESENS ALS WAHRNEHMUNG

Wenn wir lesen verstehen wir im Allgemeinen sowohl den Text, wie die fiktionale Welt des Textes. Aber nicht immer sind wir im Stande dieses Verständnis in eine Interpretation umzuwandeln. Unser Verständnis hängt damit zusammen, dass wir oft Grund, unsere Lebenserfahrung, die ja auch eine Lesererfahrung ist, ein Gespür dafür entwickeln, welche Welten wir im Text erwarten können. Diese Erwartungen bringen wir in den Leseprozess aktiv ein. Unsere Leseerwartungen sind aber intuitiv. Und für die Interpretationen funktionsfähig zu machen, müssen wir sie abstrahieren und systematisieren. Wir bilden dann kulturelle Modelle von Textwelten.

Das Lesen gehört zu den wichtigsten und älteste Kulturtechniken des Menschen und hat wesentlich zur kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung beigetragen. Es ist eigentlich nicht als Spiegel der Geschichte der Alphabetisierung, denn gelesen wurde schon vorher; Wolkengebilde, Höhlenmalereien, Hieroglyphen, Keilschrift waren als Kommunikationsmittel für Analphabeten erschafft. Als wichtiger und verbindlicher Kommunikationsmittel sollte das Lesen als Vermittlungsakt gesehen werden.

Wenn man das Lesen im engeren Sinn betrachtet, ist das Lesen die Übertragung von wahrnehmbaren, sinntragenden Zeichen in Sprache und in Bewusstseinsinhalt. (vgl. Simon 2003, S.13). Die wahrgenommenen, „gelesenen“ Zeichen werden auf verschiedenen Weisen entschlüsselt und in Sprache, Bewusstsein, Erfahrung und Erkenntnis übersetzt.

Das Lesen ist ebenso ein wichtiger Bestandteil der Wahrnehmung. Denn unsere Informationen, Unterhaltungen, Befriedigungen bilden unsere Emotionen.

Als eine Konzentration auf den Text und auf sich selbst bedingt das Lesen die Ausgrenzung des Lesers vom gegenwärtigen Geschehens. Das Erdachte und Erfundene einer Fremden bringt die Öffnung zu überwiegend Unbekanntem aus dem Buch mit sich. Der Leser verschafft mit dem Lesen den Eingang in eine andere Wirklichkeit.

Im engen sind beschäftigen wir uns in dieser Arbeit mit dem Lesen die als Übertragung von Zeichen im Bewusstsein zu verstehen sind. Das Lesen beschäftigt uns in dieser Arbeit im engen Sinn; als Übertragung von Zeichen in Bewusstseinsinhalt.

In diesem Zusammenhang wurde das Lesen von fiktionalen Texten die uns die Wiederentdeckung der Weltermöglichen und somit das Verstehen des Unbestimmten und die Konstituierung der individuellen Wirklichkeit wiedergeben.

Wenn man die Lesepraxis historisch betrachtet, sieht man wie sie sich vielfach geändert hat. Wegen der starken Analphabetisierung ließ man die antiken Epen oder Minne des Mittelalters vor. Es gab „Vorlesungen“ im höfischen Kreis, so dass es sogar Lesenächte organisiert wurden. Im 18.j.h. war Rousseau und im 19.J.h. war Dickens im Textvortrag Praxis populär. Der Zweck der dauernden Übertragung war, mit Hilfe von Reaktion des Hörers, die Entwicklung des Textes zu ermöglichen

Und dieses zeigt uns wie der Text- Autor – Leser Beziehung seine ersten Wirkungen zum Vorschein bringen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine Umbruchzeit und sie beeinflusste die Leseentwicklung kräftig. Die Zahl der Lesefähigen nahmen zu und nach dem Bruchdruck setzten sich private Buchbesitzer durch (Ricklefs, 1996, S.961). Die Aufnahme der Deutschen Sprache als Bekenntnis intensivierte die Lesefähigkeit.

Es war die Fiktionalität, die Entdeckung der potenziell möglichen Welten, die der ästhetischen Erfahrung Raum verschaffte und zur Schreibgrundlage und bald zur Forderung der Leser wurde (Simon, 2003, S.). Nachfolgend trat der Roman seinen Siegeszug an, der Wandel des Leseverhaltens zeigte sich bis weit ins 19. Jahrhundert. Die Interesse, Erfahrung, Notwendigkeit und Vorstellungskraft des Lesers im 18. Jahrhundert war auch der erste Schritt auf dem Weg zur Entdeckung des „Wunderbaren“.

Mit der Zeit sah man, wie die Sucht nach Fiktionalem sich beschreiben lässt. Eine Veränderung vom Lektüre-Motivation und Lese –Vermögen ließ ein identifikatorisch, stofflich und imaginativ eingeführtes Lesen entwickeln (Ricklefs, 1996, S.964).

Somit bildete sich ein elitäres Bewusstsein heraus, die die Fähigkeit besaßen, fremde Erfahrungen, Seelenzustände und neue Welten zu entschlüsseln.

In ARISTOTELES ' „Poetik“ (4. Jh v. Chr.), findet sich bereits die Unterscheidung von faktualer und fiktionaler Prosa, in der Feststellung, dass sich Geschichtsschreiber und Dichter dadurch voneinander unterscheiden, „dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“

Für Aristoteles ist die Kunst allgemein und aus dem Nachahmungstrieb der Menschen entstanden. Der Mensch empfinde eine natürliche Freude bei der Betrachtung von Kunstwerken, denn das Lernen und (Wieder-)Erkennen bereite ihm Vergnügen. Nach Aristo bedeutet Dichtung also die künstlerische Nachahmung von Wirklichkeit.

3.2. FIKTION IN DER LITERATUR, IHRE BEDEUTUNG UND VORAUSSETZUNGEN

Aristoteles differenziert also zwischen Autoren, die „das wirklich Geschehene“ mitteilen, und denen, die davon erzählen, „was geschehen könnte“. Diese Grundlegende Opposition findet sich in modernen Erzähltheorien wieder (Iser,

1984, S. 51.) Dazu schreibt Käte Hamburger, Wirklichkeitsaussagen bzw.-berichte von epischen Fiktionen ab und veranschaulicht, dass „das Imperfekt des fiktionalen Erzählens keine Vergangenheitsaussage“ sei und nur noch Fiktionalität indiziere (Iser, 1984, S.25).

„Der Irrtum aller Poetiken seit Aristoteles hat wohl darin bestanden, den der literarischen Kunst, auf den sich jeweils ihr Kriterium [für Literarität] bezog und für den sie jeweils konzipiert waren, als ‚Literatur par excellence‘, sogar als die einzige ‚dieses Namen würdige‘ Literatur zu hypostasieren. Gemessen an ihrer universalen Prätention ist von diesen Poetiken keine gültig, doch in ihrem Bereich ist es jede, und sie alle haben das Verdienst eines der multiplen Kriterien der Literatur beleuchtet und hervorgehoben zu haben. Die Literarität ist ein plurales Faktum, und darum verlangt sie eine pluralistische Theorie, die die verschiedenen Arten der Sprache berücksichtigt, der praktischen Funktion der Sprache zu entkommen, sie zu überleben und Texte hervorzubringen, die als ästhetische Objekte rezipiert und bewertet werden können“ (Genette, 1992, S.31).

Der französische Erzähltheoretiker Gérard Genette formt das Begriffspaar „faktuales“ und „fiktionales Erzählen“ in eine griffige Formel (ebd.,S. 41).

Nach Genettes, ist der Eintritt in die Fiktion gleichbedeutend mit dem Verlassen des gewöhnlichen Sprachgebrauchs, der von der Sorge um die Wahrheit oder um die Überzeugungskraft, welche die Kommunikationsregeln und die Deontologie des Diskurses bestimmen, geprägt ist. Die fiktionale Aussage sei wie so viele Philosophen nach Frege wiederholt haben, weder wahr noch falsch (sondern nur, wie Aristoteles gesagt hätte, möglich), oder wahr und falsch zugleich: sie ist jenseits oder auch diesseits von Wahr und Falsch, und die mit dem Rezipienten getroffene paradoxe Vereinbarung einer gegenseitigen Nichtverantwortlichkeit ist ein vollendetes Emblem des berühmten interesselosen Wohlgefallens (ebd.)

Genettes, der in der strukturalistischen Tradition von Jakobson bis Todorov steht, bemühte sich, literarische Kunst in ihrer Vielfalt zu charakterisieren und von anderen Formen sprachlicher Praxis zu unterscheiden. Er entwickelte seine ästhetischen Grundbegriffe auf eine reine und elegante Art und Weise.

Auf die Antwort, deren Leitfrage „Was ist Literatur?“ ist, stellt Genettes den sogenannten konstitutivistischen Poetik und die Leitfrage „Wann ist Literatur?“ die sogenannte konditionalistische Poetik gegenüber. So lässt sich die Frage nach der Literarität wesentlich anders interpretieren: "Unter welchen Bedingungen oder Umständen kann ein Text ohne innere Modifikation ein Werk werden?" Auf den ersten Blick ist diese zwar verständliche. Hiermit stellt Genettes heraus, dass imkonditionalistische Poetik der Bereich nicht-fiktionalistische Prosaliteratur unter ästhetischen Horizont betrachtet werden kann. Kunstwerke sind charakteristische Kunstobjekte, die einen intentional ästhetischen bzw. artistischen Charakter aufweisen (ebd).

Genette entziffert in der Geschichte der Poetik zwei Merkmale für die konstitutive Literarität: Seit Aristoteles vorherrschende thematische Kriterium der Fiktionalität, also das klassische und das eher moderne, seit der deutschen Romantik verstärkt in den Blick tretende formalistische (genauer: rhematische) Kriterium der ästhetischen Funktion von Sprache als solcher.

Als Faktuale Literatur bezeichnet man die Nichtfiktionale Kunstprosa und Prosakunst ohne Erzählen, literarische Gebrauchsformen, nicht kunstmäßige Prosa. Die Bedingungen der Fiktionalität wird nicht erfüllt, denn ihr ist ein nachweisbarer Realitätsbezug inhärent, so daß der Verfasser faktengetreu etwas über diese Realität auszusagen hat. Sie widerspiegeln nicht die vom Autor erfundene Welt, sondern auf die empirische Wirklichkeit.

In der Literaturbetrachtung versteht man die zweite Hälfte der zwanzigsten Jahrhunderts als das Ende der naiven Hermeneutik. Es gab ein Interpretationsregelung, die das Werk nach seiner gültigen Bedeutung befragt. Aber dies war kaum mehr konsequent, da die Allgemeinheit des Anspruchs an

eine Interpretation verneint die Individualität des Lesers auch die historische Kompetenz eines Textes. Dementsprechend stellt die traditionelle Interpretationspraxis Fragen auf, bei dem das Überlieferungsgeschehen und die Individualisierung in den Vordergrund treten. Es gab keinen Zweifel daran, dass die Konflikte zwischen konkurrierenden Auslegung literarischer Texte mit den kanonisierten literaturwissenschaftlichen Interpretationsverfahren nicht mehr zu lösen waren (Simon, 2003, S.17). Ein weiterer wichtiger Punkt in diesem Zusammenhang war, daß die konkrete Vielfalt der Interpretationen sich nicht mehr in richtig oder falsche Textdeutung differenzieren sondern die verschiedenen Deutungen mussten als gleichberechtigt dargelegt werden.

Nach Wolfgang Iser (1926-2007) war dieser „Negativitätshabitus moderner Literatur“, eine Ablehnung der traditionellen Normen, wertet zwangsweise existierende Konventionen, über die Literatur hinaus bis zu sozialen Werten. In dieser Lage verlieren die traditionellen Interpretationsweise und Bedeutungsmuster ihren Wert, weil sie die Rolle des Lesers auf den Erkennenden herabsetzen und ihn bloß als Projektionsfläche des Werkes beachten.

Folgende Übersicht zeigt uns, das Ende der sechziger Jahre der Leser und die Literaturwissenschaftler die Textdeutungsvorgaben als ideologieverdächtige Denkmuster erkennbar zu machen.

Nun wurde der Interpretation aus den Zwängen der Tradition befreit. Während auf der einen Seite die normtreue Interpretation für sich selbst leidlich ist, mussten autorintendierte Bedeutung als Ziel der Interpretation abgelöst werden von Textrezeption und Textwirkung (vgl.2003,S.18).

Abgesehen davon, daß das Lesen etwas anderes ist, muß man davon ausgehen, daß das Lesen nicht nur eine empfohlene Übertragungsweise sein mag. Ein Geschehen muß verarbeitet werden und dieser Prozess bei der Verarbeitung des Wahrgenommenen rückt ins Zentrum des Interesses. Da die

Wahrnehmung des Textes eine charakteristische Handlung ist, ist die Frage, wie die Handlung gesteuert wird und welche Rolle dabei der Text, der Leser/Rezipient und der Kontext spielen, erforderlich.

Die literarischen Texte sind überstrukturiert oder mehrfach codiert. Sie bestehen aus begrenztem Netz von Symbolen und Mitteilungen und der spezifische Offenheit für Deutungen verursachen dem Leser Reflexion über das Gelesene. Die für die Überstrukturiertheit charakteristischen autonom-ästhetischen Werte gelten seit der Goethe- und Schillerzeit als die wichtigsten, heteronom-ästhetische Werte können aber dazu kommen (Neuhaus, 2014, S.200).

Es gibt eine Vielzahl literaturtheoretische Ansätze und jede Arbeit stellt ihre eigenen Theorien zusammen, abhängig von dem Erkenntnisinteresse, die Frage, was man eigentlich herausfinden will. Ich möchte in diesem Kapitel möglichst vorstellen und einen Überblick über Autor-Text-Leser und Kontext Untersuchung geben.

Wer über Bücher spricht und sich über seine subjektiven Leseerfahrungen austauschen will, der muß den Text analysieren und interpretieren.

Man darf nicht vergessen, dass der qualifizierte Zugang zur Literatur wissenschaftliche Grundsätze voraus setzt. Der Leser muß wenn möglich eine objektivierbare Auseinandersetzung mit dem literarischen Text verwirklichen. Dazu konsequente Argumentationen vorstellen. Es ist auch wichtig, methodische, wissenschaftliche Vorgehensweise bei der Interpretation zu folgen.

Obwohl wir unsere Wahrnehmungen dauernd mit der anderer abgleichen bauen wir in der subjektiven Wahrnehmung unsere eigene Welt. Diese Subjektivität hat meistens mit dem Text nichts zu tun. Denn jeder hat seine eigene Erfahrungshorizont, der anders ist als der andere Mensch und sich der Zeit und

Gesellschaft anpasst und jede Zeit und Gesellschaft konstituiert einen bestimmten Blick auf Literatur.

Bevor man die Strukturen eines Textes beschreibt und interpretiert, muß gefragt werden, was man herausfinden will.

3.3. AUTOR-TEXT-LESER UND KONTEXT

Nach einem Buch, sagen wir mal, einem Roman, entwickelt der Text seine Selbstständigkeit. Also es handelt sich um eine Sammlung von Sätzen und Wörtern, die wir auch sprachliche Zeichen nennen. Bei literarischen Texten handelt es sich um Mehrdeutigkeit, denn sie sind nicht für den Tag geschrieben und dienen für Menschen anderer Kulturen und Zeiten.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Untersuchung der Unterschiede zwischen der Intention des Autors und was der Text sagt.

Der Autor als Produzent bildet semantische und sprachliche Code, die seine Ideen und Wahrnehmungen, seine Wirkungsabsicht oder Pflicht zu informieren dem Text überantwortet (vgl. Winko, 2003, S.20). Der Text steht nun als ein autonomes Produkt/Gebilde auf der Welt, er spricht nicht er wird zum Sprechen gebracht, von Lesern.

Der Leser als Rezipierender, wenn er über die entsprechenden kulturtechnischen Kompetenzen verfügt, wie gleiche Sprache, Sprachsystem- und Begriffskenntnis, versucht nun im Leseakt den Text-Code für sich zu entschlüsseln, den Textsinn zu erkennen (ebd., S.20).

Der Text macht für den Leser einen festen Sinn, das heißt mehrmals einen anderen als für den Autor. Die Frage, ob jeder seinen eigenen Text liest ist eine wichtige Frage. Ob nun der Leser Recht hat, wenn ja, welcher Leser ist in diesem Sinn kaum zu beantworten. Denn jeder Mensch könnte dank seiner eigenen biographischen Besonderheiten mit gewissen Wörtern und Sätzen ganz etwas anderes verbinden und ergänzen.

Wie sich die literaturtheoretische Zugänge zum Text eingliedert haben, und wie sich die traditionellen Interpretatoren für den Autor interessiert haben, werde ich versuchen im weiteren Verlauf des Kapitels zusammenzufassen.

Das Erschließen von Textsinn hängt mit der Funktion des Textes und auf Erwartung und Leserfahrung des Rezipienten zusammen.

Wenn die Textvorgabe im Decodierungsprozess vom Leser weiterentwickelt wird, kann man sagen, dass fiktionale Texte zu erfassen und zu verstehen sind. Die Textvorgaben steuern in das Vorstellungsvermögen und in den Erfahrungshintergrund des Lesers, die als integrierte Imagination betrachtet wird. Der Text legt die Wirklichkeit einer fiktiven Welt vor, die im Leserbewusstsein entsteht.

Wie die fiktionale Texte nach der Verbindlichkeit von Wahrheiten, nach der Zuverlässigkeit der menschlichen Werte und Wahrnehmungen, nach der Eignung von Emotionen und Reaktionen nachfragen, werde ich im nächsten Kapitel vorstellen und an literarischen Texten vergleichend skizzieren. Die Auffassung, dass die Bedeutung einer Lektüre nicht einfach in ihm beinhaltet ist sondern unter verschiedenen Umständen herausgelöst werden muss, ist eine grundlegende Richtung der Rezeptionstheorie.

Ob es einen leserunabhängigen Textsinn überhaupt gibt; ob man sich das Zusammenwirken von Textwirkung und Leseraktivität vorstellen könne; ob und gegebenenfalls auf welche Weise die im Text beschlossenen und von Lesern erzeugten Anteile in der Rezeption bestimmt werden können und in welchem Sinn von einer adäquaten Rezeption zu sprechen sei ist in der Diskussion umstritten (Richter, 1996, S. 516f.)

Im Rahmen dieser Arbeit werde ich die methodische Tradition, die seit den 70er Jahren vor allem in Deutschland entwickelt und mit Begriffen Rezeptionsästhetik und Wirkungsgeschichte charakterisiert wird, untersuchen.

Es ist entscheidend, dass der einzelne Text, auch die Geschichte der Literatur nicht vom Dichter her (wie bei Positivismus) oder in einer neutralen Beobachtungsaspekt (wie bei Strukturanalyse), sondern von der Perspektive des Lesers aus betrachtet wird. die Frage, wie die Rezipienten an der Bedeutungskonstitution und Bedeutungsveränderung der Texte mitarbeiten, ist eine Grundfrage des methodischen Ziel. Ein weiterer wichtiger Punkt ist, welcher auch immer klar definiert sein muss, ist der Umgang der Gesellschaft mit der literarischen Kultur. Die Kraft des dichterischen Wortes bringt den Text zum Sprechen, dass für den Leser ein Wiedergeburt ist.

3.4. DER LESER MACHT DAS KUNSTWERK: EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETIK

Das Verhältnis von Text und Leser wird seit der Antike in Frage gestellt. Es hat bis heute eine Vielfalt von Ansätzen hervorgebracht. Es ist zu betonen, dass die Literatur ohne Leser nicht funktioniert würde. Die Texte, die Autoren schreiben, müssen gelesen werden, wenn man überhaupt mit Literatur zu beschäftigen haben will. Eine umstrittene Frage ist auch, dass seit der Antike Ästhetik- und Rhetoriktheorien von den Wirkungen eines Textes sprechen. Platons Verbannung der Dichter aus dem idealen Staat(in der Politeia) beruht auf der Sorge vor den ‚niederen‘ Gefühlen, die Dichtung erregen könne, und bis heute können Zensurmaßnahmen als Indikator für die Angst vor der Wirkungskraft von Literatur gedeutet werden (Schneider, 2004, S.189). Es ist also unbestritten, daß Literatur auf Leser wirkt und in diesem Zusammenhang geht man davon aus, daß alle modernen Literaturwissenschaften und ihre Ansätze eine Leserposition implizit mitdenken. Es ist allgemein anerkannt, daß der Leser und das Lesen eine fundamentale Bedeutung in der Literaturwissenschaft besitzt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, daß der Leser als Ort der Realisierung der Wirkungspotenziale der Literatur, auch als Adressat der Wirkungsintentionen

des Autors und somit als Teil des literarischen Kommunikationsprozesses immer mitgedacht war.

Ende der sechziger Jahre wendete sich die Rolle des Lesers innerhalb der Kommunikationsstruktur Autor – Text – Leser zu. Doch die Ungenügenheit an der tendenziell geschichtslosen Auslegungspraxis der ‘textimmanenten’ Analyse war nicht zu übersehen. Diese Art der Textauslegung brachte Unzufriedenheit, die sich mit der Forderung nach gesellschaftlicher Emanzipation zusammentraf. Damit verbunden war die Forderung, die als dürftig empfundenen wissenschaftstheoretischen Fundamente der Literaturwissenschaft auf eine sichere, auch ideologiekritisch geprüfte Basis zu stellen und die Rolle des Lesers im Umgang mit Texten aller Art, nicht nur denen eines weltliterarischen Kanons, methodologisch zu reflektieren. (Richter, 1996, S. 517f.)

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erkennt man die Rolle des Lesers im Zuge der vermehrten Theoretisierung in der Literaturwissenschaft fundamental.

Unter dem Begriff Rezeptionsästhetik (Kompositum aus Rezeption, lat. *receptio*, Aufnahme, auch *capacitas*, Fassungsvermögen und Ästhetik, griech. *αἰσθάνομαι*, *aisthánomai*, mit den Sinnen wahrnehmen bzw. *αἰσθητικός*, *aisthētikós*, zur Wahrnehmung fähig; engl. *aesthetics of reception*, auch *reader-response criticism*; frz. *esthétique de la réception*; ital. *estetica della ricezione*) (Semsch).

Wie ich bekannt gegeben habe, folgt die Geschichte der Hermeneutik zwei Traditionslinien, die sich einander annähern und sich wieder voneinander entfernen. Auf der einen Seite steht die philosophische Lehre des Verstehens und auf der anderen Seite die philologische Textauslegung. Die ausdrückliche Distanzierung Gadamars erschwerte der Literaturwissenschaft, aus Hermeneutik ein Interpretationsmodell abzuleiten. Daher ist es nicht verwunderlich, daß Hans Robert Jauß (1921-1997) dieses Vakuum zu erfüllen

versucht haben. Jauß' Rezeptionstheorie ist eine Hermeneutik, die Gadamars „Horizontverschmelzung“ von Interpret und fortführendem Text methodisch erläutern will.

Die Textauslegung unterlag einem historischen Wandel, die verschiedenen Leser, auch kompetente Leser, die gleichen Texte unter ganz verschiedenen Bedingungen ganz verschieden gelesen und interpretiert hatten, wurde als Herausforderung klassifiziert (ebd.,S.116) Die Frage, welche Schritte eine Interpretation folgt und welche Kompetenzbereiche die Rezeptionstheorie abstecken muss, wenn Textverständnis ohne die Leseerwartung nicht denkbar ist, ist ein Teilziel und Schwerpunkt dieser Arbeit.

Der Begriff „Rezeptionsästhetik“ ist ein Sammelbegriff für die Theorie und Ausarbeitung der Beziehung zwischen literarischem Text und Leser. Es lassen sich in diesem Punkt zwei umrissene Grundvorstellungen differenzieren. Eine Wirkungstheorie untersucht, inwiefern literarische Texte über eine implizite ‚Leserrolle‘ verfügen, die steuert, wie Leser einen Text aufnehmen und verstehen. Der Ansatz ist insofern texttheoretisch, als die Konstitution und Wirkungsbedingungen konkreter literarischer Texte im Vordergrund stehen (Köppe, Winko, 2013, S.85). In der rezeptionsästhetischen Theorieentwicklung haben sich einige Differenzierungen herausgebildet. Die Begriffe; Rezeptionsgeschichte, Rezeptionsästhetik und Rezeptionsforschung zeigen große Überschneidungen im Begriffsinhalt. Es müssen Abgrenzungen definiert werden.

Die Rezeptionsgeschichte untersucht die Wirkung von Literatur auf die Leserschaft, also historisch diachron die Aufnahme bestimmter literarischer Texte, die Aufnahme, die ein literarischer Text im Laufe der Zeit bei seinem Publikum gefunden hat. Sie ist insofern historisch bzw. literaturgeschichtlich orientiert.

Wenn wir die Rezeptionsästhetik als ein neues Forschungsparadigma betrachten, steht in der wirkungstheoretischer Seite Wolfgang Iser (1970) und in der rezeptionsästhetischer Seite Hans Robert Jauß (1967). Sie wurde Ende der

1960er Jahre in Konstanz, im Rahmen der ‚Konstanzer Schule‘ deklariert und ausgearbeitet. Beide Ansätze der Rezeptionsästhetik beanspruchen, die Literaturwissenschaft durch eine Aufwertung der Leserrolle von einer Fixierung auf eine Darstellungs- und Produktionsästhetik zu befreien. (vgl. Iser 1975,329; Jauß 1997,736f.).

Methodisch-theoretisch verpflichtet sind die texttheoretisch sowie historisch orientierten Varianten der Rezeptionsästhetik insbesondere der hermeneutischen (Jauß) sowie der phänomenologischen Tradition der Philosophie (Iser) (Köppe, Winko, 2013, S.83).

Da die Rezeptionsästhetik auf verschiedene Rahmenannahmen beruht, ist es wichtig, eine Auffassung über phänomenologische orientierte Literaturtheorie von Roman Ingarden zu vertreten. Die philosophische Phänomenologie des 20. Jahrhunderts bezieht sich auf das Werk *Edmund Husserl*, dessen Untersuchung zur Intentionalität. Dies bildet für Ingardens Literaturtheorie den Hintergrund. Ingarden entwickelt in seinen Werken „Das literarische Kunstwerk“ (1931) und „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ (1968) eine Theorie des Aufbaus und der Interpretation literarischer Werke. Er beschreibt und erläutert wichtige Aufsätze, die für die Rezeptionsästhetik wichtig sind.

Für Ingarden entsteht ein literarisches Werk einerseits aus manifesten (realen) Schriftzeichen, andererseits haben diese Schriftzeichen (ideale) Bedeutungen.

Es ist eine Repräsentation der Gegenständlichkeit, zu denen man nur in der Vorstellung einen Zufluß hat (ebd.).

Ein literarisches Werk ist aus mehreren „Schichten“ aufgebaut: der Schicht der Wortlaute, der Schicht der Bedeutungseinheiten, der Schicht der schematisierten Ansichten und der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten (vgl.Köppe, Winko, 2013, S.86).

Die sogenannten ‘dargestellten Gegenständlichkeiten’ ist für die spätere Rezeptionsästhetik ein wichtiger Schicht. Denn hier handelt es sich um den Bestand der fiktivenWelt. Diese Welt wird durch die Sätze eines Wortes

beschrieben. Es ist nicht zu vergessen, daß die Beschreibungen fiktiver Welten ständig unvollständig sind also kein literarisches Werk schildert die gesamte handelnde Aspekte der Personen, Räume, Begebenheiten. Sind Informationen über einen fiktiven Gegenstand im Text ausgespart, so spricht Ingarden von einer 'Leser-' oder 'Unbestimmtheitsstelle', die im Text ergänzt werden kann (ebd.,S.86).

Nach Ingarden führt das ästhetische Erlebnis zur Konstitution eines eigenen - des ästhetischen- Gegenstandes, der nicht zu identifizieren ist mit demjenigen Realen, dessen Wahrnehmungen gegebenfalls den ersten Impuls zur Entfaltung des ästhetischen Erlebnisses gibt und das manchmal, wenn es ein zu diesem Zweck gebildetes Kunstwerk ist, eine regulative Rolle beim Verlauf des ästhetischen Erlebnisses spielt (Ingarden,1969, S.3).

Wie die spätere Rezeptionsästhetik ausführen wird, hat der Betrachter keine passiv, sondern mehr eine aktive, konstitutive Rolle in Bezug auf das Kunstwerk. Er steuert und reguliert das Rezeptionsakt seinerseits.

Die „Konstanzer Schule“, die von einer Forschungsgruppe aus Literaturwissenschaftlern, Historikern und Philosophen, mit dem Romanisten Hans Rober Jauß (1921-1997) und dem Anglisten Wolfgang Iser (1926-2007) entsteht, wurde das Zentrum der Rezeptionsästhetik in Deutschland.

Seit Ende der siebziger Jahre kam die Diskussion rezeptionsästhetischer Ideen in den USA zum Ausdruck. Iser's Entwürfe wurden in das Interpretationssystem des „New Criticism“ eingepasst. In den USA hatte es eine intensive Auseinandersetzung um die Eingliederung von Leserreaktionen in die Textauslegung gegeben. Diese wurde unter dem Stichwort „reader-response-criticism“ zusammengefasst. Sie sind teils behavioristisch, teils psychoanalytisch (Norman Lesser, Norman N. Holland) orientiert und interessieren sich in jedem Fall für die individuelle, insbesondere die affektive Leserreaktion (Richter,1996,S 519f.)

Als Gründungsdokument der Rezeptionsästhetik wurde die von Jauß im Jahre 1967 gehaltene Antrittsvorlesung *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In seiner Vorlesung kehrte sich Jauß gegen die Vertreter der gesellschaftstheoretisch-marxistischen und der werkimmanenten Methode ab. Er wirft ihnen vor, die Literatur um eine entscheidende Dimension zu verkürzen, und zwar um die ihre Rezeption. Jauß fragt nach den Bedingungen und Voraussetzungen, nach den Wirkungen und Folgen der Rezeption.

In der Rezeptionsästhetik wird der Schwerpunkt des Interesses von den Autoren und Werken auf die Leser gelenkt. Darüber hinaus wird die Rolle des Rezipienten im Verstehensprozess betont. "Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar" (Jauß,1975,S.127). Das konkrete Ziel der Rezeptionsästhetik betont in einem Maße die Betrachtungsabhängigkeit der Gegenstandserkenntnis, denn es sind ja die Leser, die den Sinn eines Werkes konstituieren.

Die Rezeptionsästhetik bemüht sich, um die Rolle des Lesers in der Literatur bzw. Literaturgeschichte zu untersuchen. Sie verlangt eine neue Vorstellung in der Geschichte der Literatur, um die drei Instanzen im Prozeß ästhetischer Kommunikation also Autor, Werk und Rezipient zu engagieren. Diese Beteiligung löst sich von der traditionellen Vorherrschaft der Werk- und Darstellungsästhetik. Hier handelt es sich darum, den Blickpunkt des Autors und des Werkes auf eine neue Perspektive, also auf den Leser zu etablieren. So wurde der Leser, der bislang in der Geschichte der modernen Literaturtheorie unterrepräsentiert war, als Medium der Textrezeption.

Die Rezeptionsforschung stellt sich zu Rezipienten und zu Resultat eines Lesevorgangs an, sammelt Daten, wie die Texte aufgenommen, verarbeitet und gewirkt haben; sie fragt nach den historischen, sozialen, psychischen, geschlechtsspezifischen Folgen der dokumentierten Rezeption. Um solche

tatsächlichen Wirkungen aber geht es Iser nicht; er entwickelt ein abstraktes Modell des literarischen Textes als eines „Wirkungspotential[s], dessen Strukturen Verarbeitungen in Gang setzen und bis zu einem gewissen Grade kontrollieren (vgl. Iser 1984, S. 38). Iser verwendet die Ausdrücke ‘literarisch’ und ‘fiktional’ offenbar synonym und interessiert sich für die spezifischen Funktionen, die in ihrem Charakter als fiktionalen Gebilden begründet sind. (vgl. Richter, 1996, S. 521ff.)

3.5. WOLFGANG ISER UND DER AKT DES LESENS

Iser lässt in seiner Betrachtungsweise die historischen Rezeptionsbedingungen weg und präsentiert eine umfassende phänomenologische Theorie des Leseprozesses vor. Er interessiert sich darum, in welchem Umfang Literatur als Produkt unserer Einbildungskraft Folgerungen auf die menschliche Anthropologie bewilligen. Das Vorwort zur ersten Auflage von *Der Akt des Lesens* präsentiert diese Vorgehensweise folgendermaßen;

„Da ein literarischer Text seine Wirkung erst dann zu entfalten vermag, wenn er gelesen wird, fällt eine Beschreibung dieser Wirkung weitgehend mit einer Analyse des Lesevorgangs zusammen. Deshalb steht das Lesen im Zentrum der folgenden Überlegungen, denn in ihm lassen sich Prozesse beobachten, die literarische Texte auszulösen vermögen. [...] Wirkung ist [...] weder ausschließlich im Text noch ausschließlich im Leseverhalten zu fassen; der Text ist ein Wirkungspotential, das im Lesevorgang aktualisiert wird.“ (Iser, 1984, S. 7).

Iser's Texttheorie, die phänomenologisch begründet und funktionsgeschichtlich gestaltet ist, rückt die Offenheit ähnlich wie die Semiotik von Umberto Eco in den Mittelpunkt. Er besteht auf einer rationalem Erkennen und Analysieren erreichbare Textstruktur. Man erkennt Überschneidungen zu den Arbeiten der tschechischen und sowjetischen Strukturalisten, auf deren Arbeiten Iser sich immer wieder aufmerksam macht.

Nach Iser ist die Aktualisierung, die Betonung des Prozesscharakters des Lesens und Verstehens eines Textes. Der 'eigene' Text wird vom Leser aktualisiert, die Unbestimmtheiten in der Bedeutung mit ihren eigenen Gedanken ausgefüllt, die Verknüpfungen hergestellt und präzise eigene Erfahrungen eingefügt. Insofern „kann sich die Interpretation nicht mehr darin erschöpfen, ihren Lesern zu sagen, welchen Inhalts der Sinn des Textes sei; vielmehr muß sie dann die Bedingung der Sinnkonstitution selbst zu ihrem Gegenstand machen“ (ebd,S.36). Wie ich bereits ankündigte, enthält für Iser der Text keinen Sinn, er ist eher ein Angebot zur Sinnsuche, das dem Leser ebenfalls geschenkt wie aufgegeben wird (Klawitter; Ostheimer, 2008,S.76).

Die zentrale Begriffe und literaturwissenschaftlichen Perspektiven, die Iser phänomenologisch und semiotisch begründete Wirkungstheorie auszeichnen, lassen sich schon an der programmatischen Antrittsvorlesung *Die Appellstruktur der Texte* ablesen und diskutieren. (Peters,Hg.v.U. Schmid, 2010,S.317).

Iser's Texttheorie, leistet eine wichtige Ergänzung zur Rezeptionsgeschichte. Er setzt den Ansatzpunkt der Rezeptionsästhetik in der „Appellstruktur der Texte“ fest. Sein Definitonberuht primär auf Elementen der Sprechakttheorie und den literaturtheoretischen Konstruktion Roman Ingardens (Iser, 1984, S. 89).

Die Unbestimmtheit steht im Mittelpunkt von Ingardens Überlegungen; also ein literarischer Text zeige Unbestimmtheitsstellen, die durch Erläuterungen gefüllt werden müssen.

Iser hingegen betont nicht die Notwendigkeit, sondern die verschiedenartigen Möglichkeit der Aktualisierungliterarischen Bedeutungspotentials; die Leerstelle im Text wird zum dynamisierenden Element literarischer Kommunikation (Baasner, Zens, 1996,S.183). Die Mechanismen der Sinnbildung ist für Iser nicht wichtig. Es geht vielmehr um die Konkretisationsangebot, deren Appellstruktur, die in die Struktur literarischer Texte eingeschrieben sind. Der Iser'sche Leser ist der implizite Leser, der keine historisch konkrete Person ist (und auch keine abstrakte Summe des historischen Publikums), sondern als

Textmerkmal (Wirkungsstruktur des Textes) und gleichzeitig als Operation der adäquaten Rezeption (ohne konkreten Akteur) gedacht ist (ebd. 183).

Die Appellstruktur, die sich im Text befindet, ist mit der Autorintention nicht identisch. Aber sie kann im Verlauf der Interpretation immerhin zu ihr ins Verhältnis gesetzt werden.

Der Begriff Appell wird alle für den je aktuellen Lesevorgang relevanten Wirkungsfaktoren des Textes zusammengefasst, die sich auch als ein Komplex von Textfunktionen oder Funktionen einzelner Textelemente beschreiben lassen (vgl. Schutte, 2005, S.182). Er bildet ebenso das rezeptionsästhetische Ersatz zu der Textmethode. Der Appellstruktur geht vom Text aus, zieht den Leser und dessen Aufmerksamkeit an. Diese Haltung, der auf der Seite des Lesers eine psychische Neigung hat, wird als Interessenstruktur beschrieben. Diese sind Gesamtheit der Erwartungen und Erfahrungen, die vom Leser aktualisiert, erweitert und verändert werden.

Die Frage, ob es den Leser, Lesergruppen oder bestimmte Arten von Lesern gibt, ist eine weitere Frage, die beantwortet werden müssen. Die unterschiedlichen Versuche zur Lesertypologie zielen größtenteils auf den realen Leser. Es ist eine Leserfiktion gemeint und beschreibt, wie der Text auf diese wirkt.

Einer der schwierigsten Begriffe, die in diesem Lesemodell eine entscheidende Rolle spielt, definiert Iser als der impliziten Leser. Er meint damit nicht den Leser, der häufig in literarischen Texten direkt angesprochen wird. Er ist auch nicht der Leser, den der Autor im Blick hat, und seine seine Texte mit Absicht schreibt, noch der reale empirische Leser (Tepe, 2012).

Der implizite Leser ist auch nicht ein fiktiver idealer Leser, der den Bedeutungsangebot des Textes vollständig realisiert.

Der implizite Leser ist vielmehr die „Wirkungsstruktur des Textes“ (Iser, 1975, S. 67), und zwar einerseits als Eigenschaft der Texte, nämlich als „Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als

Rezeptionsbedingungen anbietet“ (ebd., S. 60), und andererseits als der „Übertragungsvorgang, durch den sich die Textstrukturen über die Vorstellungsakte in den Erfahrungshaushalt des Lesers übersetzen“ (ebd., S. 67). Es scheint, als bezeichne „impliziter Leser“ sowohl die Gesamtheit aller gedanklichen Operationen, die ein Text für eine adäquate Rezeption vom Leser fordert, als auch die entsprechenden kognitiven Operationen und die textlichen Grundlagen selbst. Das Konzept des impliziten Lesers ist ein allgemeiner Beschreibungsrahmen für die bewusstseinsmäßige Form, in der sich alle individuellen Realisierungen aller fiktionalen Texte vollziehen (Richter, 1996, S. 526).

[...] Daher bezeichnet das Konzept des impliziten Lesers eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist, und die Besetzung dieser strukturierten Hohlform läßt sich auch dort nicht verhindern, wo sich Texte durch ihre Leserefiktion erklärtermaßen um einen Empfänger nicht zu kümmern scheinen oder gar ihr mögliches Publikum durch die verwendeten Strategien auszuschließen trachten. So rückt das Konzept des impliziten Lesers die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick, durch die der Empfänger zum Text situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird [...] (Graumann, 1960, S.14)

Ein literarischer Text stellt ein bestimmtes Rollenangebot für seine Empfänger zur Verfügung. Die Textstruktur verlangt, den Hinsicht, der von seinem Autor entworfen ist, auf Welt darzustellen. So wird die Welt nicht abgebildet, sondern von Anfang her wieder konstituiert. Diese Konstituierung ist das Material, das ihm vorgelegt worden ist. Mit so einer Art der Konstitution wird die Perspektive des Autors erkennbar gemacht. Wenn sich dem Leser erlaubte Textperspektiven auf einen gemeinsamen Verweisungshorizont sammeln lassen, wird der Blickpunkt des Lesers adäquat (ebd.S.17)

Das Konzept des impliziten Lesers deutet daher auf einen Übertragungsvorgang. Daher werden die Strukturen und ihre Vorstellungsakte in den Erfahrungsdimension des Lesers eingebettet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, daß angesichts die Aktualisierung des Wirkungspotenzials literarischer Texte in ihnen angelegt ist, werden diese Texte über einen „impliziten Leser“, den Iser als „den im Text vorgezeichneten Akt des Lesens“ bestimmt (Iser, 1972,S.9). Der implizite Leser „verkörpert die Gesamtheit des Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“ (Iser, 1994, S.60). Die literarischen Texte sind einerseits wesentlich deutungsoffen; sie verfügen über Leerstellen, mit denen Leser im Akt des Lesens auf individuelle Weise umgehen. Andererseits verfügen Texte über einen impliziten Leser, eine Textstrategie, die bestimmte Aktualisierungen des Textes steuert (Köppe; Winko,2013,S.95)

3.6. HANS ROBERT JAUB UND DIE THEORIE DES LESENS – EINE DIACHRONE DIMENSION

Neben Iser's Bemühungen hat Hans Robert Jauß (1921-1997) eine wirkungsvolle Darstellung eines rezeptionsgeschichtlich orientierten Interpretationskonzepts ausgelegt. Jauß argumentiert, daß das Bedeutungspotential eines literarischen Werkes sich erst im Verlaufe der Rezeptionsgeschichte entwickelt. Dieses Konzept der Rezeptionsästhetik ist aus der Rezeption und Weiterentwicklung der Gadamar's philosophischer Hermeneutik hervorgegangen. Es ist auch zu betonen, daß die Rezeptionsästhetik stark von der neueren Geschichtstheorie und Soziologie geprägt worden ist. Jauß kam es darauf an, dem vorautonomen Kunst und Literatur des Mittelalters und der von ihr hervorgerufenen ästhetischen Erfahrung gerecht zu werden, die er in der Aufsatzsammlung *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* in ihrer Spezifik zu beschreiben und neu zu bewerten versucht hatte (Peters, 2010,Hg.Schmidt, S.324).

Nach Jauß sollte das rezeptionsästhetische Konzept zu einer historisch-philosophisch konstituierten und von vor allem komparatistisch ausgerichteten Literaturgeschichte führen damit um der Historizität und der überhistorischen Bedeutung literarischer Texte gerecht zu werden.

Jauß betont zwei zentrale Begriffe: Erwartungshorizont und Horizontabhebung.

Auf der einen Seite versucht Jauß, das Konzept des Erwartungshorizonts für rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen wirksam zu machen. Dass für jedes literarische Werk ein Erwartungshorizont rekonstruiert wird, ist hier die leitende Gedanke. *„...im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke uns aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache ergibt“ (Jauß, 1967,S.32).*

Nach Jauß lässt sich der Erwartungshorizont, den das Werk zitiert, aus dem Werk selbst rekonstruiert. Gadamar betont in seinem Verstehensprozess, wie stark eine aktuelle Lenkung der Vergangenheit verpflichtet ist. Jauß hingegen akzentuiert die aktive Rolle des Lesers im Rezeptionsprozess und betrachtet die jeweilige Gegenwartsverhaftetheit des Rezipienten. Der Begriff Erwartungshorizont definiert die ästhetische und bestimmte weltliche Erfahrungen, die den Rezeptionsprozess steuern. Die hermeneutische Rekonstruktion des Erwartungshorizonts erlaubt es, die „Frage zu stellen, auf die der Text eine Antwort gab, und damit zu erschließen, wie der einseitige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann“ (ebd.1975,136).

Jauß untersucht in seiner Rezeptionsästhetik nicht nur die bloße Wirkungsgeschichte. Dass sich im Text enthaltene Bedeutungspotential entfalte sich erst im Verlauf des historischen Prozeßes. Lesen erscheint also als Prozeß, der zwischen der Sehnsucht nach einem einheitlichen Sinn und einem konsistenten Ganzen und dem Verwerfen der ursprünglichen Annahme changiert (Klawitter; Ostheimer, 2008, S.78). Da der Leser ein Werk unterschiedlich aktualisiert, wird es auch keine korrekte Interpretation geben. Daher kann das ganze semantische Potential eines Textes nicht erschöpft

werden. Das Erreichen einer Bedeutungsfülle im historischen Prozess wird von der Rezeptionsgeschichte eines Werkes beschrieben (vgl.S.78).

„Der Anspruch einer Rezeptionsgeschichte wird erst mit dem Erkennen und Anerkennen des dialogisch-intersubjektiven Charakters sinnkonstituierender Prozesse eingelöst [...] . Wo ein vergangenes Werk weiterwirkt, bedarf es des latenten oder ausdrücklichen Interesses von Nachkommenden, es noch oder wieder zu rezipieren“ (Klawitter, Ostheimer, 2008, S.78)

Es werden beim Leser bestimmte Erwartungen geweckt, die im Verlaufe der Lektüre zurückgenommen werden müssen. Der Aufbau des Erwartungshorizontes erlaubt Jauß verschiedene Erkenntnisse über literarische Werke; auf der einen Seite lassen sich objektivierbare Aussagen über die historische Aufnahme, Wirkung und Bedeutungsentfaltung eines Werkes treffen, die über die Protokollierung individueller Rezeptionserlebnisse hinausgehen. Auf der anderen Seite wird ein Maßstab für die ästhetische Beurteilung des Kunstwerkes gewonnen: Je mehr ein literarisches Werk dem Erwartungshorizont entspricht, desto geringer ist seine Innovationskraft; je ausgeprägter die „ästhetische Distanz“ zwischen Werk und Erwartungshorizont, desto ausgeprägter der „Kunstcharakter“ des Werkes (Jauß, 1967,S.36f.).

Einer der wichtigsten Leitgedanken und von den Konstanzer Literaturwissenschaftlern Jauß und Iser entwickelt wurde, ist der von Terry Eagleton (1943). Der englische Literaturkritiker stellt in der Geschichte der Literaturtheorie einen Schwerpunkt, der sich auf den Konzept des Autors und des Textes konzentriert. „Man könnte dies Geschichte der modernen Literaturtheorie grob in drei Phasen unterscheiden: eine vorrangige Beschäftigung mit dem Autor (Romantik und 19.Jahrhundert); eine ausschließlich Konzentration auf den Text (New Criticism); und eine deutliche Hinwendung zum Leser in den letzten Jahren“ (Eagleton,1997,S.41).

Wie bereits vorher erwähnt wurde, knüpfte Jauß das Verstehen und Lesen trotz einigen Unterschieden an. Dabei interessiert sich Jauß für den

kommunikativen Aspekt der Rezeption. Es beziehe sich um, „das Werk aus seiner Wirkung und Rezeption, die Geschichte einer Kunst als Prozeß der Kommunikation zwischen Autor und Publikum, Vergangenheit und Gegenwart zu begreifen“ (Jauß, 1975, S.20). Für diese Umwandlung von der Werkästhetik zur Rezeptionsästhetik konstruiert Jauß mit einer These. Die ästhetische Erfahrung sei in Berufung auf Kants Geschmacksurteil nicht allein als Hervorbringung, sondern sie ist auch als Rezeptivität zu verstehen.

Bei all diesen Ansätzen muß man einen wichtigen Fakt berücksichtigen und zwar, daß sich die Rezeptionsästhetik nicht als bloße Wirkungsgeschichte versteht. Sie bettet sich auf das im poetischen Text selbst fassende Erfahrungspotential ein, das sich vornehinein in der Geschichte entfaltet/entwickelt/befindet. Nach Jauß handelt es sich um eine Rückübersetzung der Erfahrung. Dies wird vom Leser mit dem Text gemacht. (Geisenhanslüke, Achim, 2004, S.60)

„Der poetische Text wird in seiner ästhetischen Funktion erst dann erschließbar, wenn die poetischen Strukturen, die als Merkmale am fertigen ästhetischen Gegenstand abgelesen wurden, aus der Objektivierung der Beschreibung wieder in den Prozeß der Erfahrung am Text zurückübersetzt werden, die den Leser an der Genese des ästhetischen Gegenstandes teilnehmen läßt“ (ebd. S.815).

Als Zusammenfassung des bisher Geschriebenen sind einige Punkte vorzulegen. Der Autor- und Werkbegriff wurde immer mehr in Frage gestellt. So hat die Rezeptionsästhetik die Funktion des Lesers als das letzte Wort stark betont. Die Probleme der Hermeneutik wurden zwar damit nicht gelöst, aber sie hat sie in das Feld des lesenden Subjekts versetzt. Die Identitätserfahrung des Lesers und die Wirkungsgeschichte macht die Rezeptionsästhetik an eine text- und autororientierte Hermeneutik, an die sozialgeschichtlich orientierte Literaturwissenschaft und an die Intertextualitätstheorie abhängig.

An dem weltweiten Echo der Konstanzer Schule wie auch an der Integrationsfähigkeit einer rezeptionsorientierten Perspektive in andere Verfahrensweisen zeigt sich, dass die Rezeptionsästhetik das

Literaturverständnis nachhaltig (mit-) verändert hat (Klawitter; Ostheimer, 2008,S.79).

3.7. DER REZEPTIONSPROZESS

Der Rezeptionsprozess bleibt von leserseitiger und textseitiger Bedingung. Als textseitige Bedingung steht der Text selbst als eine komplizierte Struktur, wobei der Leser die gegebenen Textelemente als ein Teil der fiktionalen Handlung betrachtet. Die konstruierten Darstellungsfunktionen lassen sich auf gesellschaftliches Bewusstsein und Ideologie, auch auf Konventionen des Leserrealität zurückzuführen.

Wenn man die leserseitigen Bedingungen betrachtet, spielt der Erwartungshorizont des Lesers eine wichtige Rolle. Der Leser besitzt eine individuelle Erwartungshaltung. Der Rezipient ist konzentriert auf das Thema, auf die erzählte Geschichte, auf die Art der Lektüre oder vielleicht auf den Autor selbst. Deswegen ist der Kontext der Rezeptionssituation prägend für die Leseleistung. Dieser Kontext wird als Erwartungshorizont gelesen. Die Entstehung des leserseitigen Kontextes beinhaltet individuelle Kenntnisse, Erfahrungen und Intentionen.

Wenn man die Rezeptionsforschung näher betrachtet, ist es zu betonen, daß der die Sinnkonstituierung im Leseprozeß ein wichtiger Aspekt ist. Daraus bildet sich der ästhetische Erfahrung. Was während des Lesens im Leserbewusstsein geschieht spielt gleichzeitig eine wichtige Rolle. Es gibt viele Beschreibungsversuche verschiedener Herkunft, zu definieren, was während des Lesens, der Vervollständigung von Textstrukturen, der Entfaltung des Textsinnes geschieht. Unterschiedliche Forschungsbereiche fließen in die Rezeptionstheorie ein, in dem sie verschiedenen Hypothesen folgen. Ich versuche einige Beschreibungsversuche aufzuzählen.

1. Die Hermeneutik betrachtet das Leseergebnis, das sie sich von der Vermittelbarkeit des Textes ableitet. Lesen wird als ein Gang zu Bedeutung verstanden und der Rezeption ist eine Vorstufe der Übersetzung eines Textes.

2. Die empirische Rezeptionsforschung ist der Meinung, daß die Lesemotivation und Wirkung systematisch und linear geschildert werden könne. Sie untersucht die Leseleistungen nach Textanlass und unterstreicht den Zusammenhang von Lesemotivation und Leseprofil.
3. Die Rezeptionsgeschichte, die von Hans Robert Jauß und Harald Wienrich dargelegt wurde, berücksichtigt die Beziehung der Einzelnen und seiner Zeit. In der Rezeptionsgeschichte verwirklicht die Textwahrnehmung auf die Bedingungen des Textverstehens. Sie ist gegen die Untersuchung des literarischen Werkes und objektive Deutungstypen. Die Evolution der literarischen Werke steht im Vordergrund und um ihre Existenz weiterzuführen wird sie im Leserbewusstsein neu verdeutlicht.
4. Die marxistische Literaturwissenschaft sieht die Rezeptionstheorie als Material im Seinauffassung. Jeder Mensch habe die Gleichgerechtigkeit in der Erwartungshorizont.
5. Der strukturalistischer Ansatz, der auch rezeptionstheoretisch wichtig ist, wird hier mehr als werkimmanente Methode betrachtet. Da die Bedeutungsvielfalt den Textmodellen abhängig ist, können sie nur im Rezeptionsprozeß zum Schein kommen.

Somit ist schlussfolgern, dass rezeptionsästhetisches Interpretationsprozess eine integrative Rolle spielt. Es werden verschiedene Ansätze von verschiedenen Bereichen berücksichtigt und während der Aufbau benutzt. Es ist zu betonen, daß eine rezeptionsästhetische Interpretation sich mit mehreren Aspekten zusammensetzt. Der Leser wird erst dann zur wertenden Instanz, wenn er die Merkmale der Textentstehung begreift, sondern auch läutert. Der Textstruktur wird nicht nur beschrieben, sondern es wird einen Sinnkonstitution erschafft.

Der Rezipient macht in der rezeptionsästhetischer Vorgang den Zusammenhang sichtbar. Dieser Vorgang besteht zwischen der Rezeptionsleistung und in der künstlerischen Bewertung eines Buches.

Die Wiederrekonstruktion des Gelesenen ist demnach individuell und die Interpretation besitzt eine neue Dimension. Auf welcher Weise das Lesepublikum auf die Textvorgabe reagiert hat, versuche ich in meiner Arbeit mit konkreten Erfahrungs- und Erwartungshorizont zu begründen.

3.7.1. Textexterne und Textinterne Leserfunktionen

Die Eingliederung des Textes bezieht sich auf die Verknüpfung von textinternen und textexternen Elementen. Diese Verknüpfung stellt eine bessere Textverständnis dar. Textexterne und Textinterne Faktoren, die sich in der ‚Lasswell-Formel‘ ausdrücken lässt (Nord 2006, S. 350ff.), werden durch folgende Fragen formuliert. Die Fragen, die sich auf den Sender, den Empfänger, den Ort, der Zeit und der Textfunktion beziehen, fassen textexterne Faktoren zusammen. Die Fragen die sich auf das Thema, den Textinhalt und – aufbau, die Syntax und die Lexik beziehen, fassen textinterne Faktoren zusammen. Aber wenn man die Frage ‚mit welcher Wirkung?‘ stellt, so umfasst sich diese Frage schließlich mit textexternen und textinternen Faktoren.

Als textintern werden diejenigen Eigenschaften bezeichnet, die sich unmittelbar anhand des gegebenen Textmaterials nachweisen lassen (Köppe, 2013, S.86). Dabei kann man wiederum grob zwischen sprachlichen Merkmalen an der Textoberfläche und semantisch-thematischen Strukturen in der Tiefenstruktur unterscheiden (ebd.).

Der Textextern hingegen, distanziert sich der Rezipient von den Texten. Eine textexterne Analyse beschreibt das Verhältnis der fiktionalen Handlungen zu den wirklichen historischen Geschehnissen mit denen sie inhaltlich verbunden sind. Nach Stierle (2012, S.44), ist die Wechselwirkung zwischen der internen Sprechsituation und der externen Rezeptionssituation die Verdoppelung der

Kommunikationssituation in fiktionalen Texten. Der Autor eines Romans spielt den Erzähler als eineromankonstitutive Rolle, und der konkrete Leser des Romans spielt die Rolle des Lesers, diein die Struktur des Romans miteinbezogen wird.

In meiner vorliegenden Arbeit, werde ich versuchen mit textexternen und textinternen Faktoren und Beziehungen das Rezeptionspotential der Werke zu analysieren.

4. LITERATUR DER KULTUR UND SOZIOLOGIE

Fangen wir mit einer grundsätzlichen Frage an, die aber nur auf den ersten Blick einfach wirkt, was ist denn eigentlich Literatur?

Die meisten lassen sich von der Vorstellung leiten, dass die Literatur mit Phantasie und Kreativität zu tun habe.

Literatur kann so sein wie ein Schmetterling, bezaubernd und verführerisch. Nur ein paar Flügelschläge, und dem Leser eröffnen sich ungeahnte Welten.

Literatur ist die andere Geschichtsschreibung, Literatur ist Kunst und Literatur ist die Art und Weise wie Menschen, auf die besondere menschliche Erfahrung, auf das Leben, auf das was zu sagen, in jedem Leben dunkel und unerkannt bleibt immer neu reagieren müssen. Weil das menschliche Leben Endlich ist, müssen die Geschichten weiter erzählt werden, und immer neu erzählt werden. Denn die Menschen müssen immer neu auf das Leben antworten müssen.

Wir können zu diesem Thema unsere Beobachtungen und Erkenntnisse zu verschiedenen Überlegungen führen, aber ich bemühe mich Literatur im engeren Kreis und Blickfeld zu definieren, nämlich den Zusammenhang zwischen Literatur-Kultur-und Soziologie.

Arlene A. Terokadrückt den Zusammenhang zwischen Literatur und Kultur in ihrem Artikel "*Is Culture to us what Text is to Anthropology?*" deutlich aus, dass man literarische Texte als "Kultur" denken soll, d.h. als kulturelle Produkte, die als kulturelle Kunstwerke und historischen und sozialen Kontexten ausgewachsen sind, besser gesagt aus bestimmten kulturellen Werten entstehen. Sie pointiert, dass die literarische Texte sich auf die Werte beziehen, und die verdeckten Grundnahmen und Werte einer Kultur und Gesellschaft aufdecken. (Teroka, 1989,s.190)

Die kulturelle Wende in den Humanwissenschaften war von Anfang an tiefgreifend bedenklich. Erschwert wird die Unübersichtlichkeit in diesem Feld

noch durch die Tatsache, dass mit der angelsächsischen post-marxistischen Kulturforschung (cultural Studies) und den Deutschen, eher historisch orientierten, methodisch nicht selten antiquierten Kulturwissenschaften zwei unterschiedliche Typen von Theoriebildung vorliegen, die sich hinsichtlich ihrer methodischen Präferenzen, ihres intellektuellen Temperaments, ihrer Geschichte, ihres (politischen) Selbstverständnisses, ihrer Themenwahl und hinsichtlich ihrer Positionierung im Feld der Kultur gravierend voneinander unterscheiden (Müller-Funk, 2010, S.8).

Burckhardt definiert den Gegenstand der Kulturgeschichte als "eine Totalität gesellschaftlicher Verhältnisse" und fügt hinzu, dass sie soziale, wirtschaftliche, psychische, politische, religiöse, künstlerische und wissenschaftliche Aspekte darstelle.

Nach Wilhelm Scherer reagiert die Macht, die Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte, unserer geistigen Leben. "Sie räumt mit den Dogmen auf, sie gestaltet die Wissenschaften um, sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an dem wir alle gefesselt sind." führt er fort (ebd., S.49).

Vladimir Nabokov, sah in der Literatur eine Kunst die sich selbst genügt.

Aber für Jean-Paul Sartre war diese Haltung undenkbar. Er forderte eine radikale Politisierung der Literatur, ging auf die Straße und protestierte. Für ihn war der Schriftsteller ein Sprecher des Volkes. "Engagement" ist seine Antwort auf die Frage: Was ist Literatur? (Sartre, 1981, S.22) Sartres Verständnis von literarischem Engagement als einer Verpflichtung wird zunächst anhand der Verantwortung des Schriftstellers in seiner Epoche aufgezeigt. Aus der Forderung des Engagements des Schriftstellers ergibt sich das Konzept einer Literatur des Endlichen.

“Wenn man ein wenig verbittert ist, zwar am Leben aber gleichzeitig bedroht, kommt der Augenblick wo das “Engagement” am notwendigsten wird. Mehr noch als jetzt zu vor muss man sich heute engagieren. Das heißt, man muss das tun, was ein Schriftsteller tun kann. Nämlich von der Warte der Befreiung des Menschen aus die Situation darlegen in der er lebt. Die Gefahr deren ausgesetzt ist und die Möglichkeiten sie zu verändern” (ebd.,S.25).

Satre erläutert das Engagement der Literatur als faktische Verstrickung in die Welt. Es soll also um die Verpflichtung gehen, die sich für die Literatur aus ihrer Einbettung in die geschichtlich- gesellschaftlichen Verhältnisse ergibt (Schwenne, 2013, S. 8). Satres Definition beschäftigt die Schriftsteller bis heute.

Mit der Schrift haben sich die Menschen eine neue Welt geschaffen. Eine Welt von vorgestellten und erfundenen Gestalten und Personen. Und plötzlich bevölkern diese Welt nicht nur Menschen aus Fleisch und Blut, sondern auch Menschen die so sind als hätten sie Fleisch und Blut. *Effi Briest*, *Madame Bovary* und viele andere aus der Weltliteratur die leben mit uns und die arbeiten mit uns und wir erkennen uns in diesen Gestalten wieder.

Und dann ist Literatur natürlich etwas, was man nennen könnte, das kollektive Gedächtnis der Menschheit. Die Literatur so tief in das Menschheitliche hineingreift wie es kein Experimentator, kein Biologe jemals können wird. Das sie Geschichte der Menschheit in der Literatur aufbewahrt, verwandelt und für jeden zugänglich ist. Das ist Literatur.

Wie die wenigen hier angeführten Verweise und Beispiele schon verdeutlicht haben dürften, sehen sich viele Schriftsteller seit dem 19. Jahrhundert immer stärker vor die Aufgabe gestellt, die entscheidende Differenz zwischen (Sozial-) Wissenschaft und Literatur herauszuarbeiten. Die Schlichte Unterscheidung zwischen dem fiktiven und Imaginären auf der einen Seite und den Fakten und

Tatsachen auf der anderen reicht nicht aus, eine säuberliche Trennung zwischen zwei Welten zu begründen, die nichts miteinander gemein haben sollen. Natürlich ist unsere Zitatelese insofern selektiv, als jene Autoren nicht zu Worte kamen, die das Wesen des Dichterischen mit der Vorstellung von einer höheren oder tieferen Wahrheit jenseits des empirischen Realitätsbezugs verbinden und für die sich das Problem des Realismus daher überhaupt nicht stellt.

Wenn Soziologie und Literatur im Sinne von Dichtung einander polar gegenübergestellt werden, kann es zwischen ihnen eigentlich gar keine Konkurrenz darum geben, soziale Realität besser zu beschreiben. Dichtung verweise auf einen anderen Seinsbereich, auf ein anderes Bewußtsein, eine andere Lebenseinstellung, die das Schauende über das Rechenhafte und das Systematisierte stelle. Der Wissenschaftler sei ein Bürokrat des Geistes, ein Verwalter der Deduktionen und Induktionen, Wissenschaft sei Dichtung aber Leben. Dichtung vermittelt kein Wissen nach den Kriterien der Wissenschaft, wohl aber eine Art Lebenslehre, Hilfe und Medium des wahren Lebens. (Kuzics, Mozetic, 2003,S.53)

Als Ergänzung und Gegenbewegung zur immanenten Perspektive ist die Rezeptionsästhetik anzusehen, wie sie paradigmatisch Hans Robert Jauß vertritt. Damit wird die Geschlossenheit und das devinitive des literarischen Textes aufgegeben, im Unterschied zu hermeneutischen Verfahren, durch die der Sinn erschlossen werden soll, rechnet die Rezeptionsästhetik von vornherein mit sich veränderten Lesarten, die nicht auf einer Nähe-Distanz-Sakala der wahren Textbedeutung ausgetragen werden können (Richter, 1996, S. 512).

4.1. KULTURWISSENSCHAFTLICHE ANSÄTZE IN DER LITERATURWISSENSCHAFT

Seit den 1980er Jahren ist die kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft eine entsprechende Begleiterscheinung von Wissenschaftskulturen und eine zunehmend pluralisierten Theoriedebatte in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften (Nünning, Sommer, 2004, S.10). Während die einen die humanistisch geprägten Geisteswissenschaften begeistert begrüßen, befürchteten die anderen, dass die literaturwissenschaftlichen Kompetenzen ihre disziplinäre Traditionen und Untersuchungsgegenstände ausverkaufen. Kulturwissenschaft hat die disziplinären Grenzen zwischen der Germanistik möglichst nachhaltig durchgebrochen, so dass versprechende interdisziplinäre Anschlußmöglichkeiten eröffnet worden sind. Mit dieser Durchbrechung sieht man die Spuren der kulturwissenschaftlichen Neuorientierung in der Literaturwissenschaft. Als eine neue Schlüsselkategorie hat die Kulturwissenschaft eine lange traditionelle Beziehung in der Literatur. Diese Beziehung bringt die Bestehung aller fachpolitischen Argumentationen des wissenschaftlichen Differenzierungsbeginns der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft mit sich und es lassen sich neue Erkenntnisse praktizieren.

Die Germanistik hat sich als die Fremdsprachenphilologien in stärkerem Maße in den 1990er Jahren einer kritischen Selbstreflexion unterzogen. Die Hinwendung zur Mediengeschichte, Diskursanalyse und Historischen Anthropologie wurde entwickelt. Trotz dieser Entwicklungen, reagierten die Literaturwissenschaften mit der kulturwissenschaftlichen Wende auf unterschiedliche Problemlagen. Es lassen sich zwei Gemeinsamkeiten herausstellen.

Erstens wird verdeutlicht, daß die kulturwissenschaftliche Wende kein Neuanfang ist, sondern an eine bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreichende Tradition anknüpfen kann. Zweitens ist zu bemerken, daß es

sich bei der kulturwissenschaftlichen Orientierung nicht um einzelne Tendenzen in der germanistischen Literaturwissenschaft handelt, sondern um eine fächer- und Disziplinen übergreifende Entwicklung, die die Erkenntnisinteressen und den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft insgesamt nachhaltig beeinflusst hat (Ricklefs, 1996, S.125). Die wissenschafts- und bildungspolitischen Aspekte der Kulturwissenschaft, zeigt uns, das sie auch mit ihren wissenschaftsgeschichtlichen Traditionen und disziplinären Gliederung in der Germanistik eine entscheidende Rolle spielen.

Die kulturwissenschaftliche Wende sollte statt die kulturwissenschaftlich ausgerichtete Form von Literaturwissenschaft neu zu erfinden, die theoretischen Ansätzen bewerten und sich definitiv mit der Frage auseinandersetzen wo sich grundlegende Differenzen, v.a. aber auch Anknüpfungspunkte an Einsichten z.B. der Semiotik, der Systemtheorie, des Konstruktivismus, der Diskursanalyse oder der Kulturgeschichtsschreibung ergeben. Wenig produktiv und förderlich für eine kulturwissenschaftliche Weiterentwicklung der Literaturwissenschaft erscheint auch die bislang vorherrschende Frontstellung von hermeneutischen Ansätzen, die Literatur als Symbolsystem betrachten, und Empirischer Literaturwissenschaft, die Literatur handlungs- oder systemtheoretisch als Sozialsystem modelliert. (Müller-Funk, 2010, S. 34).

Im Prinzip schließt also die Kulturwissenschaft die Literaturwissenschaft mit ein und untersucht die Literatur eine bestimmte kulturelle Praxis (Culler, 2002, 64).

4.2. DIE GESELLSCHAFTLICHEN ANSÄTZE VON KARL MARX UND FRIEDRICH ENGELS

Die Am Ende des 19. Jahrhunderts analysierten soziologischen Theorien, gehören noch zum Kanon. Karl Marx (1818-1883) und Friedrich Engels (1820-1895) entwickelten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Konzept, das „wissenschaftliche Sozialismus“. Das moderne Gesellschaft wurde von ihrer wirtschaftlichen Struktur her beschrieben, erklärt und kritisiert. Der

Grundgedanke besteht darin, daß sich alle sozialen Handlungen auf ihre materiellen Grundlagen ableiten. Die Theorie erreichte so weit, daß man glaubte, die Zukunft der Gesellschaft sei sicher prognostizierbar. Laut Marx und Engels spiegelt diese Theorie eine geschichtsphilosophische Realität. Und zwar, die kapitalistische Gesellschaft, mit ihrem Grundkonflikt zwischen Kapital und Arbeit, besitzendem Bürgertum und Proletariat, bald in eine klassenlose, kommunistische Gesellschaft überführt werden würde (vgl., Dörner, Vogt, 2013, S.8ff.).

Der in der breiteren Öffentlichkeit bekannte Soziologe Max Weber, schrieb sein Werk nicht gegen den Gesellschaftstheorie von Marx und Engel, um die Macht ihres ökonomisch-materialistischen Schwergewicht nicht zu überwinden.

Obwohl sie keinen systematischen Analysen vorgelegt haben, waren ihre Ansätze Ausgangspunkt für alle Begründungen der marxistischen Literatursoziologie.

Die Kernthese des Materialismus lautet daher: Das Sein bestimmt das Bewusstsein und nicht umgekehrt. das Bewusstsein des Subjekts sei nicht allein vom Gegenstand her bestimmt, wie dies der ältere Materialismus annehme, sondern „Möglichkeit und Modus der kognitiven Sachverhalts-Erfassung“ sei „auch von der praxisgeschichtlichen Zuständigkeit des betreffenden Subjekts präjudiziert“ (Jaeggi, Honneth, 1977, S.175). Fundamentale Strukturmerkmal der Gesellschaft sind die Besitzverhältnisse des Kapitals, also die Produktionsverhältnisse.

Die Klassenzugehörigkeiten, die Lebensstandarte und –chancen, die Bildung bestimmen, ob man Kapital besitzt oder nicht. Setzt man dieses Verhältnis von Basis und Überbau zu den Klassen und sozialen Akteuren innerhalb einer Gesellschaft in Beziehung, dann gilt für Marx und Engels, daß die Gedanken der herrschenden Klasse auch die herrschenden Gedanken der entsprechenden Epoche sind (Dörner, Vogt, 2013, S.8). Diejenigen die den Macht des Produktionsmitteln besitzen, sind auch in der Lage, die Produktion

und Distribution der Gedanken ihrer Zeit zu regeln (Marx, Engels, 1945/1946, Bd.3, S.46).

Die literarische Produktion lässt sich damit als eine kulturelle, ideologisch geprägte Aussage des Menschen bestimmen. Da sich die literarische Produktion als eine wichtige Komponente in der gesellschaftlichen Ideologieproduktion befindet, ist sie immer von den Produktionsverhältnissen und vom gegenwärtigen Kräften im Klassenkampf abhängig. Marx betont immer wieder, bei der Besprechung konkreter empirischer Probleme, die Eigenständigkeit der Überbauphänomene.

„ Der Mensch selbst ist die Basis seiner materiellen Produktion, wie jeder andren, die er verrichtet [...]In dieser Hinsicht kann in der Tat nachgewiesen werden, dass alle menschlichen Verhältnisse und Funktionen, wie und worin sie sich immer darstellen, die materielle Produktion beeinflussen und mehr oder minder bestimmend auf sie eingreifen (Marx, 1863, S.260).

Marx betont, daß die Basis durch die menschliche Aktivität veränderbar ist. Es wird hier die hermeneutische Grundproblem sichtbar gemacht, denn ein Text, wen auch wissenschaftlich, nach bestimmte Sichtweise, Fragen und Interessen konstruiert werden.

Marx definiert den Begriff „ökonomische Basis“ im Bezug auf die literarische Produktion. Damit kann einerseits die Herkunft und die Position der Klasse vom Autor gemeint sein, dessen Schreiben beeinflusst sein könnte. Auf der anderen Seite kommt der angewiesene Rahmen in den Blick, wo sich die literarische Produktion vollzieht. Man beobachtet in beiden Ebenen, in deren historisch-materialistische Denkweise eingliedert ist, geschichtliche Veränderungen. Zum Beispiel, in der mittelalterlichen Ständegesellschaft waren andere Voraussetzungen zu sehen, als im Spätkapitalismus.

4.3. LITERATURSOZIOLOGIE UND IHRE ANSÄTZE

Die literarischen Institutionen haben sich mit den Gesellschaftsreformation stark geändert. Die eigenständige Berufsrolle des modernen Schriftstellers setzt sich erst in der frühen Neuzeit ein. Der Professionalisierungsprozess erreichte in Verlauf des 18. Jahrhunderts seine definitive Ausprägung. Da die Literatursoziologie sich in der Gegenwart als Soziologie des literarischen Bereichsetablierte, müssen wir die marxistische Grundnahmen ernst nehmen. Denn die literarischen Produkte werden von den materiellen Produktionsbedingungen beeinflusst und der Autor muss vielmehr den Zusammenhang, in dem das Werk steht, zum Gegenstand der Analyse flektieren. Erst dann, wenn man die Werkstruktur auch als eine Antizipation der Reaktion von Lektor, Verleger, Kritiker und Publikum versteht, entgeht die soziologische Analyse von Literatur einer allzu flachen Dimensionierung (Dörner, Vogt, 2013, S.9).

Marx rettet die Hegelsche Dialektik als den Kern seiner Methode, indem er sie 'vom Kopf auf die Füße' stellt. In seinen frühen Arbeiten hat Marx das dialektische Denken Hegels von einem neuen, ganz anderen Ausgangspunkt her aufgenommen: dem sinnlich-gegenständlichen Menschen als in der Welt vorhandenen (Tepe,2012)

Es ist zu betonen, daß nicht jede Literatursoziologie marxistischist. Es gibt auch andere als marxistische Gesellschaftsvorstellungen (ebd.). Die literatursoziologische Ansätze, die mit der Literaturwissenschaft fast nichts zu tun hat, möchte auf keinen Fall in Verbindung gebracht oder gar verwechselt werden (Schneider, 2004, S.58). Die empirisch-positivistische Literatursoziologie., die sich auf die Erkenntnisse über die mit Literatur konzentriert, erhellt die Verhältnis zur Gesamtgesellschaft (ebd.). Die sozialen Fakten sollensich nicht dem Verständnis der Literatur fungieren, sondern sich zubestimmten gesellschaftlich Intentionenreflektieren.

Hans Norbert Fügen hat in seinem Buch *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* eine enggetretende Definition über die Literaturwissenschaft und Literatursoziologie.

Er fasst eine besondere Soziologie auf und bestimmt sie so:

„Da die Soziologie das soziale, d.h. intersubjektive Handeln zum Forschungsgegenstand hat, ist sie nicht am literarischen Werk als ästhetischem Gegenstand interessiert, sondern Literatur wird nur insofern für sie bedeutsam, als sich mit ihr, an ihr und für sie spezielles zwischenmenschliches Handeln vollzieht. Die Literatursoziologie hat es demnach mit dem Handeln der an der Literatur beteiligten Menschen zu tun; ihr Gegenstand ist die Interaktion der an der Literatur beteiligten Personen“ (Fügen 1964, S. 14).

Fügen ist der Auffassung, daß sich die Literatur in zwei Bereichen entziffert. Die erste ist die empirisch nachweisbare Verflechtung von Produktion, Distribution und Konsumtion. Die zweite ist die geistesgeschichtlich oder werkimmanenterfassbaren Ästhetischen. Literaturwissenschaft verfährt demnach historisierend, es geht ihr um das geschichtlich Bedeutsame, das Einmalige, Individuelle; Soziologie verfährt hingegen generalisierend, es geht ihr um *Typisches*, um Grundformen menschlicher Beziehungen und menschlichen Verhaltens (ebd., S.19).

Wenn die Literatur von der Literatursoziologie untersucht werden muss, muss man den Zusammenhang und die Regelung von literarischer Produktion und literarischer Rezeption konstruieren. Erst dann erzielt man eine ausführliche Erhellung von Ansätzen, die an der Literatur beteiligt sind. Der Produzenten, der Vermittler und der Rezipient stehen bei dieser Determination im Mittelpunkt.

Wie sich der Autor gegenüber seine soziale Umwelt verhält, klassifiziert Fügen in drei Verhaltensweisen; die des gesellschaftskonformen, die des

gesellschaftskonträren und die des gesellschaftsabgewandten Autors (Kuzics, 1994,S.66).

Wie die wenigen hier angeführten Verweise und Beispiele schon verdeutlicht haben dürften, sehen sich viele Schriftsteller seit dem 19. Jahrhundert immer stärker vor die Aufgabe gestellt, die entscheidende Differenz zwischen (Sozial-) Wissenschaft und Literatur herauszuarbeiten. Die Unterscheidung zwischen dem fiktiven und Imaginären auf der einen Seite und den Fakten und Tatsachen auf der anderen reicht nicht aus, eine säuberliche Trennung zwischen zwei Welten zu begründen, die nichts miteinander gemein haben sollen. (ebd., S.84).

Wenn Soziologie und Literatur im Sinne von Dichtung einander polar gegenübergestellt werden, kann es zwischen ihnen eigentlich gar keine Konkurrenz darum geben, soziale Realität besser zu beschreiben. Dichtung verweise auf einen anderen Seinsbereich, auf ein anderes Bewußtsein, eine andere Lebenseinstellung, die das Schauende über das Rechenhafte und das Systematisierte stelle.

Der Wissenschaftler sei ein Bürokrat des Geistes, ein Verwalter der Deduktionen und Induktionen, Wissenschaft sei Dichtung aber Leben. Dichtung vermittelt kein Wissen nach den Kriterien der Wissenschaft, wohl aber eine Art Lebenslehre, Hilfe und Medium des wahren Lebens(ebd.S.68).

4.4. SOZIOLOGIE DER LITERARISCHEN REZEPTION

In den 1970er und 1980er Jahren erlebte das literaturwissenschaftliche Interesse an der Rezeptionsprozess seinen Höhepunkt. Die hatte den Grund, da neue, hermeneutische und zeichentheoretische Entwicklungen sich in Theorieansätzen hervorgerufen waren. Wie ich bereits vorher erwähnt habe, ist vor allem die Rezeptionsästhetik von Hans-Rober Jauß und Wolfgang Iser zu benennen. Während Jauß den historischen Prozeß und ihre Wissens-, Erfahrungs- und Wahrnehmungshorizont der Lektüren behandelt, war für Iser der konkrete Prozess des Lesens und die Rolle des Lesers in der Textstruktur zum Gegenstand beim Analysieren.

Ich möchte mich im Rahmen dieses Kapitels auf einige Aspekte konzentrieren und mich mehr an die Soziologie der literarischen Rezeption zuwenden. Es gibt primäre Ansätze, die auf die soziale Bedingtheit von Rezeptionsprozessen auf verschiedene Klasse / Ebene / verortet werden müssen.

1. Auf der sozialstrukturellen Ebene: Wer hat überhaupt das Geld, die Zeit und die – durch Erziehung oder Bildung erworbene – Kompetenz zum Lesen?
2. Auf der kulturellen Ebene: Welche Lesekultur existiert in einem Land, einem Milieu, einer Subkultur, welchen kulturellen Stellenwert haben Literatur und Lesen dort jeweils?
3. Auf der Ebene des institutionellen Kontextes: Liest man beruflich oder privat, in der Schule oder im Universitätsseminar?
4. Auf der Ebene situativer Bestimmungsgründe: Geschieht der Prozess der Lektüre auf der Reise, im Wartezimmer, abends im Bett oder woanders? (Dörner, Vogt, 2013, S.84).

Ob die kulturspezifische Motivationen für das Lesen ausmacht, ob sich die Lesebiographie eines Menschen auf eine Sozialisierung beruht oder welche Ansätze für den Status von Literatur theoretisch bestimmt, sind wiederum unterschiedliche Fragen zum Thema. So kann man sagen, daß die Rezeptionsästhetik einen eindrucksvollen Stellenwert in der Literatur hat. Der Leser ist in der Literatursoziologie eine eingegliederte/eingebunden Akteur, der die Beziehung zwischen Text, Leser und gesellschaftlichen Kontext in den Vorschein bringt.

4.5. DIE LITERATURSOZIOLOGIE DER FRANKFURTER SCHULE/ KRITISCHE THEORIE

In diesem Kapitel möchte ich die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen und die Wirkung der Frankfurter Schule skizzieren. Zur „Frankfurter Schule“ gehören zwei Generationen von Wissenschaftlern (Philosophen und Soziologen), die an die Theorien von Hegel, Marx und Freud anknüpfte. Die "Frankfurter Schule", die in den 1960er-Jahren die Soziologie

beherrschte und die Studentenbewegung beeinflusste, war das Institut für Sozialforschung, welches im Jahre 1924 in Frankfurt am Main eröffnet wurde. Das Zentrum der Schule und die darin versammelten Wissenschaftler, beobachtet man als Vertreter der kritischen Theorie. Unter dem Terminus der kritischen Theorie wird die ideologiekritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und historischen Bedingungen der Theoriebildung und eine damit vermittelte Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen verstanden (vgl. Honneth ; Wellmer, 1984, S.3). Die Bezeichnung wird zurückgeführt auf einen Aufsatz von Max Horkheimer aus dem Jahr 1937, der zuerst in der Zeitschrift des Instituts für Sozialforschung erschien.

Das zunächst marxistisch ausgerichtete Institut, änderte sich mit Max Horkheimer (1895-1973), der ab 1930 das Institut leitete. Die im Marxismus bis dahin verpönte Psychologie wurde in das Theoriegebäude aufgenommen und mit dem Rückgriff auf Hegel das dialektische Potenzial seiner Philosophie neu erschlossen (Schäfers, 2013, S.218). An der Kritik der idealistischen Individualität wurde festgehalten, wie man es bei Kant und andere finden kann. Die theoretische Interesse fokussierte sich an die Möglichkeit von Individualität und Humanität unter veränderten materiellen und gesellschaftlichen Bedingungen (ebd.).

Zur Frankfurter Schule gehörten auch Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas und Herbert Marcuse. Walter Benjamin's Äußerungen über Politisierung der Kunst und der Ästhetisierung der Politik, spielten eine große Rolle in der Literaturproduktion der sechziger Jahre spielten.

Obwohl sich die theoretische Vorstellung zu den Themen des Institut für Sozialforschung und mit dem Namen von Max Horkheimer verbinden, ist es Theodor W. Adorno (1903-1969), der die soziologische Profil zuspitzte. Seine Arbeiten zur Musik-, Kunst- und Literatursoziologie gehörte zu den bekanntesten Intellektuellen in der Bundesrepublik. Als Vertreter der Kritischen Theorie, äußerte er sich zu Bedeutung von Literaturrezeption in der Moderne.

Nach Adorno ist der Geschichtsprozess die Entfremdung des Menschen von sich selbst, also die Beziehungslosigkeit zu den Ergebnissen eigener Tätigkeit, auf Grund der zunehmenden Arbeitsteilung. Für ihn ist es undenkbar, in der klassenlosen Gesellschaft eine Entwicklung dieses Prozesses zu erschaffen (Adorno, 1978, S.58). Das heißt, daß die Macht der Ideologie weiterwächst, weil die Entfremdung der Erkenntnis des Menschen über sich selbst hinderlich ist. Literatursoziologie ist hier eine spezielle Form der Gesellschaftswissenschaft; ihr Ziel und ihre Methode hängen von der soziologischen Gesellschaftsauffassung ab (Oellers, u.a., 1989, S. 229). Adorno stellt das Verhältnis von Text und Gesellschaft nicht als „Widerspiegelung“, deren Eigenart an der Leistung des historischen Gebildes abgelesen werden muss.

Wenn man das System der Gesellschaft durchschaut, deckt man Ideologie auf. Eine Ideologiekritik bedeutet in diesem Sinn, Analyse der Gesellschaft. Analyse von Literatur als sozialem Phänomen ist nichts anderes; es ist zu zeigen, inwieweit ein literarisches Werk ideologisch verstrickt ist, inwieweit es der Ideologie entkommen konnte oder selbst ideologiekritisch wirksam ist (ebd.)

Bei Adorno ist die Kunst ein beurteilbares Phänomen im materiellen Produktionsprozess und sie schafft keine Zufriedenheit im materiellen Bedürfnissen. Das Kunstwerk schildert die Welt, wie sie ist, gesehen wird. Es ist eine Rebell gegen die Wirklichkeit und seine Wirkung ist nicht abhängig von seinem Wert. Es bietet die Möglichkeit der Erkenntnis und nebenbei verwirklicht die Möglichkeit der Veränderung. Solange die Kunst die Wahrheit aufdeckt, ist sie ein Protest gegen das, was ist (Adorno, 1978, S.63).

In der Literatursoziologie muss die Analyse der Gesellschaft bevor die Literaturanalyse beginnen. Es muss eine fortgeschrittene und erkennbare Erläuterung dargestellt werden, um die Widerspiegelung der Gesellschaft in der Literatur festzustellen. Die Frage, wie die gesellschaftliche Wirklichkeit mit dem literarischen Werk konfrontiert ist zu erklären. Nach Oellers, bleiben ungelöste Probleme, die vielleicht darauf zurückgeführt werden müssen, dass nicht alle

sozialen Implikate einer geistigen Erscheinung erkannt werden können, weil diese Erscheinung auf einer relativen Autonomie beharrt, die sich der objektiven Erkenntnis in den Weg stellt (Schäfers, 2013, S.231).

Literatur muss als aktueller oder potentieller Ideologieträger und Vermittler falschen Bewusstseins untersucht werden, und sei es, weil die universelle Warenform der Kulturindustrie emanzipatorisches Potential zerschlägt, ohne damit die Dialektik zwischen diesem und seiner kapitalistischen Verwertung endgültig aufzuheben (Tepe, 2012)

5. MENSCHENBILD

Die Frage, was der Mensch sei, bzw. was der Mensch in seinem Wesen sei, ist so alt, wie die Menschheit selbst, da das Fragen einen Wesenszug des Menschen darstellt und der Mensch in der Lage ist, über sich selbst zu reflektieren (vgl. Siegenthaler 1993, 36). Diese Bilder entstehen im Inneren des Menschen. Der einzelne Mensch ist zwar Träger, jedoch nicht gleichzeitig auch Erzeuger dieser. Er entnimmt sie ebenso aus dem „regionalen, nationalen“ und seinem ideologisch-geistigen Umfeld (vgl. Fischer 1989, 270).

Das Wort „Menschenbild“ wird im übertragenen Sinn verwendet. Wenn wir also von „Menschenbildern“ reden, meinen wir nicht wirkliche, materielle Bilder von Menschen (vgl. Wolters 1999, 95), sondern gedankliche Gebilde, die aus Werten und Normen, die ein Mensch im Laufe seines Lebens sammelt, abgeleitet werden. Aus diesem Grund sind diese Werte und Normen weder wissenschaftlich überprüfbar und widerlegbar, noch logisch-begründbar, trotzdem sind sie kritisch reflektierbar (vgl. Goll 1992, 55).

Menschen entwerfen „Bilder“ immer dann, „wenn der zu beschreibende Sachverhalt zu komplex ist, als dass logische Erklärungsversuche zu deren Erfassung genügen“ (Fischer 1989, 270). Sie ordnen das erlebte Chaos von Welt in einem subjektiven Zusammenhang, um sich orientieren zu können (vgl. Goll 1993, 55).

Alle Vorstellungen, die sich Menschen, einzelne oder Gruppen, über sich selbst, über andere, über ihre Beziehungen und über ihre Stellung in der Welt machen wir als Menschenbild definiert (Erpenbeck, 2014, S.20)

Als gesellschaftliches Wesen wurde der Mensch noch nicht enträtselt, doch er wird immer wieder neu „entdeckt“. Die Frage wie sich der Mensch sich als einzelne Subjekt in der Gesellschaft findet, zu einer Synchronisation gelangt und mit der Tatsache der Gesellschaft klarkommt, haben sich solche Fragen In

der Geschichte von Philosophie und den Sozialwissenschaften unterschiedliche Antworten erfahren.

Der Person, der das biologische Individuum und das psychologische Selbst auch als beinhaltet, ist ein rationales Gebilde. Ob der Mensch und Kultur aufeinander angelegt sind, ob das Subjekt ein orientierungsloser Wesen ist, der einen gesellschaftlichen Rahmen braucht um handlungsfähig zu sein, sind verschiedene Auffassungen, die Mensch – Gesellschaft Beziehungen determiniert behandeln.

Phasen gesellschaftlicher Stabilität und eines geringen Niveaus repressiver Zwang fördern Vorstellungen einer harmonischen Integration von Individuum und Gesellschaft, als seien sie füreinander geschaffen (Erpenbeck, Weinberg, 1993, S. 28). Die Staatssozialistische Systeme waren der Neigung, sich selbst als eine entsprechende Antwort auf die emanzipatorischen Grundbedürfnisse der Menschen anzukündigen. Bei einem gesellschaftlichen Umbruch, werden Ideen einer Unvereinbarkeit von subjektiven Wünschen und gesellschaftlichen Imperativen verbalisiert.

Der Mensch als ein soziales Wesen, wird von seiner Betrachtungsweise nach auf die Sozialpsychologie verwiesen. Die Einstellung, soziale Wahrnehmung, Vorurteile und Identität des Menschen sollte die Frage beantworten, auf welcher Weise die Eigenschaften des „Menschen als sozialem Wesen“ betrachtet werden müsse. In einer gesellschaftlichen Periode stehen fundamentale Fragen, nach Prozessen zwischen Subjekt, Gesellschaft und Kultur. Viele Autoren haben in ihren Werken den Mensch als soziales Wesen betrachtet und formuliert. Sie haben mit ihren eigenen Worten die Betrachtung des Menschen als Mittelpunkt ihres Werkes gemacht. In meiner Arbeit werde ich versuchen, den Gesellschaftsstruktur aus der Perspektive des Menschenbildes zu definieren. Diese Dissertation soll weiter beweisen, wie Christoph Ransmayr und Herta Müller das Einzelschicksal, Leid, Angst und Sühne in den Werken zur sozialkritischen Anklage erhoben haben.

In den ausgewählten literarischen Werken, möchte ich die Hauptgedanke und Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft auflösen. Ransmayr, Schlink und Müller verdeutlichen in ihren Werken den Verfall der Figuren und den Endzeitgefühl unter den Menschen.

In den ausgewählten Werken waren historische Hintergründe bemerkenswert. In Ransmayrs Roman „Morbus Kitahara“ wird die Österreichische Geschichte der Nachkriegszeit behandelt. Es wird die Bombardierung seit dem Spätsommer des Jahres 1943 und Angriffe der Industrieorte geschildert. Es ging vor allem um „Totalabteilung Österreichs von Deutschland“ und Demokratisierung.

Im Roman „Herztier“ von Herta Müller handelt es sich um die Regierungszeit von Nicolae Ceaușescu. Die Diktaturregime führte Rumänien immer mehr in einen schlechten Zustand das Volk litt unter Elend und Hoffnungslosigkeit. Herta Müller schilderte im Roman eine Fluchtgeschichte und missglücktes Menschenbild.

Der Roman „Die Heimkehr“ erzählt von einer deutschen Nachkriegszeitgeschichte. Bernhard Schlink erläutert die Besetzung Deutschland durch alliierten Streitkräfte und ihre Nachfolgen. Die Geschichte schildert den Zweiten Weltkrieg und ihre politischen, menschlichen und moralischen Katastrophen.

Zusammengefasst lässt sich sagen, daß die Figuren die historischen Ereignisse in den Romanen widerspiegeln und das Menschenbild konstruieren. Zerstörungen, Mangel, Verunsicherungen sind in den Werken weitreichende soziale Hintergründe.

6. MORBUS KITAHARA : DAS MENSCHENBILD UND IHRE VORSTELLUNG IM KONTEXT BEI CHRISTOPH RANSMAYR- EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE

6.1. VORSTELLUNG DES AUTORS

Von Christoph Ransmayr erschien 1995 das Werk Morbus Kitahara, 50 Jahre nach dem 2. Weltkrieg. Ransmayr hat das Werk während seiner Reisen nach Brasilien und Irland geschrieben, wofür er sieben Jahre brauchte.

Christoph Ransmayr ist am 20. März 1954 in Wels/Österreich geboren und verlebte seine Kindheit in Roitham bei Gmunden, Oberösterreich. Von 1972 bis 1978 absolvierte er ein Studium der Philosophie und Ethnologie an der Universität Wien und arbeitete anschließend von 1978 bis 1982 als Kulturredakteur, arbeitete als Journalist für verschiedene Zeitschriften und ist seit 1982 freier Schriftsteller.

Er verbindet die realistischen Details mit fantastischen Reflexionen und intertextuellen Bezügen. Daher gehört Christoph Ransmayr zu den bedeutendsten deutschsprachigen Vertretern der Gegenwart.

Der Autor ist eng mit der österreichischen Geschichte verbunden. Mit Morbus Kitahara protestiert Ransmayr ebenfalls gegen die Veränderung der Geschichte und die Vergessenarbeit, die in seiner Heimat in der Nachkriegszeit 'geleistet' wurde. Ransmayr entwirft im Roman eine so zu sagen „Nachkriegszukunft[...], die eine reale Vergangenheit hätte sein können [...]“ (Cieslak, 2007, S. 162).

Ransmayr charakterisiert in seinen Romanen die Schilderung grenzüberschreitender Erfahrungen. Er konstruiert eine literarische Bearbeitung historischer Ereignisse und verknüpft sie mit präzisen Zeitpunkten

aus der Gegenwart. In all seinen Werken spürt man seine intensive, naive und gefühlvolle Aufmerksamkeit für die Welt und eine große Interesse, diese Welt nicht nur zu beurteilen, sondern sie tatsächlich zu erfahren.

Christoph Ransmayr wurde für seine Werke, die in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt wurden, mit zahlreichen Literaturpreisen geehrt. Dazu zählen u. a. der Anton-Wildgans-Preis 1990, der große Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1992, der Franz-Kafka-Preis 1995, der Friedrich Hölderlin Preis 1998 und der Bertolt-Brecht- Literaturpreis 2004. Sein berühmtester Roman *Die letzte Welt* (1988) erreichte ein glänzender Erfolg.

Seine wichtigsten Werke sind "Die letzte Welt", einen der bis dahin grössten Erfolgeder österreichischen Nachkriegsliteratur, "Die Schrecken des Eises und der Finsternis" und eben "Morbus Kitahara". Für Letzteres erhielt er 1996 den Europäischen Literaturpreis "Prix Aristeion".

In den Reportagen berichtet Ransmayr von historischen Ereignissen, die er mit einem Blick auf die Gegenwart analysiert. In seinen Werken tauchen sozialkritische Motiven wie das Verschwinden allen Lebens, Dimensionen der Wirklichkeit, verdrängte Erinnerungen und geistige und moralische Entwicklungen. Marcel Reich-Ranicki schrieb über Ransmayr: "Ein Apokalyptiker, der das Leben preist! (...) dieser Autor gehört in seiner Generation zum Besten, was wir haben" (Fischer, 2003).

6.2. ZUM WERK MORBUS KITAHARA

Morbus Kitahara ist eine Dorfgeschichte, die sich im Salzkammergut abspielt. Wie ich vorher erwähnt habe, beschreibt der Roman die Nachkriegszeit.

Nachdem der Krieg vorbei ist und fast "die halbe Menschheit in der Erde und im Feuer verschwunden ist", tretet Frieden ein. Für Moor, das ehemalige schöne Badeort, ist das alles nur noch eine unerreichbare Welt. Für die

alliierten Politiker sei der Wiederaufbau für den Widersacher nicht das Richtige. Man beschloss den „Frieden von Oranienburg“, so heißt der Name für die Jahre nach einem großen Krieg. Diese Name bezeichnet keine Wiederaufbau, sondern eine der Sühne, der Bestrafung und Rache. Deutschland soll nie mehr zu einem Krieg fähig sein.

Der Kurort Moor, einem verwüstetem Kaff an einem See im Schatten des Hochgebirges, wird von einer Bomberflotte angegriffen, bevor der Zweite Weltkrieg in Europa zu Ende ist. Nach dem Krieg kommen verschiedene Besatzungsarmeen aus allem Herrn Länder in das Gebiet von Moor. Darunter sind sibirische, marokkanische, schottische und die letzten sind die Amerikaner rund um den Major Elliot. Er führt streng den im Friedensplan des Richters und Gelehrten Porter Stellamour vorgesehenen Verantwortungen durch.

Die Geschichte beginnt mit dem Tod dreier Personen auf einer unbewohnten Insel. Im Roman sind im Laufe der Geschichte drei Protagonisten zu sehen, deren Leben miteinander verwoben werden. Sie stehen im Mittelpunkt der Geschichte. Er hat in seinen Figuren drei Formen des Überlebens charakterisiert: Den Lagerüberlebenden, das Kriegskind und das Kriegsverbrecherkind. Lily ist eine Grenzgängerin in der Seeregion, Schmugglerin, Überlebenskünstlerin und Tochter eines ehemaligen Schergen in schwarzer Uniform (Nazis). Ihr Vater wurde von den Besatzungsarmeen getötet. Sie wandert von Zeit zu Zeit über das Gebirge ins Tiefland. Dort kennt sie ein Waffenlager und Jagd die marodierende Banden, die immer wieder Dörfer überfallen.

Ambras, der gefolterte Zwangsarbeiter, ein ehemaliger KZ-Häftling wird als der Hundekönig genannt. Er ist der neue Verwalter des Granitbruchs und damit der heimliche Herrscher von Moor. Bering, der ihm zur Seite steht, ist Leibwächter, der „Vogelmensch“, der Schmied von Moor. Er verlässt alles, um Fahrer des Hundekönigs zu werden. Eine Pistole gibt ihm einsame Autorität, denn Waffen sind sonst bei Todesstrafe verboten. Doch in diesem zweiten Leben schlägt ihn eine Krankheit. Er leidet unter ein rätselhaftes Störung am Auge: „Morbus Kitahara“, die Dunkelheit des Schicksals.

Nachdem sich der Abbau des Steinbruchs nicht mehr lohnt, beschließt die Besatzungsmacht am See ein Truppenübungsgelände anzulegen. Die technischen Anlagen vom Steinbruch werden nach Brasilien abgetragen. Ambras, Lily und Bering begleiten den Transport. Sie werden in Brasilien von Muyra empfangen. Bering verliebt sich sofort in sie. Der Steinbruch sieht so aus wie in Moor. Sie werden auf eine Insel geschifft. Ambras, Bering und Muyra kommen auf der Insel um, Lily fährt mit dem Fischerboot zurück.

6.3. MORBUS KITAHARA-TITEL DEFINITION

Die Schilderungen der physischen und psychischen Schmerzen der Figuren im Roman Morbus Kitahara, konstruiert ein Bild der Verletzung, was zu ihrem Verfall führt. Morbus Kitahara, eine Augenkrankheit, die dem Roman den Titel gibt, steht im Roman als eine vieldeutige Metapher. Die Krankheit hat seinen Namen von dem japanischen Arzt Sakae Kitahara und an der Stelle des schärfsten Sehens entsteht ein „dunkler Fleck“, der vom Patient wahrgenommen wird.

Bering fühlte die plötzliche Atemlosigkeit und Blutleere eines Schocks, als er seinen Blick von der Straße ab- und Lily zuwandte und der Schatten, die Grube, sich mit seinem Blick bewegte!, aus dem Kegel des Scheinwerfers glitt, aufflog und als schwarzer Fleck Lilys Gesicht verdunkelte. Der Schatten bewegte sich mit seinen Augen. Die Grube klaffte nicht auf der Lastenstraße, sondern in seinem Blick [...] ein ovaler Fleck, nicht so scharf umrissen und nicht so schwarz wie die wirklichen Fallen und Löcher[...] seine Welt hatte ein Loch. [...] „Siehst du Gespenster?“ fragte Ambras „Was ist los?“ „Nichts“, sagte Bering [...] fuhr auf das Loch in seiner Welt zu, das vor ihm zurückwich und mit jeder Bewegung seiner Augen wie ein Irrlicht die Straße entlang und die dunklen Felswände empor und über den Abgrund

hinaus tanzte und doch immer vor ihm blieb, als zeigte es ihm den Weg zurück an den See“ (MK, S. 187ff.).

Bei der Rückfahrt von dem Konzert leidet Bering merkt Bering, daß er unter einer Augenkrankheit leidet. Er macht sich große Sorgen, daß sich die „duncklen Flecken“ ausbreiten und er blind wird. Da er sein Arbeitsplatz nicht verlieren will, hütet er diese Krankheit als Geheimnis.

[...]ein Fahrer mit einem durchlöcherten Blick. Ein Hausknecht, ein Mechaniker – ein Leibwächter mit einem durchlöcherten Blick! Für Blinde war gewiss kein Platz im Hundehaus.“ (MK., S. 194)

Der Erzähler bringt dieses Geheimnis immer in Berings Bewusstsein, so wird der Rezipient mehrmals über die Krankheit berichtet. Bering vertraut sich niemandem über seine Krankheit an, weil er seinen Diens bei Ambras nicht verlieren will. Die Belastung des Geheimnis kann er nicht mehr ertragen, so daß er Lily über seine Krankheit erzählt. Lily überredet ihn, einen Termin in Lazarett in Brand zu vereinbaren. Die Diagnose nach Morrison lautet: Chorioretinitis centralis serosa. Morbus Kitahara.

Ich habe solche Flecken in den Augen von Infanteristen und von Scharfschützen gesehen, von Leuten, die in ihren Panzergräben halb verrückt geworden sind oder hinter feindlichen Linien wochenlang auf der Laurer gelegen haben und das Fadenkreuz schon im Rasierspiegel sahen, auf dem eigenen Gesicht, verstehst du? (MK., S.351)

Der Autor zitiert mit diesen Worten eine Verbindung der Krankheit mit dem Krieg und anschließend das Bild der Soldaten, die unter Angst und Hass leiden.

„Alles Leute, die sich aus Angst oder Hass oder eiserner Wachsamkeit ein Loch ins Augen starren.“ (MK., S.351).

Bering, der immer aus Angst oder Hass zur Waffe greift, hat weder mit seinen Eltern, noch mit Lily die erwünschte Beziehung geschafft. Er ist neben seinen Eltern ohne Selbstvertrauensgefühle aufgewachsen. Daneben wurde seine Liebe zu Lily abgelehnt, so daß er und unter Liebeskummer leidet und immer mehr Hassgefühle entwickelt. Die Verdunkelung des Blickes ist im Roman so deutlich dargestellt, dass der Rezipient Bering auch moralisch erblindet sieht. Denn während der Geschichte bemerkt der Leser, daß Bering aus Hass immer zur Waffe greift und leicht tötet. Dieses Bild zeigt dem Rezipient, daß Bering keine moralische Schuldgefühl besitzt. Der Hass auf seine Erkrankung macht ihn wieder und wieder ein Mörder. Als er in Brasilien einen Neuanfang mit Muyra machte, tötete er die Frau, die er liebt, im Glauben Lily getroffen zu haben. Morbus Kitahara führt den Mensch in den Untergang, weil sie sich mit ihrem Vergangenheit nicht abfinden können. Der Titel des Buches ist eine Schilderung vielen Bereichen.

6.4. LEID UND SCHICKSAL

Die Darstellung der fiktionalen Realität vermittelt dem Leser verschiedene Bilder des Lebens unter Diktatur. Durch textexterne Mitteilungen, die sich auf geschichtliche Ereignisse basieren, wird dem Romanrezipienten die Aspekte der totalitären Systeme eingewirkt. „Immunität gegen Ideologien und alle Arten von Dogmen“ (Ransmayr 2004, 87) ist die Erfahrung, die dem Romanrezipienten vermittelt wird.

Ransmayr konstituiert sein fiktionales Modell als eine Realität, der die kritischen Auseinandersetzung mit autoritären Regierungsformen allgemein betrachtet. Diese Betrachtung ist weder willkürliche noch phantasievolle Erfindung. Seine Fiktionalität ist eine anachronistische Darstellung, eine verschiedene historische Epoche. Das Gewaltpotential kann von ihm, von der Antike bis zu gegenwärtigen Zeiten dargelegt werden.

Das konkrete Ziel dieses Kapitels ist, die Rolle der Brüche und Leerstellen innerhalb der textinternen Funktionen zu beschreiben. Berings dunkle Blick

spiegelt ist nicht nur ein Augenkrankheit, sondern es ist ein Symbol, das die historische Lage, den Gewalt, die Unfähigkeit der Nachkriegszeit schildert.

Die Figuren im Roman verfallen, indem sie ihre Identität verlieren. Dieses Prozess bringt seine sozialen und psychologischen Aspekte mit sich.

In Morbus Kitahara wird mehrmals erwähnt, wie sich die Umwelt im Romane in den Figuren manifestiert und wie die Vermittlungsart fiktionaler Fakten einen Rezeptionsvorgang bewirkt.

„Ein Feuer im Ozean.

Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens. Ein Feuer, das seit zwei Tagen durch die Wildnis einer Insel sprang und verkohlte Schneisen hinterließ, hatte die Leichen von einem Gewirr blühender Lianen befreit und ihnen auch die Kleider von ihren Wunden gebrannt: [...] Sie lagen wenige Meter voneinander entfernt in menschenunmöglicher Verrenkung zwischen Farnsrünken. Ein rotes Seil, das die beiden miteinander verband, verschmorte an der Glut“ (MK.,S.9).

Ransmayr verfremdet im Morbus Kitahara die historischen Stoffe durch die Vorstellung von zufälligen oder möglichen Elementen. Im Roman wird eine spezifische Geschichtsperiode fiktionalisiert. Die Fiktionalität von Morbus Kitahara belebt sich im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit. Die Handlung setzt sich in der Bombennacht des Ortes Moors ein, in der der Protagonist Bering geboren wird. Die weitere Handlung verfolgt die Bedingungen der Nachkriegszeit anhand seines Lebens.

Christoph Ransmayrs Werk Morbus Kitahara stellt für die Frage nach den narrativen, zeit- und subjekttheoretischen der Darstellung von Räumen eine bedeutende Beispiel dar. Der Anfang des Romans antizipiert das Ende. Das

erste Kapitel ist mit dem Titel „Ein Feuer im Ozean“ überschrieben und Kapitel 34 nennt sich „Das Feuer im Ozean“. In diesem Zusammenhang ist ein weiterer wichtiger Punkt, daß nicht nur der Titel, sondern die Geschichte sich selbst wiederholt. Im Sinne der Hermeneutik sind die einzelnen Teile des Romans nur durch den ganzen Roman verstehbar und der ganze Roman nur durch seine einzelnen Teile (Cieslak, 2007, S.59). Ransmayr führt den Leser durch diese Romangestaltung in einen hermeneutischen Zirkel und macht das Lesen zu einem schlagartigen Erkenntnis. Der Rezipient fragt schon am Anfang der Geschichte: Woher aber kommen dann die beiden Toten?

„Bering war ein Kind des Kriegs und kannte nur den Frieden. Wann immer die Rede von der Stunde seiner Geburt war, sollte er daran erinnert werden, daß er seinen ersten Schrei in der einzigen Bombennacht von Moor getan hatte. Es war eine regnerische Aprilnacht kurz vor der Unterzeichnung jenes Waffenstillstandes, der in den Schulstunden der Nachkriegszeit nur noch *Der Frieden von Oranienburg* hieß.“ (MK.11)

Das zweite Kapitel beginnt mit einem wichtigen historischen Moment. „Kurz vor der Unterschreibung jenes Waffenstillstandes...“ erlebt Moor die einzige Bombennacht. Diese Stunden sind auch die Zeiten, wo Bering auf die Welt kommt. Die Zeit der Geschichte flechte sich mit Berings Geburt ineinander, das in der letzten Kriegsnacht beginnt.

Bering's Mutter Celina, stirbt nach vier Seiten des zweiten Romananfangs. Die Polin stirbt unter den Kugeln. Sie ist die Figur eines traumatischen Zeichens im Romananfang. In der «einzigen Bombennacht von Moor» geschieht die Frühgeburt von Bering unter Hebammendienste. Bering wird im Roman seine Richtung nicht ändern und seinem Schicksal nicht entziehen. Als Leser muss man dem Autor vertrauen und sich in die Geschichte fallen lassen, die damit doch recht verschwommen beginnt.

Bering ist die zentrale Figur des Romans. Der Rezipient, der mit dem "Kind des Krieges" konfrontiert wird, muß diese Spannung in zweierlei Hinsichten lesen: einerseits im *grammatikalischen Dimension*, und somit wurde er in der Tat von einem Wesen namens "Krieg" gezeugt. Andererseits in seiner *rhetorischen Dimension*. Bering ist ein "Kriegskind". Doch von welchem Krieg ist hier die Rede? Der Krieg wird von jedem Rezipient im Roman anders aufgefaßt.

Ransmayr beschränkt sich nicht auf das Mitteilen. Er beschreibt das Vergangene durch das Erzählen zeitweilig, indessen konsequent. Der Prozeß wird stets umgedeutet. Berings Vater, der in der Geburtsnacht seines Sohnes an der Front war, überträgt im Text seine Kriegserfahrungen auf den Körper seines Sohnes:

"Noch Jahre später sollte dieser Vater, taub für die Schrecken der Geburtsnacht seines Sohnes, seine Familie mit der Beschreibung jener Leiden ängstigen, die er, er in diesem Krieg ertragen hatte. So trocknete Bering jedesmal die Kehle aus, und seine Augen brannten, wenn er wieder und wieder hörte, sein Vater habe als Soldat solchen Durst gelitten, daß er am zwölften Tag einer Schlacht sein eigenes Blut trank." (MK.12)

Wolfgang Kemp definiert die Zeit Struktur in seiner Lektüre, daß der Gegenstand der Kunstwissenschaft in allen Gattungen von einer materiellen Präsenz ist, die umfangreiche Vorkehrungen erfordert, Präsentationsformen, die weit in Raum, Zeit und Gesellschaft hineinragen (Kemp, 1988, S.246). Die Art und Weise, die Zeit und zahlreiche soziografische Faktoren, wie Bildung, Erlebnishorizont bestimmen die Betrachtersituation.

HIER LIEGEN
 ELFTAUSENDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG
 TOTE ERSCHLAGEN
 VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES
 WILKOMMEN IN MOOR

„Über fünf aufgelassene Abbaustufen des Granitbruchs, über fünf unregelmäßige, monströse Zeilen, hatte Major Elliot diese Inschrift von zwangsverpflichteten Steinmetzen und Maurern hinsetzen, errichtet! Lassen: Jeden Buchstaben groß wie einen Menschen. Jeden Buchstaben als freistehende, gemauerte Skulptur aus den Trümmern des Barackenlagers am Schotterwerk, [...]So hatte Elliot nicht nur eine aufgegebene Halde des Steinbruchs am See, sondern das ganze Gebirge in ein Denkmal verwandelt" (MK.,S.34)

Der Schrift, der immer wieder an die Qualerei derjenigen erinnern, die im Lager und im Steinbruch gefoltert und zu Tode gebracht wurden, verweist auf die Präsenz des Mordes und das Bild eines besetzten Landes. Jeder Buchstaben ist groß "wie ein Mensch". Die Besatzer lassen keine Ruhe, sie zwingen auf die Erinnerung, die planmäßig organisiert wird. Daß die Anfertigung der "verfluchten Schrift" (M.K. 39) ein politischer Akt ist, wird vom Autor durch die Bewohner von Moor verständlich gemacht. Ransmayr schildert diese Situation mit dem Protestversuch der Bewohner das Denkmal zu sabotieren.

Die Deutung des Textes von Ransmayr kann ein politischer Akt sein. Konrad Paul Liessmann stellt in seinem Interpretationsversuch ein Beispiel dar. Er sieht in den elftausend Toten der Gedenkschrift in Moor die Zahl die bei den bosnischen Massakern wohl erreicht worden ist (Eshel, S.232)

„Kostümiert als die Opfer jener geschlagenen Herrschaft, für die Moors Männer in den Untergang gezogen waren, mußten die Uferbewohner schon zur nächsten Party in gestreiften

Drillchanzügen mit aufgenähten Nationalitätsabzeichen, Erkennungswinkeln und Davidsternen vor imaginären Entlausungsstationen Schlange stehen, mußten als polnische Fremdarbeiter oder ungarische Juden vor einem ungeheuren Granitblock mit Hämmern, Keilen und Brechstangen posiere-....“ (MK., S.47ff.).

Doch der Kommandant Elliot, läßt viermal jährlich Partys veranstalten, die nach dem amerikanischen Staatsoberhaupt und Richter, Lyndon Porter Stellamour, benannt sind - "Stellamortr's Partys". Im Roman ist er als „der einzige und wahre Name der Vergeltung“ (MK. S. 39) bezeichnet.

Die Einwohner Moors sollen die Leiden der Gefangenen im Lager des Steinbruchs, wie sie Elliot in Fotos aus der Lagerzeit sah, selbst nachspielen. Elliot befiehlt den Einwohnern, in wirklichkeitsgetreuer Kostümierung zu erscheinen, sich als „Juden, Kriegsgefangener, Zigeuner, Kommunisten oder Rassenschänder zu verkleiden“.

Die Unterscheidung zwischen den wirklichen politischen Überlegung und deren Verfälschung führt mich zu einer detaillierter Betrachtung der fiktionalen Darstellung in Morbus Kitahara. Eine Vergleichung zwischen der fiktionalen Friedenswelt und dem realen Geschehnisse prägen das politische und soziale Leben Nachkriegsdeutschlands.

Im folgenden Zitat kann man die Durchführbarkeit in der fiktionalen Welt untersuchen. Den Deutschen wurden bilder aus den Konzentrationslager gezeigt, um die Taten des Nationalsozialismus hervorzurufen. Das Volk wurde beschuldigt, für die geschehenen Verbrechen verantwortlich zu sein.

„Die in der Rezeption gewonnenen Erfahrungen, Erkenntnisse, genußvoll erlebten Werte – Resultat des Wechselverhältnisses zwischen der Rezeptionsvorgabe und den gesellschaftlich-geschichtlichen, biographisch-individuell mehrfach gebrochenen Bedingungen, unter denen sie realisiert wird,

wirken auf die Wahrnehmungs-, Fühl- und Denkweise des Lesers, auf seine Verhaltens- und Handlungsweise mehr oder weniger tief, allgemein und dauernd ein“ (Simon,2003, S.115, von Neumann, Manfred).

Nach diesem Zitat, hat Ransmayr die Subjektposition des Menschen in seiner Zeit mit einer Gegenüberstellung fremdbestimmte Figuren konstruiert. Die Bewohner Moors werden zu ihren Schicksal verurteilt.

„Es war das Erste Mal, daß Bering einen ehemaligen Häftling aus dem Barackenlager am Schotterwerk über seine Qualen reden hörte. In den Schauzelten der Armee und in den Schulstunden der ersten Nachkriegsjahre hatten immer nur Stellamours Prediger (so nannte Moor sie damals insgeheim) von Torturen und Elend am Blinden Ufer erzählt, aber niemals einer von den Gequälten selbst. Auch auf den Parties im Steinbruch oder in den Bußritualen am Dampfersteg waren die Befreiten so stumm und gesichtslos geblieben, daß Bering und mit ihm viele von Moors Kindern manchmal glaubten, die Gefangenen des Baracklagers hätten niemals eine eigene Stimme und niemals ein anderes Gesicht gehabt als die starren Züge jener Toten, die man auf den Plakaten der Armee nackt und aufeinandergeworfen vor Baracken oder nackt und aufeinandergeworfen in großen Gruben liegen sah: Solche Bilder hatten in keinem Schauzelt und in keiner Geschichtsstunde gefehlt und waren bei den Bußprozessionen der Sühnegesellschaften oft von Sandwich – Männern mitgetragen worden“ (MK., S.177ff.)

Bering wird das erste Mal mit einem Häftling aus dem Barackenlager konfrontiert. Bis dahin waren ihm von den Gequälten erzählt. Moors Kinder glaubten, daß die Gefangenen keinesfalls eigene Stimme, ein eigenes Gesicht hätten. Sie sahen wie die „Toten“, die auf den Plakaten der Armee nackt und

aufeinandergeworfen lagen. Die Moorer vergessen ihre Schuld auch in ihrer Freizeit nicht.

Der Text verbildlicht den Wert eines Menschenlebens. Der Konflikt, verbreitet Ängste und negative Erwartungen. Das Erlebte Realität wird als eine nackte Tatsache geschildert. Der Mensch als Motiv, widerspiegelt die emotionale Wesen und die Verzweiflung. Das historisch-politische Gedankenspiel findet ihre Zuspitzung im Bewusstsein der Rezipienten. Da die Konflikte auf die Klima der Gesellschaft verweist, bemerkt der Rezipient die dominante Emotionen, Zuneigungen und Abneigungen der Figuren.

6.5. ENTFREMDUNG UND GEWALT

Im Roman wird Bering, Ambras und Lily mit Gewalt, **Entfremdung**, Identitätsverlust und Angst gekennzeichnet. Es wird ein Verfall konstruiert, für den diese Eigenschaften verantwortlich sind. Die Figuren stehen in Wirkung der nationalsozialistischen Herrschaft und sind von der Erfahrung der Gewalt und Entfremdung geprägt.

Der Rezipient sieht, wie Ambras als Opfer an den physischen der Lagertorturen zugrunde geht und Bering und Lily als Kinder der Tätergeneration zugehört. Der Leser erarbeitet die Beziehungen zwischen Opfern und Täter. Die starken Divergenzen zwischen den wirklichen geschichtlichen Ereignissen und den fiktionalen Geschehnissen nötigen den Leser „zur Bildung von Analogien zu seiner eigenen Vergangenheit bzw. der Vergangenheit seines Staates“ (Spitz 2004, 109). Wenn diese „Horizontverschmelzung“ (Spitz 2004, 109) stattfindet, dann gewinnt das Modell der Moorer Gesellschaft eine „eindeutig gegen die Abschiebung von Historie in Geschichtsbücher und totes Material gerichtete Qualität“ (Spitz 2004, 109).

Der Figur Bering, wird vom Autor als zentraler Komplex der Gefährdung der Identität dargestellt. Im Verlauf der Geschichte, wird Berings Sozialisation nicht

ändern. Er war vom Geburt an allein und mit seinen Eltern kann er nicht sprechen. Sein Vater ist in den schrecklichen Erinnerungen an seine Kriegszeit gefangen und ist „taub für die Schrecken der Geburtsnacht seines Sohnes“ (Eshel, S.239)

Es existieren innere und äußere Monologe, welche die Aspekte der Entfremdung und Gewalt der Figuren ausdrücken. Die soziologischen, politischen und historischen Aspekte Moors verbindet der Rezipient mit der deutschen und österreichischen Nachkriegsgeschichte. Es wird dem Leser ein Schreckensszenario zur Verfügung stellt, den Verlauf der österreichischen und deutschen Geschichte zu wahrnehmen.

In Moor wurden Bürger aus ihren Häusern gejagt. Die Höfe von Geschlagenen Parteigängern des Kriegs brannten. In Moor mussten ehemals gefürchtete Aufseher aus dem Steinbruch jede Demütigung schweigend ertragen; zwei von ihnen pendelten am siebten Tag nach der Befreiung, es war ein kalter Freitag, an Drahtseilen im Wind [...] In Moor herrschten die Sieger. Und was immer an Klagen über diese Herrschaft in der Kommandantur vorgetragen wurde – die Antworten und Bescheide der Besatzungsarmee waren zumeist nur eine böse Erinnerung an die Grausamkeit jenes Heeres, in dem Moors Männer gedient und gehorcht hatten (MK., S. 16ff.)

Es wird im Roman ein Frieden geschildert, aber in der Beschreibung dieses Friedens spiegeln sich die Gewalt- und Entfremdungsspuren. Der Autor versteckt die Wahrheit in der Figurenstruktur, und lässt den Leser an die Situationen im Nachkriegs-Deutschland und Österreich erinnern. Die Verantwortlichen der Holocaust an den Juden werden vom Autor mit den Figuren konfrontiert. Die Niederlage wird als „Befreiung“ (MK. S.14)

symbolisiert. Moor wird in die Vergangenheit gebracht, die Gewalt und Entfremdung/Verfall wiederkonstruiert.

Neu war und blieb am See immer nur das Alte: Jedes noch so verborgene oder rostzerfressene Stück Schrott mußte in Ölbäder gelegt, gebrüstet, geschliffen, zurechtgefeilt und gehämmert und so lange wieder und wieder verwendet werden, bis der Verschleiß jeder Brauchbarkeit ein Ende setzte und nur noch Abfall für die Eisenschmelze hinterließ (MK., S.231)

Das Zitat verweist dem Leser, dass keine neuen Güter die Region erreichen konnten. Die zurückgebliebenen Gegenstände sind dem Verfall untertan. Dem Leser wird klar, daß der Verfall das zentrale Motiv für die Beschreibung des Zustands ist.

In Moor werden weder neue Gesetze befolgt, noch neue erlassen. Moor wird langsam mit der Wahrnehmung des Rezipienten in das Chaos gesinkt. Die Konflikte werden verdrängt, und dies führt zu Ängsten und Enttäuschungen. Die Fiktionalitätspragmatik baut das Verhältnis zwischen dem Leser-Text und der Wirklichkeit so stark, so der Lesende ein Wirklichkeitsabbild übernimmt und sich an die potenzielle Realität aneignet.

„ Er drehte sich um nach ihr, nach ihrem Gesicht, und ist mit seinen Augen plötzlich so nah an den ihren, dass er seinen Blick wie damals bei ihrer ersten Begegnung senken muss. Er kann eine solche Nähe nicht ohne Beschämung ertragen. Er fühlt sich durchschaut bis auf seinen Grund und muss seine Augen schließen und wagt, wie in Notwehr und eigentlich nur, um diesem schönen, verstörenden Blick auszuweichen, was er bisher allein im Schlaf und nur vor einem Traumbild gewagt hat : Blind zieht er Lily zu sich heran und küsst sie auf den Mund“ (MK., S.169).

Diese Szene erinnert nicht zufällig an den Mord. Er küsst sie wie in Notwehr: Der Kuss setzt den Kontakt; von jenem Töten waren in der Erinnerung die Augen geblieben, die ihn verfolgt haben, jetzt küsst er sie um ihrem Blick auszuweichen. Zur Kommunikation kommt es wieder nicht, weil Bering seiner selbst nicht sicher ist, weil er über eine selbstbewusste Identität nicht verfügt und auch nicht in der Lage ist, sich zu öffnen, um seine Schwäche einzugestehen und eine positive Identität im Prozess der Kommunikation aufzubauen. Auch im Verhältnis gegenüber Ambras scheint Lily eine Rettung aus seiner entfremdeten Lebensweise zu bieten. Zusammenfassend ist zu sagen, dass alle Figuren stets durch Angst geprägt sind. So z. B. hat Bering Furcht davor, dass Ambras von seinem Mord und von der Erkrankung am Morbus Kitahara, welche ihn seine Stelle als Leibwächter kosten würde, erfahren könnte. Ambras hat Angst vor den dauerhaften Bindungen an den Leuten. Alle diese Ängste und Alpträume führen dazu, dass die Figuren in Isolation und entfremdete Lebensweise fliehen und dass, sie sich in Moor wie auch in Brasilien gleichermaßen als Gefangene fühlen. Nie sind sie vollständig frei und sie sind selten glücklich. Das Gefühl der Freiheit ist für sie fremdartig.

„ Es war am Paß von Halfayah. Dort hatte die Druckwelle einer Panzergranate den Vater ins Geröll geworfen. Und als ihm in der Glut dieser Wüste plötzlich ein rotes, seltsam kühles Rinnsal über das Gesicht lief, schob der Vater den Unterkiefer vor wie ein Affe, schürzte die Lippen und begann zu schlürfen, verstört und voll Ekel zuerst, dann aber mit wachsender Gier: Diese Quelle würde ihn retten“ (MK., S.12)

Der Roman spiegelt viele negative und expressive Ausdrücke und unterstreicht somit den Verfall Moors. Durch den historischen Hintergrund des Romans, orientiert sich der Rezipient an das Gesellschaftsbild. Die Figuren „Kunstwerk erst im Leserbewusstsein konstituiert (Jauß, 1975, S.83).

Die Schilderungen der Kriegszeit sind gewaltig. Besonders das Leid der Opfer, ist ein wichtiger Gegenstand zur Erfahrungsbildung.

„Ransmayrs Roman ist bemüht, die Täter/Opfer- Rollen gegeneinander zu versetzen und einfache Oppositionen auszuschließen, um erreichen zu können, was er in den «Geständnissen» «voraussetzungsloses Erzählen» genannt hat – etwa wenn Lilys Vater, der Scherge von einst, in einer Racheaktion der Opfer, die ihn als Peiniger erkennen, getötet wird. Ransmayr hat seine Hauptfiguren, wohl in dem Bestreben, keine Schwarz-Weiss-Bilder zu konstruieren, mit sehr problematischen Zügen ausgestattet. Alle drei werden in Situationen geführt, in denen ihre Tötungshemmung aussetzt“ (Wagner, 2011, S.3).

6.6. DER VERFALL

Im Roman *Morbus Kitahhara* zitiert Ransmayr verschiedene Verantwortungsträger für den Verfall der Figuren. Er stellt auf der einen Seite kalte und fassungslose Beziehungen zwischen den Menschenbilder und auf der anderen Seite Entfremdungen und Isolationen zwischen den Figuren dar. Mit diesen Ansätzen entdeckt der Rezipient das Gesellschaftszustand und die Konzentration auf das eigene Leid der Figuren. Er behandelt das Gesellschaft als ein geschlossenes System. Die Geschichte zeichnet eine zerstörte Wirklichkeit, die mit fiktionalen Kompetenzen die Figuren in sich selbst in den Verfall nachzieht.

Der fiktionale Versuch, dem sozialen Konflikten und Systemen zu entkommen, wird vom Autor wiederum mit einem neuen Verfall beendet. Der Verfall der Figuren schildert dem Rezipient ein verlorenes Identität, ein Verschwinden und das Sterben.

Ransmayr betont, dass die Visionen und Versionen der uns bestehenden Welt - und Menschheitsuntergänge den endgültigen Untergang und die Auslöschung des Menschen als Individuum sowie als Spezies beinhalten (vgl.Lützeler, 2005, S.37). So gewinne der Untergang eine eigentümliche Zeitlosigkeit und mit

seiner universellen Struktur durchzieht und erscheint in allen Epochen und Zeiten allgegenwärtige und beständige Katastrophe (ebd.)

Im Roman wird das Regime, das für den Krieg und Arbeitslager verantwortlich war durch den Sieger ersetzt. Ransmayr verdeutlicht mit dieser Geschichte das Bild des Zweiten Weltkriegs und die deutsche und österreichische Vergangenheit. Die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit und die Negativität macht wird dem Rezipienten als Gedanke und Vorstellung reflektiert.

Im Roman wird der Identitätsverlust der Figuren mit einer ausführlichen Zitierung von Gewalt, Angst und Entfremdung dargestellt. Diese Eigenschaften sind für die Darstellung des Verfalls verantwortlich und sie charakterisieren und bauen die Verhältnisse der Figuren zueinander.

Der allwissende Narrator Zugang konstruiert einen Zugang zu den inneren Bewusstsein der Figuren. Die Gedanken der Figuren werden nicht in einem auktorialen, sondern durch erlebte Rede wiedergegeben.

Der zentrale Identitätsverlust lassen sich am besten an der Figur Bering darstellen. Bering, der in der einzigen Bombennacht von Moor seinen Schrei getan hat, ist von seiner Geburt an von Isolation ausgesetzt. Diese wird sich im Verlauf der Geschichte in seiner Sozialisation nicht ändern. Da sein Vater in den schrecklichen Erinnerungen an seine Kriegszeit gefangen ist und seine Mutter sich in die private Religiosität zurückzieht hat er keine Kommunikation gegenüber seinen Eltern. Die erlebten Ereignisse machen die Eltern stumm für die Erscheinung dieser Welt.

Für Berings Entfaltung spielt weiter die Figur Ambras eine wichtige Rolle. Ambras zeigt zahlreiche Gemeinsamkeiten mit Bering, vor allem in Bezug auf die Kommunikationsunfähigkeit und Entfremdung. In seinem Fall sind das Eindringen der Häscher in die Wohnung, die Verschleppung der vorgeblich jüdischen Geliebten und der jahrelange Lageraufenthalt nebst Folter ohne

Zweifel eine tief greifende psychologische Erfahrung, einem Trauma ähnlich, das bei ihm zur Entfremdung und Isolation führt. Um die Grausamkeiten des Lageralltags zu vergessen, muss er sich vom sensiblen Photographen in einen rücksichtslosen Lagerinsassen verwandeln.¹⁴² Es ist diese Haltung, welche er später auf Moor übertragen wird, denn er macht die Bewohner zu Recht verantwortlich für die Schrecken seiner eigenen Geschichte.

Darüber hinaus war es für ihn während der Haft notwendig, einen gewissen Gleichmut gegenüber seiner Umwelt und der täglich drohenden Aussicht auf Ermordung an den Tag zu legen. Nur an Tiere und Steine kann Ambras Emotionen knüpfen, an Menschen hingegen kaum.¹⁴³ Bezeichnenderweise erfindet der Hundemensch „nur für seine Hunde (...) ständig neue, oft verrückte Kose- oder Schimpfnamen.“ Er wird Hundekönig genannt. Diesen Namen erhielt er von Elliot, der ihn mit Spott seinen Hundekönig nannte. Als Verwalter im Steinbruch, zieht Ambras in die leerstehende Villa Flora ein und erst dann, nachdem er die dort lebende Hundehorde in einem mythischen Kampf bezwingt. Die Tiere gehen vor, sie sind Ambras wichtiger als Menschen, mit der verlorenen Geliebten sowie ansatzweise Lily und Bering als einzigen Ausnahmen.

Ambras kann nur mehr im Rausch lachen, und auch Musik, die ihm scheinbar einen Zufluchtsort bietet, vermag ihn nur kurzzeitig von seinen Erinnerungen abzulenken. Liebe kann er nicht mehr empfinden. Sein Leben ist folglich beschädigt. All das und gleichzeitig das Gefühl, als Überlebender die Toten bzw. seine Geliebte verraten zu haben, sind für seine extreme Entfremdung von der Umwelt und später für seinen Untergang verantwortlich.

Die Befreiung aus dem Lager konnte Ambras sein früheres Leben nicht zurückgeben, denn es „gibt ein Leiden, das nicht aufhört, und auch eine Traurigkeit, die kein Ende hat.“

Damit wird auch Ambras Ekel vor der sprachlichen Kommunikation verbunden. Sein unkommunikatives Verhalten bleibt nicht nur bestehen, sondern steigert

sich gegen Ende zu einer totalen Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst und seiner Umwelt. Der Hundekönig, welcher eingangs durchaus kräftig und energisch erscheint, verfällt im Verlauf der Handlung physisch und geistig immer mehr, was den Niedergang seiner Autorität mit einschließt. Seine Stimme, einst unverwechselbar, meldet sich immer seltener, bis sie schließlich völlig verstummt. Auch scheint er, der stets mit wenig Schlaf auskam, diesem mehr und mehr zu fliehen, was auf die Furcht von Alpträumen, welche mit seiner Lagervergangenheit verknüpft sind, zurückzuführen ist. Zwangsläufig ist immer häufiger von seiner Müdigkeit und Erschöpfung die Rede.

Daran ist es zu bemerken, dass sich der gefurchteste Mann in Moor schritten weise in denjenigen Photographen zurück verwandelt, der er nicht bleiben durfte. Daraus lässt sich feststellen, dass man bestimmten Traumata der Vergangenheit nicht entkommen könne, weder durch Ortsveränderungen bzw. im Fall Ambras durch Flucht nach Brasilien noch durch Ablauf von Lebenszeit.

Daraus lässt sich schließen, dass Bering und Ambras zahlreiche Gemeinsamkeiten im Hinblick auf ihre Lebensweise aufweisen. Beide leben in der Isolation, entfremdet von der Umwelt und Bewohnern von Moor, beide leiden an der Unmöglichkeit sich selbst zu finden.

Beide fliehen in die Welt der Tiere und denken, dass ihnen die Flucht aus Moor Befreiung bieten kann, was sich als völlig unmöglich im Verlauf der Handlung erweist.

Dass beide an der Kommunikationsfähigkeit leiden lässt sich aus ihrer ersten Begegnung feststellen. Konkreter Anlass dieser Begegnung ist ein Unfall Ambras´ mit dem aus amerikanischen Beständen stammenden und zum Statussymbol avancierte Studebaker und das Hilfsangebot von Bering, den Wagen zu reparieren.

6.7. DER PSYCHOLOGISCHER VERFALL DER FIGUREN

In Morbus Kitahara leiden die Figuren unter psychologische Zerstörungen, da sie einerseits die Gewalt des Krieges, andererseits unter alltäglichen Gewalt des Nachkriegsleben unterdrückt sind. Der Krieg hinterlässt unvergessliche schreckliche Spuren, die von Berings Vater vielmals reflektiert wurde.

„Du pendelst in einem Schmerz, von dem du niemals geglaubt hättest, dass man ihn empfunden kann, ohne zu sterben, und du heulst mit einer Stimme, von der du bis zu diesem Augenblick nichts gewusst hast, und niemals, niemals in deinem Leben wirst du deine Arme wieder so hoch über deinem Kopf haben wie in diesem Augenblick (MK., S. 177).

Im Roman betont der Narrator aus der Kriegszeit die Gewalt. Besonders das Leid der Opfer, wie z. B. die Folter der Lagerinsassen.

Von einer Foltermethode namens Schaukeln, deren Folgen als die „Moorer Krankheit“ bezeichnet werden wird im obigen Zitat von Ambras berichtet.

„In der ungewöhnlichen Kälte und Feuchtigkeit dieses Herbstes schmerzten ihn seine Schultergelenke heftiger als in jedem Wettersturz seit dem Jahr seiner Tortur. An manchen Tagen lähmte ihn dieser Schmerz so sehr, dass sein Leibwächter ihn nicht nur kämmen, sondern ihm auch beim An – und Auskleidens helfen musste“ (MK., S.167)

Die Haut des Steinbruchverwalters spiegelt auch seine psychischen Schmerzen. Seine Schulterpartie ist eine „Narbenhaut“ (ebd., S.238) und ein „zerschlagener Rücken“ (ebd.). Die „daumenbreite Narbe“ (ebd., S.71) auf seinem linken Unterarm verweist auf den „Abdruck jener glühenden Feile,

mit der er die Schmach einer dort eintätowierten Häftlingsnummer nach seiner Befreiung für immer gelöscht hatte“ (ebd.). Die Figuren verhalten sich auch psychisch auffällig, Berings Vater wie auch Ambras können im Laufe der Geschichte dem Wahnsinn nicht entkommen.

6.8. DER ABWURF DER ATOMBOMBE AUF JAPAN UND DER WELTKRIEG

„Es war eine regnerische Aprilnacht kurz vor der Unterzeichnung jenes Waffenstillstandes, der in den Schulstunden der Nachkriegszeit nur noch *Der Friede von Oranienburg* hieß“ (MK.,S.9).

Der Weltkrieg bildet den äußeren politischen Rahmen der fiktionalen Welt in Morbus Kitahara. Die Handlung des Romans beginnt mit einem bedeutenden Ereignis, das eine historische Zäsur darstellt.

Dieses Datum markiert das Ende der Kämpfe in Moor und seiner Umgebung. Die einzige Bombardierung des Dorfs findet in dieser „regnerischen Aprilnacht“ statt.

Der äußere Rahmen der Handlung ist weder zeitlich („Aprilnacht“ welchen Jahres?) noch räumlich (Moor ist eine fiktive Ortschaft, die keine wirkliche Entsprechung hat) in unsere reale Welt verankert, und auch der Name des Friedensschlusses stellt in Bezug auf die wirkliche Welt eine fiktive Bezeichnung dar. Trotzdem verbindet der Adressat des fiktionalen Werks dieses Geschehnis mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Der erste Grund dafür liegt darin, dass bestimmte Begriffe mit diesem Ereignis verbunden werden können: „April“ war auch in Wirklichkeit die Zeit kurz vor der deutschen Kapitulation Anfang Mai 1945; die „Bombennächte“ zeichneten die Realität der letzten Kriegsmonate aus, und „die Nachkriegszeit“ ist die Geschichtsperiode, die man auf das Ende des Zweiten Weltkriegs und auf die historischen

Geschehnisse unmittelbar danach bezieht. Der zweite Grund, weshalb der Leser den "Waffenstillstand" mit dem Kriegsende verbindet, ist, dass die Geschichte der fiktiven Welt viele Berührungspunkte mit den historischen Ereignissen unserer wirklichen Welt aufweist, wie man in den folgenden Textanspielungen erkennen kann.

In der gleichen Bombennacht, die das Ende des Kriegs in Moor markiert, beschreibt die "Zwangsarbeiterin Celina Kobro aus Szonowice in Podolien" den Eroberungszug der "Männer von Moor" (MK.S 13) durch Polen (Szonowice) bis ans Schwarze Meer und noch weiter nach Ägypten (MK 12).

Der Leser verbindet diesen "Eroberungszug" mit dem deutschen Expansionskrieg während des Zweiten Weltkriegs, der mit dem Angriff auf Polen begann und sich später nach Süden ausdehnte. Auch das Schicksal von Celinas Bräutigam

Jerzy wird von dem Rezipienten des fiktionalen Werks in diesen historischen Kontext integriert: Jerzy starb während der Kämpfe "an den Ufern des Bug" (MK. S. 12), des ostpolnischen Flusses, wo Hitler seinen Angriff auf die Sowjetunion begann. Die Männer von Moor, zu denen der alte Schmied gehört, sind fiktive Figuren, die ein fiktives Dorf bewohnen. Sie haben sich aber, wie die Polin Celina bemerkt, "gegen die ganze Welt erhoben" (MK., S. 13), und ihr Feldzug erinnert aufgrund der erwähnten Orte an den wirklichen Expansionskrieg der Deutschen.

Berings Vater hat den Krieg in Afrika erlebt und ist von dieser Erfahrung stark gekennzeichnet. Er erinnert sich, wie er "am zwölften Tag einer Schlacht sein eigenes Blut trank. Es war in der lybischen Wüste. Es war am Paß von Halfayah" (MK 10). Diese "Schlacht" erinnert an die wirklichen historischen Kämpfe im lybischen Pass von Halfaya zwischen der britischen Armee und den deutschen Truppen unter Rommel. Die Kriegserfahrungen seines Vaters beschreibt Bering durch erlebte Rede präzise und ohne jegliche Spur von Mitgefühl:

„So trocknete Bering jedes Mal die Kehle aus, und seine Augen brannten, wenn er wieder und wieder hörte, sein Vater habe als Soldat solchen Durst gelitten, daß er am zwölften Tag einer Schlacht sein eigenes Blut trank. Es war in der libyschen Wüste. Es war am Paß von Halfayah. Dort hatte die Druckwelle einer Panzergranate den Vater ins Geröll geworfen. Und als ihm in der Glut dieser Wüste plötzlich ein rotes, seltsam kühles Rinnsal über das Gesicht lief, schob der Vater den Unterkiefer vor wie ein Affe, schürzte die Lippen und begann zu schlürfen“ (MK., S. 10).

Die Genauigkeit in der Beschreibung des Kampfverlaufs ist nicht die eines Historikers, sondern die eines persönlich betroffenen Menschen, der sich schicksalhafte, für sein eigenes Leben bedeutende Ereignisse in sein Gedächtnis eingepägt hat. Aus der Sicht des Historikers müssen z. B. die Zeitkoordinaten genau angegeben werden; aus der Sicht des Vaters wird die Information vermittelt, die in seinem Fall relevant ist: „am zwölften Tag einer Schlacht“. In diesem Kontext deutet die Temporalangabe auf seine Erschöpfung und auf sein Leiden hin, die wegen der Kampfdauer so stark gestiegen sind, dass er auf Überlebensstrategien zurückgreifen muss.

Durch die Übertragung geschichtlicher Fakten auf die Romanwelt entstehen logische Verbindungen, die zur Bildung bestimmter Erwartungen beim Romanadressaten führen. Aus der Tatsache, dass in *Morbus Kitahara* der Friedensvertrag mit seinen Auswirkungen auf die „Nachkriegszeit“ erwähnt wird, schließt der Leser, dass der Krieg auch in der fiktionalen Welt beendet ist, und dass der Abwurf der Atombombe bereits stattgefunden hat. Dieser Schluss stellt sich während der Reise ins Tiefland 23 Jahre nach dem „Frieden von Oranienburg“ als falsch heraus. Dadurch wird die Erwartung des Lesers enttäuscht, dass in *Morbus Kitahara* die historische Realität der Friedenszeit in Deutschland und Österreich fiktionalisiert wird.

Der fiktionale Kriegsverlauf nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandes zeichnet sich durch seine frappierenden Anachronismen zu den wirklichen Geschehnissen der Nachkriegszeit aus. Der Abwurf der Atombombe auf Nagoya kurz vor Berings Ankunft in Brand erinnert z. B. an den wirklichen Angriff auf die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki. In der Realität fand dieses Ereignis August 1945, einige Monate nach dem Friedensabschluss mit Deutschland statt. In *Morbus Kitahara* wird die Atombombe "im dritten Friedensjahrzehnt" abgeworfen¹¹¹. Textintern bilden aber die Zeitbezüge der Geschehnisse keinen Widerspruch zueinander. Die zeitweilige Unterbrechung des Kriegs durch den „Waffenstillstand“, seine Weiterführung, und der Abwurf der Atombombe²³ Jahre später stellen fiktionale Tatsachen dar, die auf der temporalen Achse chronologisch angeordnet werden können.

Die Zeitdifferenz zwischen dem fiktionalen und dem realen Abwurf der Atombombe kann mit einer Geschichtsauffassung in Verbindung gebracht werden, in dem mögliche Verläufe Bestandteil der Realität bilden. Man kann sich Bedingungen vorstellen, unter denen die Atombombe im August 1945 nicht abgeworfen worden wäre, was zu einer Verlängerung des Kriegs hätte führen können. Dieser alternative historische Verlauf, der sich aus der Fortführung des Kriegs ergeben hätte, wird in *Morbus Kitahara* fiktionalisiert.

7. HERZTIER : DAS MENSCHENBILD UND IHRE VORSTELLUNG IM KONTEXT BEI HERTA MÜLLER – EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE

7.1. VORSTELLUNG DES AUTORS

Die deutsch-rumänische Schriftstellerin Herta Müller verbrachte die Mehrheit ihres Lebens in einer rumänischen Minderheit in Banat. Sie hat viele Werke über den totalitären Zeit aus Rumänien gefasst. Meine Konzentration richtet sich auf das Werke Herztier (1994).

Zuerst fokussiere ich mich auf das Leben und Werk der Nobelpreisträgerin für Literatur im Jahre 2009 Herta Müller. Da das Werk sich mit autofiktionalen Merkmalen charakterisiert, werde ich versuchen die politischen Umstände der Entstehung des Werkes Herztier mit der Studienzeit der Autorin zu beobachten.

Im Roman erblickt man reale und fiktive Zeichen, die ich mit rezeptionästhetischen Ansätzen ausführen versuche. Herta Müller läßt sich in der Tradition der „Anti-Heimat-Literatur“ kennzeichnen, so daß t sich das Werk der thematischen und der strukturellen Auslegungen betrifft. Hierbei etabliert sich der Begriff Anti-Heimat auf den rumäniendeutschen Zirkel und der traditionellen Heimatliteratur.

Herta Müller gilt als eine der wichtigsten Autorinnen der rumänisch-deutschen Literatur nach 1945 (Kühlmann,2010, S.396) und nimmt mit ihrem Werk eine Stelle in der Literatur ein, die viele Kontroversen und einen Anlass zum steigenden Interesse an der germanischen Forschung ihrer Bücher erweckt (ebd., S. 399).

Sie geht stets von ihren Erinnerungen ans Leben in Rumänien aus. Der Kontext ihrer Erlebnisse und der umliegenden Umstände in Rumänien ist wichtig.

Richard Wagner beschreibt die Lebenswelt, in der er und Herta Müller heranwachsen, anschaulich in seiner Laudatio, die er anlässlich der ersten Preisverleihung für Herta Müller 1981 hielt:

Als ich, als wir, auch die Schriftstellerin Herta Müller, zur Welt kamen, waren die Deutschen schon da. Sie nannten sich Landsleute und lebten in Dörfern, die ihnen ein bißchen zu groß geraten waren, und das forderte diese Deutschen zum, na ja, Vergleich heraus. Sie waren nun die, die etwas verloren hatten, einen Krieg, ein Feld, einen Mann, ein Haus, einen Sohn. Die Deutschen, unter denen wir aufwachsen, hießen Vater und Mutter und Tante und Onkel. Unter ihnen waren auch die ersten Nazis unseres Lebens. Die saßen abends bei der Kartenpartie, knallten die Trümpfe hin und sprachen von Verrat und verlorenen Schlachten, und der Konjunktiv half ihnen über das Nachdenken hinweg. Nein, diese Deutschen dachten nicht nach. Sie gingen in ihrer kleinen Gemeinschaft herum, in der nichts mehr intakt war außer ihren Anschauungen (Wagner, 1981, S.78ff.).

Herta Müller wurde am 17. August 1953 in einem deutschsprachigen Dorf Nitzkydorf im Banat, eine Region in Rumänien, geboren. In Banat ist einer der größten deutschen Volksgruppen, die Banater Schwaben und Schwäbinnen, angesiedelt. Die Schwaben leben seit mehr als 200 Jahren im rumänischen Banat. Zum großen Teil in deutschen Dorfgemeinschaften.

Obwohl der Isolation, wurden die deutschen Traditionen hochgehalten und es wurde deutsch gesprochen (Kühlmann, 2010, S.352). Somit ist Deutsch Herta Müllers Muttersprache, obwohl sie in Rumänien aufgewachsen ist und bis 1987 dort gelebt hat.

Ihr deutscher Großvater war ein vermögender Bauer. Er wurde nach dem Zweiten Weltkrieg durch das kommunistische Regime enteignet. Ihr Vater war ein LKW-Fahrer und war der Zeit des Zweiten Weltkriegs Mitglied der Waffen-SS.

Ihre Mutter wurde als deutscher Minderheit selbst Opfer des kommunistischen Regimes und wurde in den 40er Jahren ins russische Lager geschickt und zu Zwangsarbeiten gezwungen (ebd., S.27). Herta Müller besuchte die Grundschule in ihrem Geburtsort. Das Dorf, wo sie geboren ist, wurde von Herta Müller als eine geschlossene Einheit definiert. Die Menschen in Banat wurden vom Nationalsozialismus stark geprägt und dem Diktator Ceaușescu untergestellt (Kopová, 2011, S. 14). Als Kind wurde ihr das Bewusstsein der Pflicht von ihrer Mutter durchgesetzt. Die Geboten und kalten Befehlen hat sie stark eingeschränkt, was in ihren Werken hervorgeht. Vor allem in ihrem Buch *Niederungen* beschreibt Herta Müller das Leben in der Banater Minderheit und schildert den Alltag aus kindlicher Perspektive.

In so einer politischen Lage durchlitt Herta Müller eine tyrannische Kindheit, in der sie nicht machen durfte, sondern verpflichtet war. Wie sie selbst sagt, wuchs sie nicht heran, sondern wurde erzogen (Schuller). Sie verbrachte ihre Kindheit ohne größere finanziell Entbehrungen. „Als ich klein war, musste ich weder Hunger leiden noch barfüßig laufen und ich lag abends zum Einschlafen immer in frisch bezogenem Bettzeug,“ führt Müller aus.

Sie verließ das banatschwäbische Dorf ihrer Kindheit und studierte in Temeswar von 1973 bis 1976 Germanistik und Romanistik. Temeswar war ein kulturelles und wirtschaftliches Zentrum des Banats und die zweitgrößte Stadt Rumäniens. Von 1977 bis 1979 arbeitet sie als Übersetzerin in einer Maschinenfabrik. Da sie sich weigerte, mit der Geheimpolizei zusammenzuarbeiten konnte sie dieser Tätigkeit nicht lange nachgehen. Sie wurde in Folge ihrer Ablehnung ihre Freundinnen auszuspionieren, entlassen. Nach langer Zeit der Arbeitslosigkeit, fand sie einen Arbeitsplatz als Deutschlehrerin in Temeswar. Aufgrund von fehlendem Anspruch auf Freizeit, begann sie in ihrem Büro ihre eigenen Texte zu schreiben. Wie die Autorin selbst sagt, stieß sie unbeabsichtigt auf Dichtung und Schreiben (Wagner 2010: 29).

Trotz des Schicksals der Autorin, zu dem wir ihr Leben auf dem Dorf eine Zeit im Angst vor der Ceaușescos Schikane zählen können, gelang es ihr sich nicht darauf zu verzichten und eigene Erfahrungen ihren literarischen Werke zu schildern.

Müller veröffentlichte im rumänischen Banat Texte und hatte die Diktatur in Rumänien öffentlich kritisiert und wurde ihrer Heimat mit Publikationsverbot belegt. Ihr Debüt als Poetin hatte sie bereits 1969 in der *Neuen Banater Zeitung* (vgl. Lipiński 2000:167). Herta Müller bewegte sich, wenn auch zuerst kein festes Mitglied, in Rumänien in der Gesellschaft von revolutionären Autorinnen der *Aktionsgruppe Banat*, das ein literarische und politisch engagierten Gruppe war. Richard Wagner, Herta Müllers Ehemann, der die Gruppe gründete, bestand aus ihren Freundeskreis, wo auch Rolf Bossert, William Totok und Johann Lippet ein Mitglied waren. Diese Gruppe war ein hinreichender Grund dafür, dass sie als Verdächtige beurteilt wurde.

Da Herta Müller die Diktatur in Rumänien öffentlich kritisiert hatte und wegen des zunehmenden Drucks von Seiten des *Securitate* emigrierte sie zusammen mit ihrem Mann, dem rumäniendeutschen Schriftsteller Richard Wagner, auch mit Rolf Bossert, Werner Söllner und Johann Lippet im März 1987 ihre Heimat und übersiedelte nach Deutschland, Westberlin. Sie schrieben engagierte Literatur und traten politisch orientiert auf.

Sie wurde zu einem festen Bestandteil der Literaturszene und wurde 1995 ein Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt. Sie vermittelt als Gastdozentin im Laufe der Zeit an verschiedenen Universitäten inner- und außerhalb Deutschlands.

Sie lebt heute immer noch als Exilantin in Deutschland und ist drastisch von den Erfahrungen in der Diktatur geprägt.

7.2. ZUM WERK HERZTIER

Über *Herztier* hat die Autorin wie folgt selbst geäußert:

„Freundschaften. In lebensbedrohenden Zeiten werden sie auf alles ausgedehnt, was man sich unter Leben vorstellt. Oder unter Nicht-Leben. Freunde sind tagtäglich aufeinander angewiesen, um den anderen zu schützen und sich von ihm behüten zu lassen. Das gegenseitige Vertrauen täuscht Rettung vor, die jenseits der Freundschaft in der gegen das Leben gerichteten Welt nicht einzulösen ist...“(Müller, 1996).

Herta Müllers gesellschaftskritischen Themen und Erfahrungen, denen sie sich in ihren Texten widmet, sind auch im Roman *Herztier* zu finden. Die Autorin schafft nicht nur Themen und Motive aus realen Geschichten, sondern auch aus den Erfahrungen des Lebens der deutschen Minderheit im Banat.

Im Laufe der Geschichte hatte Rumänien einer herrschenden Person zu unterliegen. Totalitäre Komponente nahmen eine vordere Stelle im Alltagsleben ein. Kommunistische Neigungen verstärkten sich in den dreißiger Jahren, sobald im Jahre 1921 die Kommunistischen Partei gegründet wurde. In deutschsprachigen Minderheiten gewann der Faschismus an Bedeutung.

In den sechziger Jahren, während des Regimes Ceausescu, vom Jahre 1968 an, wurden stark nationalistische Gesetze herausgegeben und der Nationalismus, “die totale Rumänisierung“, und Rechtsunterdrückung verdichtete sich der gegen rumänische Minderheiten. Missliebige Personen wurden zur Ausreise gezwungen, „[...] verhaftet, in psychiatrische Anstalten eingewiesen oder umgebracht.“ (Warner, 2011., S.13) „Literatur, Kunst und Kultur unterlagen in Rumänien bis Ende der 80er Jahre einer strikten Kontrolle und Reglementierung durch staatliche Organe.“ (ebd.2010., S. 5)

Im Roman *Herztier* handelt es sich von einer selben totalitären Staat und dessen Unmenschlichkeit. Herta Müller beschreibt im Roman *Herztier* die siebziger und achtziger Jahre im totalitären Staat Rumänien ihre Kindheitserinnerungen an ein Banater Dorf. Die durch die Diktatur beeinflusste Fremdheit, wird mit einer Identitätskrise definiert.

Während des ganzen Werkes werden nicht nur Aussagen aus alltäglichen Leben der Autorin, sondern auch Erinnerungen an ihre Kindheit assoziativ verbunden vorgelegt (Warner, 2011, S. 71). Sie erzählt über viele Freunde, die sie trifft und die ihr Leben umgestalteten. Zunächst wohnt sie in einem Studentenwohnheim in einem Zimmers mit fünf weiteren Mädchen, die so arm wie sie selbst sind. Dabei wird nur die Geschichte des Mädchens Lola geschildert, auch wenn im Zimmer noch weitere Mädchen leben (ebd. 61).

Die Ich-Erzählerin, die in einem Dorf in Rumänien aufwuchs studiert in einer rumänischen Stadt und ist Tochter einer ehemaligen SS-Soldaten. Ihre Kindheit schildert kein glückliches Bild. Sie wohnt in einem Wohnheim zusammen mit fünf weiteren Studentinnen und freundete sich mit drei Studenten, Kurt, Edgar und Georg an. Dieses Wohnheim bezeichnet sie als Viereck. Von den fünf Mädchen wird nur eine, Lola, ausführlich beschrieben. Lola kommt aus Süden des Landes. Man kann regelrecht aus ihrem Gesicht lesen, daß sie aus einer armen Gegend stammt. Ihr Versuch, in der Gesellschaft aufzusteigen, führt Lola zur verschiedenen Positionen. Ihr größter Wunsch ist ein Teil der Kommunistischen Partei Rumäniens zu sein. Sie verhält sich andersartig und prostituiert sich im Tausch für Lebensmittel. Lola schreibt alles, was ihr wiederfährt in einem Heft nieder. Sie wird durch eine Vergewaltigung schwanger und verübt einen Selbstmord. Nach dem Tod ihrer Mitbewohnerin aus dem Studentenheim, welches Viereck genannt wird, glaubten Sie, daß Lola von der Securitate erhängt wurde.

Kurt und Georg stammen aus einer rumänischen Kleinstadt, Edgar aus einem Dorf. Zusammen mit ihren Freunden debattiert sie über den schrecklichen

Zustand des Landes und verstecken in einem Sommerhaus vor dem Securitate ins Land geschmuggelte und verbotene Bücher, das ein großes Geheimnis für sie ist. Sie werden wegen dieses verdächtigten Verhaltens mehrmals durch den Hauptmann Pjele verhört. Sie wurden verfolgt und sogar mit dem Tod bedroht. Da sie immer mit dem wachsamen Blick des Diktators ausgesetzt sind, ist der Weg aus der Ausweglosigkeit nur Selbstmord oder Flucht, welche meistens tödlich beendet. Tereza, die Freundin der Erzählerin, war die Tochter eines Bildhauers, der unter den Kommunisten Rumäniens dank seiner Denkmäler sehr anerkannt war.

Im Laufe der Zeit, bekommt jeder, außer Kurt, der im Schlachthaus arbeitet, eine Arbeit in einer anderen Stadt und die Todesdrohung geht auch dort weiter. Aber der steigende Gewalt des Securitate zeigt sich auch bei ihren Familien, die untersucht und immer unter Kontrolle bleiben. Obwohl der Trennung halten die Freunde Kontakt, schreiben sich verschlüsselte Briefe. Edgar und Georg verlieren wegen ihrer Oppositionsstellung ihre Anstellungen. Außerdem weigern sie sich mit dem Geheimdienst zusammenzuarbeiten. Zuerst bekommt Georg eine Genehmigung für die Ausreise nach Deutschland. Aber sein Aufenthalt in Deutschland dauert nicht lange. Er stürzt aus einem Fenster und ist sofort tot. Die Erzählerin hingegen reist auch aus, und wohnen in verschiedenen Orten. Edgar fängt in Köln ein neues Leben an. Vom Kurt hört man nach einer Zeit, daß er Selbstmord verübt hatte. Der Tod der Figuren wird von der Geheimdienst durchgeführt und als Selbstmord inszeniert. Ob die Erzählerin überlebt, bleibt offen.

7.3. HERZTIER – TITELDEFINITION

Im Roman wird die totalitäre Realität ausführlich beschrieben. Jede Situation wird malerisch geschildert. Die Sehnsucht nach Befreiung, nach Existenz, nach Sprechen, nach einem Ausweg in die Freiheit wird von Müller deutlich hervorgehoben. Das Wort „Herztier“ steht im Roman wie eine Chiffre, die die Stärke, den Lebenslust des Individuums, die Sensibilität der Figuren definiert.

Herztier bedeutet der verletzte und zerstörte Mensch und sein Bild im totalitären System.

Das Wort „Herztier“ soll eine Chiffre bedeuten, die „auf Empfindsamkeit, Stärke und Lebenslust des Individuums verweist, welche, wie der Roman zeigt, im totalitären System verletzt und zerstört werden“ kann

„Wenn das Lied zu Ende ist, glaubt sie, das Kind liegt tief im Schlaf. Sie sagt: Ruh dein Herztier aus, du hast heute so viel gespielt“ (HT., S. 40).

Im Roman findet der Rezipient keinen Freiraum in die Hoffnug. Sei dieses Bild mit den Figuren oder mit der Handlung konstruiert.

In mehreren Stellen werden die Kindheitserinnerungen der Protagonistin mit dem „Herztier“ geschildert, wo dies die Hoffnungslosigkeit zum Schein bringt.

Das Wort Herztier ist eine mehrdeutige Sprachschöpfung. Das Roman, das aus dem Biographischen entlehnten Stoffen gestaltet ist, thematisiert die eigene Konflikte, Erfahrungen, erlebte Begebenheiten und die Stellung der Autorin dem gesellschaftlichen Umfelds. Diese im Roman zitierten Ansätzen stellen einen gedanklichen Basis die den Lesern ansprechen soll. Müller versucht einerseits den gemeinten Weltausschnitt zu entfalten und zu vervollständigen, andererseits versucht sie fordert sie den Rezipient die Auflösung der Grundstrukturen zu variieren. So geschieht die Transformation in Lesererfahrung.

Im Roman wird der Titel des Romans, Herztier, als eine innere Kraft des Menschen vielmals zitiert. Die dargestellte Gesellschaft und die Hauptfiguren, brauchen Kraft um ihr Leben weiterzuführen. Wenn man die mysteriöse Titel nach Sigmund Freud kennzeichnen will, ist er eine Vorstellung, die mit dem Traum zusammengesetzt ist. Der Begriff schließe nach Philipp Müller zwei Bezeichnungen in sich ein, unterstreicht: erstens die Bezeichnung für das seit dem Mittelalter als zentral geltende Organ des Menschen; zweitens den

allgemeinen Ausdruck für die vom Menschen als tiefer eingestuftes Lebewesen (Müller, 1997, S. 110).

Im Roman wird die Faszination des Leidens in 'Heute' betont, der sich jahrelang im Hintergrund abgespielt hat. Fast in jeder Zeile drückt Müller die schrecklichen Lebensumstände des Landes. Der Rezipient liebt nicht nur die Schrecken der Zeit, sondern versucht ebenfalls die historischen Konfliktsituationen zu lösen. Mit Herztier Symbol könnte die Seele oder das Gute im Mensch gemeint sein.

„Aus jedem Mund kroch der Atem in die kalte Luft. Vor unseren Gesichtern zog ein Rudel fliehender Tiere. Ich sagte zu Georg: Schau, dein Herztier zieht aus. Georg hob mein Kinn mit dem Daumen hoch: Du mit deinem schwäbischen Herztier, lachte er“ (HT., S. 89).

Das Herz der Protagonistin, das für das menschliche Individuum in angebundener sozialer Existenz eine wichtige Rolle spielt, fällt zum Opfer.

„Dein Herztier ist eine Maus“ (HT., S. 81).

„Unsere Herztiere flohen wie Mäuse“ (HT., S. 89).

Diese Äußerung der „singenden Großmutter“ und taucht im Roman später unter den vier Freunden wieder auf. Hier wird das Motiv „Herztier“ deutlich mit der Großmutter in Verbindung gebracht.

„Der Mund der Großmutter stand offen, obwohl um das Kinn ein Tuch gebunden war. Ruh dein Herztier aus, sagte ich zu ihr“ (HT., S. 244).

Durch die Assoziation des Herztieres mit dem Diktator wird die psychologische Unterdrückung geschildert. Als die singende Großmutter stirbt, verabschiedet sich die Protagonistin von ihr. Hier steht der Symbol als innere Frieden also die Seelenruhe. Der Ursprung des Motivs

Herztier, das dem Roman seinen Titel gibt, liege im Rumänischen erklärt Predoi:

„Vom Gebrauch der rumänischen Sprache zeugt auch der Titel des Romans Herztier, der im Sinne einer Spaltung gelesen werden kann. Die Autorin hat erzählt, dass darin die beiden rumänischen Substantive animal (Tier; Übersetzung A.E.) und inima (Herz: Übersetzung A.E.) ineinander schmelzen, die sie im nachhinein ins Deutsche übersetzt hat. Damit der neue Titel in die deutsche Schriftsprache eingehen konnte, musste sie das Wort wieder in seine beiden Bestandteile zerlegen, die nun nacheinander gelesen die Ambivalenz von „inimal“ vermissen, das gleichzeitig „Herz“ und „Tier“ bedeutet. Ohne den Hinweis der Autorin ist dieser Prozess für das deutschsprachige Publikum nicht nachvollziehbar“ (Predoiu, 2001, S.184).

Das Symbol Herztier taucht in unterschiedlichen Kontexten mehrmals auf. Jeder Leser soll mit dem Titelbegriff etwas anderes assoziieren. Ob negativ oder positiv ist mit der Erfahrungshorizont des Lesers Parallel. Es kann manchmal als Existenzaxt und manchmal als Hoffnung in Blick kommen.

„Der Großvater wird verbissen und einsam. Das Zimmer verschwindet, denn der Großvater spielt mit der hellen und dnklen Seite gegen sich selbst [...] So einsam, daß der Großvater alle Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg mit der hellen und dunklen Königin stillen muss“ (HT., S. 50).

Im Roman werden geringe Wörter benutzt und es werden keine konkrete Namen genannt. In der Kindheitsschilderungen werden die Familienmitgliederbezeichnungen wie Großvater, Vater, Frisör verwendet.

Die existenzielle Bedrohung am Leben wir im Hintergrund des Dorfes und der Familie geschildert. Die Ich-Erzählerin ist als mit der Brutalität der

Familienmitglieder konfrontiert uns der Großvater spielt in der historischen und politischen Hintergrund eine wichtige Rolle. Mit seinen Erfahrungen aus dem Krieg trägt er seine innere Unruhe im Schachspiel aus, wo er sich sehr einsam und schuldig fühlt. Der Großvater weigert sich neue Königinfiguren zu schnitzen, da er sie als unwichtig sieht. Nach einer kurzen Zeit stirbt er. Im Roman werden die Verbindung des Herztiers mit dem Diktator erweitert.

„Ich stellte mir vor dem offenen Kühlschranks einen durchsichtigen Mann vor. Der Durchsichtige war krank und hatte, um länger zu leben, die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen. Ich sah sein Herztier. Es hing eingeschlossen in der Glühbirne. Es war gekrümmt und müde. Ich schlug den Kühlschrank zu, weil das Herztier nicht gestohlen war. Es konnte nur sein eigenes sein, es war häßlicher als die Eingeweide aller Tiere dieser Welt“ (HT., S.70).

Die Protagonistin, also die Ich-Erzählerin, schildert das Herztier des durchsichtigen Mannes als ein hässliches Organ. Diese bildliche Identifizierung sind die Übermittlungen über den Diktator. Lola bewahrt die Eingeweide im Kühlschrank. Die Ich –Erzählerin begegnet im Kühlschrank mit der Eingeweide, die für den „durchsichtigen Mann“, der sterbenkrank ist, zur Verlängerung seines Lebens die Eingeweide gesunder Tiere gestohlen wird. Aber sein Herztier bleibt ungestohlen.

Diese Gestalt spiegelt den scheinbar kranken Diktator. Er bedient sich der gesunden Tiere seiner Herde und ihrer Eingeweide, um sich am Leben zu erhalten. Sein Herztier bleibt verschont.

Die Einbindung der Fiktionalität ins Erzählgeschehen zeigt sich bei Herta Müller als Enthüllung der politisch sozialen Wirklichkeit.

7.4. DIE ANGST UND DAS ICH UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DAS INDIVIDUUM

Es werden verschiedene Definitionen über das Wortfeld „Angst“ gemacht, besonders in der Psychologie, Anthropologie und Philosophie. Ich versuche in diesem Kapitel, den Begriff Angst in Müllers Roman im Blick vom Rezipienten aufzudecken. Das Werk schildert den Romanraum voller Angst und zeichnet dem Leser immer wieder den politischen Hintergrund und der deutschen Minderheit.

Schröder zitiert den Begriff Angst, nach Lucius Annaeus Seneca, als Zustandsseelischer Unausgeglichenheit, der durch eine Bedrohung entsteht (Schröder, 1988, S.2). Diese Erregung im Innern, in der Seele ist jedem Menschen evident (Koch, S.11).

Angst ist eine Grundbefindlichkeit, die zu unserem Dasein gehört, .unabhängig von der Kultur und der Entwicklungshöhe eines Volkes oder eines Einzelnen (Riemann, 1998, S.44).

Jeder Mensch erlebt das Empfinden der Angst individuell und wird persönlich davon geprägt.

In diesem Kapitel richte ich mich auf die Figurenkonstellationen und versuche mit den Romanzitaten zu rezipieren was das für eine Angst ist, der vom Autorin hervorgerufen wurde

„Nachlaufen und weglaufen mußte Lola mit ihrem Wunsch nach weißen Hemden. Der blieb noch im äußersten Glück so arm wie die Gegend in ihrem Gesicht. Manchmal konnte Lola die laufenden Maschen nicht fangen, weil sie in der Sitzung war. Beim Lehrstuhl, sagte Lola, ohne zu wissen, wie gut dieses Wort ihr gefiel. [...] Lola ging zur Straßenbahn. Wenn jemand an der nächsten Haltestelle einstieg, schlug sie die Augen groß auf. Es stiegen um Mitternacht nur Männer ein, die nach der Spätschicht

aus der Waschpulverfabrik und aus dem Schlachthaus nach Hause fahren. Sie steigen aus der Nacht ins Licht des Wagens, schreibt Lola, und ich sehe einen Mann, der so müde ist vom Tag, dass in seinen Kleidern nur ein Schatten steht. Und in seinem Kopf längst keine Liebe, in seiner Tasche kein Geld. Nur gestohlenen Waschpulver oder die Kleinigkeiten geschlachteter Tiere. Rinderzungen, Schweinenieren oder die Leber eines Kalbs“ (HT, S. 17ff.).

Die Schilderung der Unterdrückung, der in Rumänien lebenden Volkes durch die Diktatur Ceausescus. Das Leben in ständiger Angst, Hoffnungslosigkeit und Zwang wird von Herta Müller hart kritisiert. Die Frage nach der Subjekt – oder Objektposition des Menschenbild der Zeit wird mit einige Objekten verbildlicht. Die Machtlosigkeit, Überwachung und Unterdrückung der Studenten, endet mit destruktiven Gefühlen. Sie sind gezwungen, blind und schweigend zu überleben.

Lola, einer der Hauptfiguren im Werk, kommt aus einem sehr armen Dorf und hofft einen besseren Lebensstandard. Sie will ihren Wunsch mit einem wohlhabenden Ehemann erfüllen. Herta Müller schildert im Werk die Frauenfiguren wie Lola, indem sie das Zerbrechen von Menschen und den Verlust von Hoffnung unterzeichnet. Außerdem konstituiert sie die Lust, auf der sozialen Leiter hochzuklettern und der Überlebenswillen im Zentrum. Die „gewünschte“ Liebe von Lola, konfrontiert den Leser mit der Individualität des einzelnen nichts.

Herta Müller bemüht sich, die Augenblicke der Angst in verschiedenen Bildern festzuhalten. Der Rezipient spürt die Bedrohung in den Augen der Figuren.

Für Lola ist die wahre Liebe im weißen Hemd zu finden. Denn, ein Mann der ein weißes Hemd trägt, ist ein wohlhabender. Sie will alle Dorfbewohner vor Neid erblassen. Sie wünscht sich ein Herr, zu dem der Frisör nach Hause kommt. Dies ist ein Statussymbol.

Für Heidegger ist die Eigentlichkeit oder das Ganzsein, wenn der Mensch sich als selbst als eine Möglichkeit ergreift. Der Mensch soll im Bewusstsein sein, daß die Freiheit von Sinn und die Freiheit von Möglichkeit ihn zur Eigenverantwortung steuert. Und am Ende der Ängste steht mit ihren Mehrdeutigkeiten der Erkenntnis zur Verfügung (vgl. Heidegger, 2006, S.43).

„Aber der Suff schützt den Schädel vor dem Unerlaubten, schützt den Mund. Wenn auch die Zunge nur noch lallen kann, verläßt die Gewöhnung der Angst die Stimme nicht.

Sie waren in der Angst zu Hause. Die Fabrik, die Bodega, Läden und Wohnviertel, [...] Weizen-, Sonnenblumen- und Maisfelder paßten auf. Die Straßenbahnen, Krankenhäuser, Friedhöfe. Die Wände und Decken und der offene Himmel“ (HT., S.39).

Eine produktionsästhetische Analyse zeigt uns, wie der Text als eine Mitteilung des Autor und Spiegelung der Entstehungszeit ist. Der Text kann nach historischen, philosophischen, personalen Bezügen und soziologischen Welterfahrungen des Autors ausgelegt werden. Die Entstehungsansätze stellen sich nach der Autorintention zusammen, durch der der Leser die Beziehung zwischen der Fiktion und der Realität erkennt.

Im obigen Zitat entwirft die Autorin das Bild, wie die Bürger des Landes, jedes Individuum, sich der Landesumstände zufügen. Alle Unternehmen wie Polizei, Gericht, Krankenhäuser halten zusammen. Den Bürgern und den Protagonisten werden Rechte verbieter und Staatsdienste gemein durchgeführt.

Die Protagonisten, auch die Ich-Erzählerin und ihre Freunde, sitzen im Gasthaus, rumänisch Bodega genannt, trinken Bier. Das Gefühl Angst ist verhindert ihnen, eine Solidarität zu zeigen.

Angst hat das Schweigen mitsichgebracht. Die Figurenkonstellation charakterisiert das wortlose Denken. Das was gesagt werden muß, wird nicht ausgedrückt. Angst dominiert das Dasein.

„Das Schweigen ist keine Pause zwischen den Reden, sondern eine Sache für sich,“ bezeichnet Herta Müller das Schweigen (Müller, 2002, S. 17)

„Und Georg senkt den Kopf und hatte unter dem Kinn ein zweites Kinn. Er sang sich in den eigenen Mund [...] Das Lied war sehr bekannt im Land. Aber seit zwei Monaten waren die Sänger über die Grenze geflohen, und das Lied durfte nicht mehr gesungen werden. Georg ließ das Lied in seinem Hals zulaufen mit Bier“ (HT, S. 68).

Herta Müller zeichnet bildhafte Metaphern in ihrem Schreibstil. Dieses Beispiel ist wird es dem Rezipienten beweist. Der Protagonist singt ein Lied, daß vom Staat verboten wurde. Im Roman weist das leises Singen den Rezipient an die existentielle Angst der Figuren. Da das öffentliche Vortragen des Liedes verboten ist, schildert Müller das Lied, bei dessen Verlust eine menschliche Existenz unmöglich erscheint.

Lieder, wie das von Herta Müller zitierte, belegen damit die unreflektierte, die dritte Lesart des Mythos im Sinne von Barthes.

„Alle lebten von Fluchtgedanken. Sie wollten durch die Donau Schwimmen, bis das Wasser Ausland wird. Dem Mais nachrennen, bis der Boden Ausland wird. [...] Man sah es ihren Lippen an: Sie flüsterten bald mit einem Bahnwärter für alles Geld, das sie haben. Sie werden in Güterzüge steigen, um wegzufahren“ (HT., S. 55ff.).

Herta Müllers Protagonisten wollen ihre Heimat in der Diktatur verlassen. Sie wollen wie oben im Zitat ausgedrückt, eine neue Fremdheit im neuen Land. Sie wollen ein neues Selbstbild und eine Flucht vor der Unterdrückung. Denn die Fremdheit bedeutet für sie, das Überleben und ein neues Dasein.

Die Angst wird so bedrückend gezeigt, daß der Rezipient die Gestaltungsweise und den Denkhorizont der Lebenszeit des Autors bemerkt.

7.5. DAS MENSCHLICHE LEIDEN

“Die Dürre frisst alles, schreibt Lola, außer des Schafen, Melonen und Maulbeerbäumen. Die Dürre merkt nicht, wie viel ich weiß. Nur was ich bin, also wer. Etwas werden in der Stadt, schreibt Lola, und nach vier Jahren zurückkehren ins Dorf. Aber nicht unten auf dem staubigen Weg, sondern oben, durch die Äste der Maulbeerbäume” (HT., S. 9).

Hier in diesem Abschnitt taucht der Konflikt zwischen Wollen und Können auf. Die Dürre als Motiv schildert dem Rezipient über die Wahrheit des menschlichen Leidens. Die verinnerlichte Welt Lolas, die als Kindheitserinnerung im Roman geschildert wird, sind dörfliche Identitäten der Vergangenheit. In ihren Träumen die sie in der Zukunft verwirklichen will, wird mehrmals betont. Ein Leben ohne staubige Wege, betont die Erfüllung Lolas Wünsche.

Herta Müller, die selber auch in einer Dorf aufgewachsen und das historische Seite des Romans miterlebt hat, führt die Rezipienten in eine schreckliche Welt, die das rumänische Volk erleiden musste. Von Anfang an werden dem Leser die Leiden der Hauptfiguren geschildert.

Dem Normenkodex im Dorf werden Bedürfnisse der Individuen untergeordnet, die wegen langfristiger Nicht-Berücksichtigung des eigenen Leidens der vorherigen Generationen nicht überwunden werden und damit Familienmitglieder nicht in Lage sind, dieselbe Wiederholung des Leidens an seinen Kindern zu bemerken oder adäquat zu reagieren (Eke, 199, S. 56).

Im Roman ist ein weiterer wichtiger Punkt, daß die Verbote als Bedrohung des Lebens erscheinen. Wenn die Figuren Ablehnungen zeigen, werden sie physisch oder psychisch bestraft. Diese Bestrafung greift auch ihr Privatleben ein. Schon als Kind müssen sie lernen was geschieht. Ihre Gefühlsäußerungen und individuelle Bedürfnisse sind unter einem strengen Druck.

„Ein Kind läßt sich die Nägel nicht schneiden. Das tut weh, sagt das Kind. Die Mutter bindet das Kind mit den Gürteln an den Stuhl. Das Kind hat trübe Augen und schreit. Die Nagelschere fällt der Mutter oft aus der Hand. Für jeden Finger fällt die Schere auf den Boden, denkt sich das Kind. Auf einen der Gürtel, auf den grasgrünen, tropft Blut. Das Kind weiß: Wenn man blutet, dann stirbt man. [...] Wenn man die Nägel nicht schneidet, werden die Finger zu Schaufeln. Nur die Toten dürfen sie tragen“ (HT., S.14).

In einem Roman, entwickelt der Text seine Selbstständigkeit. Also es handelt sich um eine Sammlung von Sätzen und Wörtern, die wir auch sprachliche Zeichen nennen. Bei literarischen Texten handelt es sich um Mehrdeutigkeit, denn sie sind nicht für den Tag geschrieben und dienen für Menschen anderer Kulturen und Zeiten. Der Autor als Produzent bildet semantische und sprachliche Code, die seine Ideen und Wahrnehmungen, seine Wirkungsabsicht oder Pflicht zu informieren dem Text überantwortet (vgl.Winko,2003,S.20). Der Text steht nun als ein autonomes Produkt/Gebilde auf der Welt, er spricht nicht er wird zum Sprechen gebracht, von Lesern.

Dem Kind wird es nicht erlaubt, sein Denken zur Sprache zu bringen und ihre Gefühle zu zeigen. Herta Müller beschreibt die von ihr erschaffenen Figuren ihr eigenes Leben. Als Kind musste sie in einem Überwachungsstaat das Gefühl der Unterdrückung und Ängste erleiden. Nicht nur im Sprechen, sondern auch in Bewegungsmöglichkeiten und im Schweigen ist das Kind beschränkt (Warner 2011, S. 31). Die Verbote im Familienleben begleiten das Leben des Kindes im Dorfe. Die Verbote sind Bedrohungen des Lebens.

Im Roman werden grauenhafte Schilderungen der Zeit der Kindheit und der Jugendlichkeit gezeichnet. Schweigen ist eine innere Haltung und bezeichnet das Dorfleben bei den Figuren. Jeder Figur wird im Roman durch das Alleinsein charakterisiert. Das sehende Schweigen prägt den Lauf der Zukunft.

Im Text befremdete Komposita entwickelt sich im Text als ein Eigenleben der Autorin und fügt sich während der Handlung in den Kontext ein. Müller installiert den minderwertigen Gegenständen eine tragende Funktion. Die Nagelschere tacht im Roman vielmals auf, manchmal als ein Gegenstand, den die Ich-Erzählerin in ihrer Mantelsack trägt, um ihre Fingernägel zu schneiden, und manchmal als ein Symbol des Lebendigen. „Wenn man die Nägel nicht schneidet, werden die Finger zu Schaufeln. Nur die Toten dürfen sie tragen“ (ebd.14).

„Lola kam aus dem Süden des Landes, und man sah ihr eine armgebliebene Gegend an. Ich weiß nicht wo, vielleicht an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen. Jede Gegend im Land war arm geblieben, auch in jedem Gesicht. Doch Lolas Gegend, und wie man sie an den Knochen der Wangen, oder um den Mund, oder mitten in den Augen sah, war vielleicht ärmer. Mehr Gegend als Landschaft“ (HT., S. 10).

Ein abgeschlossenes Russischstudium würde sie als sozialer Emporkömmling des Dorfes etablieren. Ihr Wunsch, Karriere zu machen, geht einher mit dem Bedürfnis nach Liebe. Liebe verbindet Lola mit dem Wunsch nach einem Mann mit „weißem Hemd“ (H: 13), den sie heiraten und ins Dorf mitnehmen möchte. Darin konzentriert sie ihr Begehren nach gesellschaftlichem Aufstieg, nach der Überwindung der ausgetrockneten Gegend. Zur Verwirklichung ihres Vorhabens prostituiert sich die Frau im verwahrlosten Stadtpark, um ihrem Ideal, „durch die Äste der Maulbeerbäume“ (HT., S. 9). ins Dorf zu gehen, näher zu kommen. Wenn Schafe, Dürre und Melonen als Metaphern für Armut und Mangel erscheinen, so werden die Maulbeerbäume im Text zum Bild des Aufbruchs aus dem Dorf, verbunden mit der Sehnsucht nach einem besseren

Leben. Liest man das Wort als Maul-beere, so bezeichnet der erste Teil den Mund, den Ort des Sprachvollzugs, auch wenn Maul als geläufige Tierbezeichnung eher als Schimpfwort eingesetzt wird. So gelesen können die Maulbeerbäume auch als Symbol der Gier nach einem besseren Leben, als Ausdruck der nicht versprochenen Bedürfnisse, der durch Herkunft oder die Denkwänge des totalitären Staates bedingten Spracharmut gedeutet werden. Ein weißes Hemd besitzt der Turnlehrer, der sie missbraucht, sie verrät und in den Tod treibt.

Begegnungen mit dem Geheimdienst vergisst man nicht.

Wer heute sagt, er habe es verdrängt, der lügt. Denn egal, wie viel Zeit vergeht, egal, wo man hinschlüpft, man tut es immer mit der eigenen Person. Denn bei wem soll man leben, wenn nicht bei sich selbst. Die Lüge, die Verharmlosung kommt aus dem Wissen um die eigene Schuldigkeit, nicht aus der Lücke der Erinnerung. Das Gedächtnis lässt vielleicht manche Erlebnisse der Leichtigkeit fallen. Aber es behält die Dinge der Angst. Gerade da, wo Ohnmacht war, wo man damals in der Defensive stand, wird die Erinnerung offensiv. Sogar aggressiv (HS: 99-100).

Im Herztier kann man „Dinge der Angst“, als Leitmotiv der Verfolgung betrachten: Es sind die drei Todesarten, die grünen Pflaumen, das gemähte Gras und das Herztier.

Bereits auf den ersten Seiten des Buches erinnert sich die Ich-Erzählerin an folgenden Satz: „Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuss und einen Strick“ (HT., S.7). Die Objekte, wie Gürtel und der Nuß, die sich mit dem Selbstmord der Kommilitonin Lola, dem Freund Georg, dem Krebstod Terezas und dem Tod Kurts assoziieren, stehen bei der Entwicklung der Handlung im Zentrum. Die Todesinstrumente und Todesfälle werden lediglich im Zusammenhang mit der Diktator vorgestellt.

„Es wird unmöglich sein, seine Hemden weiß zu halten. Er hat mich beim Lehrstuhl angezeigt. Ich werde die Dürre nie los. Was ich tun muss, wird Gott verzeihen. Aber mein Kind wird niemals Schafe mit roten Füßen treiben“ (HT., S. 33).

Die Dürre schildert die absolute Erstarrung Rumäniens und ist als Metapher zu sehen. Lola gelingt es nicht, sich von der dörflichen Armut zu befreien, und sie scheitert mit ihrem Versuch, durch politische und erotische Selbstaufgabe Karriere in der menschenunwürdigen Gesellschaft zu machen und deswegen begeht sie Selbstmord (Müller, 2011, S.14).

Erstarrt ist nicht nur die dörfliche Gegend, die Stadt steht auch im Zeichen der Armut und Uniformität. Die Arbeiter werden zum „Proletariat der Blechschafe und Holzmelonen“ degradiert, sie sind dem Dorf entlaufene, die im Fraß und Alkoholismus ihre Bedürfnisse unterdrücken.

7.6. VATER

Die Friedhöfe hält der Vater unten im Hals, wo zwischen Hemdkragen und Kinn der Kehlkopf steht. Der Kehlkopf ist spitz und verrigelt. So können die Friedhöfe nie hinauf über Lippen gehen. Sein Mund trinkt Schnaps aus den dunkelsten Pflaumen, und seine Lieder sind schwer und besoffen für den Führer (HT., S.21)

„Im Erzählen vom Tod fing das Leben meines Vaters in einer Zeit an, über die ich das meiste aus den Büchern von Edgar, Kurt und Georg und das wenigste vom Vater selber wußte: Ein heimgekehrter SS-Soldat, der Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen hat, sagte ich zum Frisör. Einer, der ein Kind zeugen und immer auf seine Hausschuhe aufpassen mußte. Während ich von seinen dümmsten Pflanzen, von seinen dunkelsten Pflaumen, von seinen besoffenen Liedern für den

Führer und seiner zu großen Leber erzählte, bekam ich Dauerwellen für sein Begräbnis. Bevor ich ging, sagte der Frisör: Mein Vater war in Stalingrad“ (HT., S. 74).

Der Vater Figur, ein ehemaliger SS-Soldat, war ein Alkoholiker. Die Ich-Erzählerin beurteilt ihn wegen seiner Treue zum Führer, denn diese Treue brachte ein schreckliches Schicksal mit sich. Die Unterdrückung der Figuren steht immer im Mittelpunkt.

Herta Müllers Erfahrungen aus ihrer Kindheit, wird im Roman als eine Demonstration gegen das Leben auf dem Lande zitiert. Sie schildert im Roman keine Sicherheit im Familienkreis. Sie detailliert das Leben mit berührenden und emotionalen Ausdrücken.

Im obigen Zitat bemerk der Rezipient, wie die Konflikte zwischen der Kindheit und des Familienkreis sich im Laufe des Romans entwickelt. Es gibt keine reale Zeit- und Raumangaben. Der Friedhof Motiv ist die Abgrenzung Während des Begräbnis des Vaters erkennt die singende Großmutter niemanden mehr.

„Jetzt erkannte sie den Vater wieder, weil sie irr, und weil er tot war. Jetzt hauste sein Herztier in ihr“ (Müller 2009: 75).

Die Ausdrücke von Herta Müller, erörterndie Beziehung zwischen dem Nationalsozialismus und der kommunistischen Diktatur. Friedhöfe machen, weist darauf hin, daß die beiden politischen Systeme den Tod verschulden.

„Der Vater mußte nie fliehen. Er war singend in die Welt marschiert. Er hatte in der Welt Friedhöfe gemacht und die Orte schnell verlassen. Ein verlorener Krieg, ein heim gekehrter SS-Soldat, ein frischgebügeltes Sommerhemd lag im Schrank, und auf dem Kopf des Vaters wuchs noch kein graues Haar“ (HT., S. 74).

Im Roman *Herztier* bereichern die Kindheitserinnerungen die Familienmitglieder. Jede Erinnerung zeigt dem Rezipienten die Bedrohung des Kindes mit verschiedenen Symbolen. Die Kindheitserinnerungen zeichnen eine Brücke zwischen zwei Welten auf. Der Leser kann leicht erkennen, dass der Einschub der Erinnerungen an die Kindheit mit einer Gedankenverbindung gegründet ist.

7.7. DAS POLITISCHE SCHWEIGEN

Für Herta Müller ist das Schweigen ein Vorgang, der ohne Worte auskommt. Das Schweigen ist "keine Pause zwischen den Reden, sondern eine Sache für sich [...] eine innere Einstellung" führt sie fort (Müller, 2003, S.17).

Herta Müllers bäuerliche Lebensweise, in der sie ihre Kindheit verbracht hat wird als Schweigen bezeichnet. In ihrem Dorf und ihrer Familie wurde der Gebrauch von Wörtern nicht zur Gewohnheit gemacht (ebd., S.19).

„Das Gras steht im Kopf. Wenn wir reden, wird es gemäht. Aber auch, wenn wir schweigen. Und das zweite, dritte Gras wächst nach, wie es will. Und dennoch haben wir Glück“ (HT., S. 8).

Die Ich-Erzählerin zeichnet mit der Aussage „Gras“ eine Assoziation mit dem. Der Metapher Gras schildert ansichtig die Absurdität der Welt. Es ist ein Zeichen für die Erinnerung und Wahrheit. Die Erinnerungen und die Wirklichkeit kann nur vergessen werden, wenn das Reden wirksam wird. Da das Gras, ein überall wachsender Pflanze ist, bezeichnet dies die starke Nachwirkung des Erlebten.

„Ich wollte, daß Liebe nachwächst, wie das gemähte Gras. Soll sie anders wachsen, wie Zähne bei den Kindern, wie Haare, wie Fingernägel. Soll sie wachsen, wie sie will“ (HT., S. 161).

Es wird in mehreren Stellen Gras erwähnt. Die Protagonistin, Ich-Erzählerin, wird von ihrer Freundin Tereza verraten und stirbt an ihrer Krebserkrankung. Die Protagonistin braucht lange Zeit um Tereza zu verzeihen. Hier in diesem Beispiel ist Gras gleichbedeutend mit Liebe und Vergeben.

Das wortlose Denken der Figuren bildet im Roman eine Kommunikation mit der Umgebung und Gegenständen. Der Rezipient bemerkt ein Prozeß, der ohne Worte konstruiert wurde. Er bemerkt wie das niemals gesagte im Schweigen darin hängen bleibt. Dieses Schweigen bleibt im Roman als ein geschlossener Zustand. Herta Müller schildert das Reden wie ein Faden, der immer neu geknüpft werden muss.

„Vielleicht hätte niemand flüstern und schweigen müssen, wenn Lola im Zimmer war. Vielleicht hätte jemand Lola Alles sagen können. Vielleicht hätte ich gerade Lola alles sagen können. Das Kofferschloß hatte sich selber zur Lüge gemacht. Es gab so viele gleiche Kofferschlüssel im Land wie Arbeiterchöre. Jeder Schlüssel war gelogen. Als ich aus dem Park zurückkam, sang jemand im Viereck zum ersten Mal seit Lolas Tod:

Gestern Abend schlug der Wind
 mich dem Liebsten in den Arm
 wenn er mehr geschlagen hätte
 wär im Arm ich abgebrochen
 so ein Glück der Wind blieb stehn.

Jemand sagt ein rumänisches Lied. Ich sah durch den Abend im Lied, Schafe mit roten Füßen ziehen. Ich hörte, wie der Wind stehen blieb in diesem Lied.

Ein Kind liegt im Bett und sagt: Mach das Licht nicht aus, sonst kommen die schwarzen Bäume herein. Eine Großmutter deckt das Kind zu. Schlaf schnell, sagt sie, wenn alle schlafen, dann legt

sich der Wind in den Bäumen. Der Wind konnte nicht stehen. Er hat sich immer gelegt, in dieser Kinderbettsprache.

Nachdem das Klatschen in der Großen Aula durch die Hand des Rektors abgebrochen worden war, ging der Turnlehrer ans Rednerpult. Er trug ein weißes Hemd. Es wurde abgestimmt, um Lola aus der Partei auszuschließen und aus der Hochschule zu exmatrikulieren“ (HT., S. 34ff.).

Lolas erzwungte Tod fährt mit der Assoziation aus der Kindheit fort, wenn die Großmutter das Kind zum Schlafen nötigt. Im Roman wird das Schlafen als „in die Welt des Vergessens“ geschildert. Der Prozeß des Schlafens kann mit der Unterdrückung der Erinnerung an Lolas Tod verglichen werden.

Lolas Selbstmord führte im „Viereck“ an Mitschuld, weil sie stumm geblieben waren. Die Ich- Erzählerin verfällt nach Lolas Tod in einen depressiven Zustand. Sie denkt immer wieder an Selbstmord. Kurz vor Einfahren der Straßenbahn noch über die Gleise springt:

Ich wollte mit den Rädern etwas zu tun haben und sprang kurz vor ihnen über den Weg. Ich ließ es darauf ankommen, ob ich die andere Seite noch erreiche. Ich ließ die Räder für mich entscheiden. Der Staub schluckte mich eine Weile, meine Haare flogen zwischen Glück und Tod (HT., S. 41).

7.8. SURREALISTISCHES BILD

Surrealismus, der in den 20er Jahre als Kunstbewegung von einigen Künstler in Paris formierte Bewegung, wird von Walter Benjamin als „die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ betrachtet (Benjamin, 1929, S. 14). Man versucht das Unbewusste auf das Kunstwerk anzuwenden. Die Bewegung zeigt sich stark auch in der Literatur. Da es einen Niedergang in der bürgerlichen Literatur gab, versuchte man infolge der Surrealismus das

bürgerliche Selbstbild wieder zu zeichnen. Nach Benjamin, der die vorhandene soziale Krisen mit neuen Ansätzen auflockt, unterstreicht die Idee der bürgerlichen und humanistischen Freiheitsbegriff und betont, daß die Kunst ihren Totenstarre entreißen, ins Leben bringen und zur Lebenspraxis verwandeln soll (ebd.19)

„Wenn Neue hinzukommen, werden sie schnell zu Komplizen. Sie brauchen nur einige Tage, bis sie wie die anderen schweigen und warmes Blut saufen“ (HT., S. 100).

Im einträchtiges Bild des Romans gibt es motivische Details der kommunistischer Gesellschaft der 1980 er Jahre im Rumäniens. Diese Details im Roman bindet die Handlung und den Kulturraum mit negative Mythen zusammen. Aus den Aussagen Kurts, einem Freund der Ich-Erzählerin, der als in einem Schlachthaus als Ingenieur arbeitet, zeichnet sich ein surrealistisches Bild auf. Er gibt die Blutsäufer bekannt, die an seinem Arbeitsplatz arbeiten. Mit diesen Beschreibungen entsteht zwischen Realität und Surrealität ein Panorama. Für den Rezipient ist die Kraft des Blut Saufens so stark, daß die Kinder der Arbeiter auch davon betroffen sind;

“Diese Kinder sind schon Komplizen. Die riechen, wenn sie abends geküsst werden, dass ihre Väter im Schlachthaus Blut saufen und wollen dorthin“ (HT., S. 100).

Kurt kann sich vom Blut Saufen nicht entziehen. Er wird auch zum Komplizen der Blutsaufenden Arbeiter. Letztlich führt ihn diese Situation zum Selbstmord. Das Symbol Blut steht für das Sterben und Schuldgefühl im Bild. Das Blut beschreibt ein Ritual, der die Menschen in Schichten teilt.

Das staatlich ideologische Autorität, die totalitäre Regime unterdrückt jede Einzelne, so daß die Autorin die Ausdrücke des Protests mit surrealistischen Beschreibungen ausdrückt.

„Die haben mich mit der Wunde allein gelassen, sich neben den Gräben gestellt und geschaut, wie ich blute. Sie hatten Augen wie Diebe. Ich hatte Angst, die denken nicht mehr. Die sehen Blut und kommen, die kommen und saufen mich leer. Und danach ist es keiner gewesen. Die schweigen wie die Erde, auf der sie stehen. Darum habe ich das Blut schnell abgeleckt und geschluckt und geschluckt“ (HT., S. 134).

Kurt konnte sich der Blut Saufens nicht entziehen und er befreite sich letztlich durch Selbstmord davon. Herta Müller zitiert im Roman das Bild des Blutes als ein Symbol des Sterbens und der Schuld. Unter diesen Umständen ist das „Blut Saufen“ ein Ritual, das die Unterwerfung des Einzelnen unter Autorität impliziert. Dabei habe Herta Müllers halluzinatorisches Bild als „Ausdruck des Protestes und als Wille zur Provokation“ Gemeinsamkeiten mit dem Surrealismus, schlussfolgert Olivia Spiridon (2002, S. 257).

„Als der Winter vorbei war, sagte Tereza, gingen viele Leute in der ersten Sonne in die Stadt spazieren. Als sie so spazierten, sahen sie ein fremdes Tier langsam in die Stadt kommen. Es kam zu Fuß, obwohl es hätte fliegen können. [...] Als das fremde Tier auf dem großen Platz in der Stadt war, schlug es mit den Flügeln, sagte Tereza. Die Menschen fingen an zu schreien und flüchteten vor Angst in fremde Häuser. [...] Das Geweih flog vom Kopf des fremden Tieres weg und setzte sich auf das Geländer eines Balkons. Oben in der hellen Sonne leuchtete das Geweih wie die Linien einer Hand. [...] Als das fremde Tier wieder mit den Flügeln schlug, verließ das Geweih den Balkon und setzte sich auf den Kopf des Tieres zurück. Das fremde Tier ging langsam durch die hellen, leeren Straßen aus der Stadt hinaus. Als es weg war aus der Stadt, kamen die Leute aus den fremden Häusern wieder auf die Straße. [...] Die Angst blieb in ihren Gesichtern stehen. Sie verwirrte die Gesichter. Die Leute hatten nie mehr Glück“ (HT., S. 124ff.).

Dieses Beispiel von Terezas über eine seltsame Erscheinung bietet den Rezipienten die Möglichkeit, sich dem Titelbild zu nähern. Eine surreale Erzählung will im Prinzip die Alltagswirklichkeit durch neue erbaute Wirklichkeit ersetzen. Die Totalität des Staates, die Entfremdung des Individuum, die Unabhängigkeit der Glaube, die bürgerliche Denkweise ist die Auswirkung des Krieges. Die Surrealisten wollten einen Neuanfang aufbauen, indem sie die zersplitterten Werte und Ideale vom vorangegangenen Literatur und Kunst aufriefen. Sie versuchten eigene literarische Texte mit gesellschaftlichen und politischen Ansprüchen zu gestalten und zu formen. Das Gesamtbild des Menschen sollte nicht nur von Logik und Vernunft bestimmt werden, sondern auch das Unbewusstsein und die dunklen Seiten des Lebens, Synthesen und Träumen sollten die Freiheit des Geistes.

Das oben zitierte „fremde Tier“ kann eine Nachahmung eines surrealistischen Vogels betrachtet werden.

Wenn man die surrealistische Kunst näher betrachtet, sieht man, daß meistens beherrschende Tiervorstellungen auftreten. In der Surrealismus steht der Vogel meistens als Stellvertreter des Menschen und sie sind Symbole für geheimnisvolle Kräfte und für den Tod. Im Roman wird dieser Vogel als bedrohliches Wesen geschildert und das Tier der Mythologie konstruiert die Erscheinung des Neuen.

7.9. IDENTITÄT UND ENTFREMDUNG

„Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick“ (HT., S. 7).

Die Wiederholungsstrukturen, die der Rezipient liest, können formalhaft bezeichnet werden. Sie sind die Betonungen der Diktatur.

Es werden vier Gegenstände im Verlauf des Geschehenskontext wiederholt: Gürtel, Fenster, Nuß und Strick. Die rezipierte Welt ruft beim Leser ein unruhiges Gefühl auf, da er während der Handlung immer an den Tod erinnert wird. Herta Müller hat die Wahrnehmung der Wirklichkeit durch die Wörter konstruiert und zieht den Rezipient zum Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Erfindung an.

Diese Gegenstände erinnern den Leser an die Todesarten der Figuren im Protagonisten Kreis. Mit dem Gürtel hat sich Lola im Schrank des Zimmer erhängt; Georg stürzt sich aus dem Fenster; Tereza hat ein Krebsgeschwür, das ihren Tod verursacht; und Kurt erhängt sich vor der Ausreise in seiner Wohnung mit einem Strick, der ein Symbol, der vom Staat ausgeführten Todes ist. Diese Begriffe deuten sowohl auf den mörderischen Verhältnisse, als auch auf den Untergang der Freundschaft.

Die bemerkenswerteste Besonderheit der Postmoderne ist der Verlust der Totalität. Das Bestreben auf Totalität war ein übergreifendes Merkmal westlichen Denkens. Leibniz, Kant und Hegel, die Philosophen der Aufklärung und Idealismus bauten ein Modell der Ganzheit. Das marxistische Denken führte diesen Anspruch weiter. Das in der Zukunft erwünschte Ziel war Diachronische und Synchronische Totalität.

Der von einem Diktator regierte Staat, führt die Protagonisten zur Fremdheit. Die Unterdrückung und Überwachung schildert im Roman ein schreckliches Bild. Es werden mehrere Gegensatzstrukturen in fiktionalen und historischen Wirklichkeit ausgezeichnet.

Daß der Mann, den ich liebe, mich nicht untersuchen will, macht mich fremd, sagte Tereza. Aber es wäre mir unangenehm, wenn er mich behandeln würde. Dann wäre ich wie alle, deren Fleisch durch seine Hände geht, ich hätte kein Geheimnis mehr (HT., S. 220).

Lieber soll die Großmutter immer singen, die Mutter immer Teig über den Tisch ziehen, der Großvater immer Schach spielen, der Vater immer Milchdisteln abhacken, als sich auf einmal wer weiß wie zu ändern. Lieber sollen diese so häßlich einfrieren, als andere Leuten werden, denkt sich das Kind. Lieber zwischen Häßlichen im Zimmer und im Garten zu Hause sein, als Fremden zu gehören. (Müller 2009a: 212)

Diese Blindheit quält mich. Wenn ich mit Lola mittags in der Kantine um Essen anstand, und nachher mit ihr am Tisch saß, dachte ich mir, diese Blindheit kommt daher, daß wir zum Essen nur Löffel bekommen. Nie eine Gabel und nie ein Messer. Daß wir das Fleisch im Teller nur mit dem Löffel durchdrücken können und dann mit dem Mund zerren und Stücke abreißen müssen. Diese Blindheit kommt daher, dachte ich mir, daß wir nie mit dem Messer schneiden und mit der Gabel stechen dürfen. Daß wir essen wie Tiere. (H.,S.24)

Die Schilderung der Unterdrückung der in Rumänien lebenden Volkes durch die Diktatur Ceauşescus, das Leben in ständiger Angst, Hoffnungslosigkeit, Repression und Zwang wird von hart kritisiert. Die Frage nach der Subjekt – oder Objektposition des Menschenbild der Zeit wird mit einige Objekten verbildlicht. Die Machtlosigkeit, Überwachung und Unterdrückung der Studenten, endet mit destruktiven Gefühlen. Sie sind gezwungen, blind und schweigend zu überleben.

In der Turnhalle dachte ich mir, daß ich diese Blindheit habe, weil Lola nicht über den Bock springen kann, weil sie ihre Ellbogen unter dem Bauch biegt, statt sie hart zu strecken, weil sie ihre Knie weich hinaufzieht, statt die Beine zu spreizen wie eine Schere. (HT., S. 24)

8. DIE HEIMKEHR : DAS MENSCHENBILD UND IHRE VORSTELLUNG IM KONTEXT BEI BERNHARD SCHLINK – EINFÜHRUNG IN DIE REZEPTIONSÄSTHETISCHE ANSÄTZE

8.1. VORSTELLUNG DES AUTORS

Bernhard Schlink wurde 1944 in der Nähe von Bielfeld geboren. Er verbrachte seine Kindheit mit seinen Geschwistern in Heidelberg. Er studierte Jura in Heidelberg und Berlin. Schlink wurde Juraprofessor für Verfassungs- und Verwaltungsrecht an der Universität in Bonn (1982-1990) und Frankfurt am Main. Seit 1993 hat Schlink eine Stelle als Gastprofessor an der Yeshiva-University New York und lebt heute in New York und Berlin.

Schlink hatte in jungen Jahren Neigungen zur literarischen Tätigkeit. Mit 8 Jahren schrieb er sein erstes Werk das Drama „Der Brudermord“, das auf wahren Geschichten basierte. Als er 14 war, hat er einen langen Sonett über seine erste Liebe verfasst. Obwohl er Dichter sein wollte, fand sein künstlerisches Streben bei seinen Eltern keine Förderung. Er hatte trotz seiner juristischer Beschäftigung eine wichtige literarische Karriere gemacht.

Schlinks Debütwerk erschien 1987 mit dem Titel „Selbst Justiz“. Den Krimi-Roman schrieb er Zusammenarbeit mit seinem Kollegen Walter Popp. Im Jahre 1988 erschien Schlinks erster eigener Roman „Die gordische Schleife“. 1992 verfasste er den Roman „Selbst Betrug“. „Der Vorleser“, der 1995 erschien weckte die internationale Aufmerksamkeit. Dieses Werk katapultierte ihn an die Spitze der zeitgenössischen deutschsprachigen Autoren. Zu seinen letzten Romanen gehören Die Heimkehr (2006) und Das Wochenende (2008). Neben der belletristischen Literatur verfasste Schlink eine Reihe juristischer Fachwerke.

Wie Schlink selbst über seinen Schreibstil in einigen Poetikvorlesungen aus dem Jahr 2010, die dann in einen schmalen Band Gedanken über das Schreiben zusammengefasst wurden, informierte, gehört zu ihrem Hauptthema ein Dreieck der Motive, die immer „Über die Vergangenheit“, „Über die Liebe“ und „Über die Heimat“ aussagen (Kulturtipps.de, 2011).

Für Schlink steht die Geschichte und Vergangenheit im Mittelpunkt seines Interesses. Er drückt am Anfang seiner Vorlesung folgendes aus: „alles Schreiben ist Schreiben über die Vergangenheit. Ich kann nur über das schreiben, was ich kenne, und ich kenne nur, was schon geschehen und also vergangen ist“ (ebd.). Mit dieser Ausdruck wird deutlich gezeigt, welches Thema im Vordergrund seines Schaffens steht. Sein Blick ist zu den Erwartungen der Opfer wie zu den des Dritten Reichs und der DDR. Er geht damit auf die geforderte Wahrhaftigkeit der Literatur ein: „Wie möglich ist es, dass Literatur fast keinen Anspruch daran stellt, Tatsachen zu präsentieren? Wenn literarische Werke nur eine Komödie oder Satire dem Leser bieten, überhaupt keine Antwort, was eigentlich geschah?“ (Wordpress.com, 2011)

Er wurde für sein Lebenswerk auch mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter 1989 der Glauser Preis für den Roman Die gordische Schleife, 1993 der Deutsche Krimi Preis für Selbs Betrug, 1998 der Hans-Fallada-Preis, 1999 der WELT-Literaturpreis. Für Vorleser erhielt Schlink 2000 den Evangelischen Buchpreis.

8.2. ZUM WERK DIE HEIMKEHR

Peter Debauer lebte mit seiner alleinziehenden Mutter in Deutschland. Er verbrachte seine Sommerferien als Kind bei den Großeltern in der Schweiz. Die Großeltern waren seine einzigen väterlichen Bezugspunkte. Peter fühlte sich bei seinen Großeltern sehr wohl, denn die Atmosphäre war dort ohne materielle Sorgen. Er wurde von seinem Großvater mit Moral, Ehr, Gerechtigkeit und Zärtlichkeit verschenkt.

Die Gespräche, die er mit seinem Großvater führte, brachten ihn moralische Urteile über besprochene Ereignisse zu bilden. Eines Tages las er ein Fragment eines Romans. Es handelte um eine Flucht eines deutschen Soldaten aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft. Der Held des Romans, namens Karl, war der einzige Flüchtling, überwundete alle Hindernisse. Als er eines Tages nach Hause zurückkam, sah er seine Ehefrau mit einem fremden Mann und fremden Kindern. Peter konnte nicht mehr weiterlesen, da die restlichen Seiten der Lektüre fehlten. Er bemühte sich die fehlenden Seiten unbemerkt zu verschaffen. Es gelang ihm nicht, die fehlenden Seiten zu finden und die Geschichte geriet in Vergessenheit.

Nach vielen Jahren, nachdem seine Großeltern tot waren, sah er zufällig den unvollendeten Roman. Diesmal übernimmt er alles Mögliche, um das Ende des Romans in Erfahrung zu bringen. In seiner Suche nach dem Romanende gelang es ihm, das Haus des Mannes zu finden. Der Mann, der allem Anschein nach Peters Heimatstadt kennt und womöglich dort gelebt hat, wird sein Leben im Laufe sehr verändern. Die Spuren die folgt bringen ihn zu Abenteuern aus Odyssee, die auf sein eigenes Leben wirken. Auf der Suche nach dem Autor gerät er immer mehr auch in eine Suche nach seinem Vater hinein. Sein Vater hat in der Wahrheit eine ganz andere Geschichte, als Peter sie von seiner Mutter erzählt bekommen hat. Im Krieg, bevor er nach Schlesien ging, lebte und studierte Johann Debaur in Peters Heimatstadt, hatte dort eine Freundin, zu der er nach dem Kriegsende zurückkam. Diese war jedoch schon verheiratet und hatte zwei Kinder. Debauer lebte eine Zeitlang mit Peters Mutter, die ihm versprach, seinen Tod zu behaupten und bezeugen, wofür er ein Schreiben verfasste, das die - nie stattgefundene - Heirat bezeugte und auf diese Weise dem unehelichen Peter die Legitimität verschaffte. Das war das verschollene Ende des Romans. Am Ende findet er den Verfasser der Geschichte und schlussendlich auch den Weg in sein eigenes Leben.

Der Roman besteht aus kurzen Kapiteln und wird in fünf Teile eingeteilt. In jedem Teil wird der Vatersuche und der Identitätssuche in einzelnen Phasen

beschrieben. Im Roman sieht man eine einfache, schlichte, lineare, nüchterne aber auch gefühlvolle Charakterisierungen und Konstruktionen. Auch in dieser auktorial geschilderten Erzählung nähert sich das Erzählende und Erzählte Ich an, diese Annäherung kommt bereits in dem zweiten Kapitel vor. Der Leser ist lediglich auf die Aussage und das Geschehensabbild der Hauptperson und des Erzählers in einer Person angewiesen. Den Schwerpunkt langer Passagen bilden die Prinzipien wie Moral, Recht, Schuld und Philosophie gerichtet. Nach einer ziemlich langen Erzählung, deren Hauptthema die Identitätssuche ist, kommt es nach der Entdeckung des lang gesuchten Vaters zu keiner direkten Konfrontation und trotz des oft aufgegriffenen Themas der Prinzipien des Bösen und Guten weckt Schlink am Ende des Romans in dem Leser einen Nachgeschmack der Ungerechtigkeit.

Der Kontext des Romans Schlinks bildet die neue Generation deutscher Literatur, die sich mit der NS-Zeit aus einem anderen Blickpunkt befasst, die nämlich die Nachgeneration fokkusierte, bzw. die Deutschen als auch Opfer zeigt.

8.3. DIE SCHULD

„Im Herbst 1946 kam er auch. Ich weiß nicht, wie er mich gefunden hat, aber er hat mich schon in Breslau gefunden – das konnte er. Und er hat mir einen Handel angeboten: Wenn ich bestätige, daß er tot ist, vererbt er sich mir als Ehemann und dir als Vater, und wir kriegen Schweizer Schwieger- und Großeltern. Ich habe angenommen, deinet-, aber auch meinerwegen, und an seine Eltern geschrieben, ich hätte gesehen, wie er erschossen wurde, und hätte bei ihm einen Brief an sie gefunden, den ich beilegte“ (DH., S. 276ff.).

Peters Mutter, Ella Graf, ist mit der Besorgung des Lebensunterhaltes verpflichtet. Sie wollte ihre Karriere als Ärztin weiterführen, wegen den Lebensumständen wurde nichts daraus. Sie arbeitet als Sekretärin, die ihrem Chef immer bei der Hand ist.

„Tabuthemen blieben Tabu, über meinen Vater, ihr Verhältnis zu ihm, ihr Verhältnis zu anderen Männern und zu ihrem Chef erfuhr ich auch dann nichts. Aber sie erzählte manchmal von ihrer Kindheit und vom neuen Anfang nach Flucht, dem Hamstern auf den Bauernhöfen des Umland, den Carepaketen, dem Brennesselsammeln und –kochen“ (DH., S. 89).

Sie verheimlicht absichtlich ihrem Sohn die Identität seines Vaters und erklärt ihn für tot, für im Krieg gefallen. Während der Geschichte haltet sie keinesfalls eine Diskussion über ihn, und falls ein Gespräch über ihn gehalten wird, weicht sie oft aus. Im Roman merkt der Rezipient, wie sich die Geschichte vom Vater je nach Wunsch ändert. Sie hat sich mit ihrem Kind eine Welt geschaffen. Der Vater wollte, daß Ella sein Tod bezeugt, in dem er ihr einen Schweizer Pass verschaffte. Von Anfang an wollte sich Ella von den Angelegenheiten mit dem Vater distanzieren. Sie besucht seine Eltern in der Schweiz nie.

Die Nachkriegsbevölkerung, die Gefühle des Verschweigens und Vergessens wird von Peters Mutter deutlich dargestellt. Peter wird von seiner Mutter in eine lange Identitätskrise eingezogen.

Ella ist in der Beharrung der Lüge. Diese Lügen führte sie auf eine Sucht der Materiellen.

8.4. DAS HEIMAT - HEIMKEHRMOTIV

Wenn man den Begriff „Heimat“ aus der diachroner Sicht betrachtet, so erkennt man, daß sich der Begriff im Laufe der Zeit geändert hat. In der Literaturwissenschaft wird dieses Thema aus psychologischer, territorialer, historischer, kultureller, sozialer, ideologischer usw. Standpunkt betrachtet.

Nach Ernst Bloch sei Heimat sei „etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war“ (Bloch, 1985, S.1628). In einem Essay greift Bernhard Schlink eine Thematik auf, die Jean Améry bereits in den 1960er Jahren behandelt hat: „Wieviel Heimat braucht der Mensch?“, lautete der Titel von Amérys Essay. 20 Beide nähern sich dem Heimatbegriff von der Erfahrung des Exils, dem Gegenbegriff zur Heimat (Améry, 2002, S.97).

Wenn man das Wort Exil näher betrachtet, bedeutet es eine räumliche Trennung von der Heimat. Diese Trennung kann auch eine Vertreibung sein. Die Gesetze im Exil, an denen sich der Exilant unterordnen muss, ist der Ergebnis des schrecklichen Krieges. Schlink erweitert den Begriff des Exils zu einem metaphorischen. Für ihn ist das Exil eine Metapher für die Erfahrung der Entfremdung, die jedoch nicht an eine räumliche Komponente gebunden ist (Schlink, 2000, S.9). Die Erfahrung des Exils kann auch ohne räumliche Veränderung gemacht werden. Schlink nennt als Beispiele etwa die Angehörigen von Minderheiten oder auch Frauen, die sich in einer männerdominierten Gesellschaft wie im Exil fühlen (ebd., S.7). Nach dem Zweiten Weltkrieg war Heimat ein belasteter Begriff, Exilanten des Krieges wurden von den Daheimgebliebenen oftmals als Vaterlandsverräter betrachtet. Zu diesem Zeitpunkt war der Exilbegriff in intellektuellen Kreisen positiver besetzt als der Heimatbegriff, er signalisierte Weltoffenheit und Universalität (ebd., S.14).

Tritt ein Motiv mehrfach in einem Text in gliedernder und akzentuierender Weise auf, so spricht man von einem Leitmotiv, dieses muss aber nicht notwendigerweise identisch mit dem vorherrschenden Motiv im Text sein (vgl.Schönhaar, 1990, S.264). Die Heimkehr-und Heimatmotiv im Roman ist nicht an einen historischen Kontext gebunden. Sie ist im Werk frei verfügbar. Es ist imRoman zu bemerken, daß sich das Heimkehrmotiv von anderen Kategorien des Inhalts begrenzt, wie etwa dem Stoff oder dem Thema.

Schlink konstruierte im Roman einen Sinnzusammenhang, der aus zeitlichen, räumlichen und persönlichen Faktoren festgelegt wurde.

Der Rezipient versteht im Roman das Motiv nicht nur als Inhalt und Bedeutung, sondern er konstruiert aus den Einheiten eine historisch und kulturell verflochtete Charakterkonsellation.

Schlinks Hauptfigur Peter sieht sich sicher nicht wörtlich nach dem Mutterleib, sondern nach der Heimat - also nach einem Platz, wo man sich wohl fühlen kann. Denn Heimat ist, nach Schlink, kein Ort sondern eine Gestaltung, die

durch Vergangenes und Erinnerungen konstruiert wird. Somit wird Heimat zu einer Utopie. Der Blick aus der Ferne in die Heimat, von heute bis die Vergangenheit, wirkt oft verklärend.

„Alle paar Tage rief ich Barbara an. Wir berichteten einander, was wir machten und erlebten[...] Ich hatte manchmal Angst, daß sie mir, auch wenn sie es nicht zeigte, die Zeit meiner Abwesenheit übelnehmen und nachtragen würde [...] ; ich liebte sie und sehnte mich nach ihr. Aber die Sehnsucht galt ihr als Teil eines Lebens, das wieder meines werden sollte, jetzt aber nicht meines war. Jetzt war ich hier. Erstmals glaubte ich Odysseus, daß er sich nach Penelope gesehnt hatte [...]“ (DH., S. 289)

Das Heimkehrmotiv steht im Zentrum des Romans. Denn das Fluchtmotiv wird zur Verwendung mehrmals an die Figuren herangezogen. Wenn man das Werk näher betrachtet, bemerkt der Rezipient, wie das Heimkehrmotiv kompatibel geflechtet ist.

Die inhaltliche und formale Besonderheiten des Motivs wurde vom Autor gestaltet. Diese Besonderheiten schafft im Rezeptionsprozess die Individualisierung des Lesers, so daß eine Wahrnehmung darstellbar wird.

Aber ich musste von dem was ich im Roman vom heimkehrenden Soldaten gelesen hatte, erst träumen, ehe ich erkenne konnte, was darin beschrieben war... stand vor einem massigen, düsteren, abweisenden Haus aus rotem Sandstein. Dann wachte ich auf und wusste, dass ich das Haus kannte (DH., S. 71).

In der Literaturgeschichte begegnet man in den verschiedenen Kontexten mit dem Heimkehrmotiv. Die Sehnsucht nach der Rückkehr in die Heimat wird unterschiedlich konstruiert.

„Wollte ich mich noch weiter mit ihm beschäftigen? Immer noch wollte ich wissen, wie der Roman endete. So viele Heimkehrgeschichten ich gelesen, so viele ich mir ausgedacht hatte, so viele Fortsetzungen der Begegnungen in der Kleinmeyerstr.38 ich mir vorstellen konnte- ich wollte wissen, wie die Begegnung vom Autor zu Ende erzählt worden war. Vielleicht war es eine Heimkehr, die noch nie erzählt, noch nie geschrieben, noch nie gedacht worden war. Vielleicht war es die Heimkehr schlechthin“ (DH., S.183)

Das Wort „Heimat“ in Schlinks Roman als Bedeutung, Gefühl und Werten ist abhängig mit seiner persönlichen Lebensgeschichte und seiner Schicht- und Milieuzugehörigkeit (Amery, 2002, S. 41) Denkt man diese an einem einzelnen Wort entwickelten Überlegungen weiter, so wird deutlich, welches breite Spektrum von ästhetischen Objekten an ein einziges Artefakt angeschlossen werden kann (ebd).

Im Roman machen die Zerstückelungen die Sehnsucht nach Einheit sinnlich fassbar. Es entsteht eine politische Form von Heimweh, das die Menschen für den Volkskrieg mobilisiert. Die Zerstückelung verdeutlicht auf einer konkreten Ebene, was politisch ohnehin schon real ist: die Zerrissenheit der Nation in Partikularstaaten und Partikularinteressen. Sie zeigt, dass dieser Zustand ein Zustand des Mangels ist.

„Dann machte ich, was ich schon lange hatte machen wollen. Ich ordnete das Material, das ich zu Karls Geschichte gesammelt hatte. Viel war es nicht. Ich hatte in der Universitätsbibliothek Literatur über den Hefroman der 40er und 50er Jahre gesucht, aber nicht gefunden. Dagegen gab es viel historische und soziologische Literatur über deutsche Kriegsgefangene und – heimkehrer, aus der ich manches Interessante erfahren hatte, aber nichts, was mir weiterhalf. Das Nationalkomitee Freies

Deutschland, die deutschen Antifagruppen, die summarischen Verfahren und Verurteilungen, die Orientierung des sozialen Gefüges zunächst an den deutschen militärischen Rängen, dann an der kollaborativen Nähe zur russischen Lagerverwaltung und schließlich, als die Russen den Empfang von Paketen nicht mehr beschränkten, am Markt, auf dem die Güter aus den Paketen gehandelt wurde – das war weder die Welt Karls noch die seines Autors. Das galt auch für die Schicksale der Spätheimkehrer, ihre Eingewöhnungs- und Anpassungsschwierigkeiten, ihre Eheprobleme und Probleme mit den Kindern, ihren Alkoholismus und ihre Sprachlosigkeit, womit sich die Literatur zu den Heimkehrern vor allem beschäftigte“ (DH., S. 117)

Die Suche nach dem Ende eines unbedeutenden Heftrromans ist eindeutig obsessiv. Peter unterordnet der Suche sein ganzes Leben. Peters Neigung zur Ambivalenz macht sich auch hier geltend. Als er die Wahrheit über seine Herkunft erfuhr, war seine Reaktion gegenüber der Mutter ebenso matt und unüberzeugend, als die Art, mit der er seinem Vater begegnete. Es war ihm nicht etwa gleichgültig.

Im Roman wird der Heimat- und Heimkehrermotiv keineswegs als ein rein geographisches Phänomen definiert. Für Peter ist dies ein menschliches Sozialprozeß, der unter einigen Bedingungen stattfinden muss.

Im Roman ist das Heimkehrermotiv als ein Ereignis dargestellt und wird im Bewusstsein des Rezipienten als eine Untersuchung repräsentiert. Der Leser rezipiert es als ein gegenwärtiges Thema, als den berühmtesten Heimkehrer der Literaturgeschichte, Odysseus.

Wenn man die Zeit in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg näher beobachtet, lässt sich ein eigener Heimkehrerliteratur sehen. Dies beschäftigte sich mit der heimgekehrten Soldaten um eine Rückkehr ins zivile Leben.

Im Roman konstruiert Schlink, wie die Rückkehr aufbau bei den Romanfiguren die Identität sichert und für Ruhe und Zuflucht vor der bedrohlichen Welt sorgt. Schlinks Held Peter bemüht sich im Werk die Abgrenzungen gegenüber dem Fremden mit Heimat zu übergrenzen und den Vaterfigur mit gewissen Konfliktpotentialen zu bewältigen.

8.5. DIE ODYSSEE

Es ist nicht leicht zu beantworten, wie der Dichter Homer und seine altgriechische Epen im Mittelalter bedeutungsvoll waren. Er ist ein Dichter, der am Beginn der antiken Literatur steht und der Verfasser von Ilias und Odyssee. Seine historische Existenz ist nicht belegt, und ob er der Verfasser von den beiden Epen ist, ist umstritten. Historische Untersuchungen zeigen, daß die Epen im 8. Jahrhundert in der Westküste Kleinasiens entstanden sind.

Das Epos Odyssee gilt als erster Abenteuerroman der Weltliteratur und entsteht aus 24 Bücher. Die Geschichte behandelt mittelmeerische Irrfahrten der Seefahrgeschichten, Berichtet wird von dem Fürst Odysseus, der nach dem Fall Trojas, auf seinem Heimweg nach Ithaka, viele Katastrophen und Abenteuer durch Tapferkeit und Widerstandskraft bestehen muss (Cavelty, 2006, S. 27.) Am Schluß kehrt er schließlich zu seiner Gattin Penelope zurück.

Homers Epen, mit Gestaltung ihres Götter- und Menschenbildes, beeinflusste die gesamte künftige Literatur. Homers Einfluss auf die deutsche Literatur wirkte besonders auf Goethe, Lessing und Herde.

Die Geschichte von Odyssee erzählt eine qualvolle jedoch gelungene Heimkehrgeschichte und die der Heimatmotiv wird vom Schlink bezaubernd dargestellt. Im Roman bekennt der Rezipient eine Beziehung des Autors zu Odyssee. Im Roman sieht man einen starken Einfluss der Odyssee und durch ihre häufige Wiederholung tritt ein intellektuelles Spiel auf. Giery Cavelty bezeichnet diese Hinweise auf

Homers Epos für keineswegs zufällig, denn für den Jurist Schlink ist „die Wahrheit eine Frage der Wahrnehmung, und eben diese Einsicht möchte er uns in seinen Büchern vor Augen führen“ (ebd).

„Mit der Odysse fing wie de Baur Buch auch seine Vorlesung an. Aber er ging um sie nicht als Urform aller Heimkehrgeschichten, wie ich beim ersten Lesen gemeint hatte. Das Verständnis der Odyssee als Urform aller Heimkehrgeschichten sollte gerade dekonstruiert werden. Nur die Sehnsucht des Lesers sehe die Odyssee zielgerichtet und folgerichtig auf die Heimkehr zulaufen. Ohne die Sehnsucht zeige sich ein anderes Bild. Odysseus strebt nicht nach Hause, sondern verlegt sich zuerst bei der einen und dann bei der anderen Frau. Er kehrt heim nicht aus eigenem Entschluß, sondern auf den Ratschluß der Götter, [...]“ (ebd).

Für Schlink ist Odyssee nicht nur eine Irrfahrt, sondern er schildert sie dem Leser als „ein Urform aller Heimkehrgeschichten“. Im Roman konstruiert Odyssee einen ständigen Kreislauf, manchmal einen ziellosen Weg, ob erfolgreich oder vergeblich.

Bei Schlink ist Odyssee ein Symbol einer Antiaufklärung. Er integriert Odyssee in die Figuren, die auf dem Weg bewusstloser Körperlichkeit zur Erlösung kommen hoffen.

Schlink bedient im Roman wie John De Baur in seiner Geschichte mit der Odyssevorlage „nach *Herzenslust variiert*“ (DH., S. 95).

„Ich schlug das Buch auf. Die Einleitung handelte nicht vom Recht, sondern von der Odyssee. Sie beschreibt sie als die Urform aller Heimkehrgeschichten. In allen seinen Abenteuern, seinen Irrungen und Fehlungen, seinem Scheitern und Gelingen bleibe Odysseus sich treu, bis er nach Hause findet. Zu Hause warten ihn frecher Widerstand, aber auch treue Liebe und überdies die Waffe, mit der er den Widerstand bricht, damit sich die Liebe glücklich erfüllt“ (DH., S. 259ff.).

Im Laufe der Zeit, mit der Beherrschung der Sprache wurde Odysseeus als Prototyp des modernen Entdeckers der Literaturwissenschaftlers und Philosophen. Nach Horkheimer und Adorno ist die Frage welche mythologiefreie Ansätze dem der Selbsthaltung gegenüber zu stellen ist, bedeutet die Leidenschaft nach innere und äußerer Naturbeherrschung mit Verlusten der Ganzheit. Odyssee lebt dadurch, dass er sich immer dazu zwingt, seiner Rache, erduldeten Misshandlung zu bewältigen.

Nach Schlink ist das Recht ein ständiger Kreislauf, einen ziellosen Weg. Die Odyssee des Rechts ist nichtsdestoweniger auch eine ewige Bewegung, die immer in den Ausgangspunkt zurückkommt, um sofort wieder aufzubrechen. Nach Schlink sei auch bei der Rechtsgeschichte;

„Alles sei im Fluß: Ziel und Sinn der Odyssee, Wahrheit und Lüge, Treue und Verrat. Das einzig Bleibende sei, daß die Odyssee den Uralten Mythos von Aufbruch, Abendteuer und Heimkehr von einem zeit-und ortlosen Geschehen zu einem Epos gewandelt habe, zu einer Geschichte, die zu seiner Zeit und an einem Ort spielt [...] Auch bei der Odyssee des Rechts sei alles im Fluß: die Ziele, Auf-und Abschwünge des Rechts, was gut am Recht sei und was böse, was rational und was irrational, was Wahrheit und was Lüge. Das einzige Bleibende der Odyssee des Rechts seien die abstrakten Größen Recht und Unrecht – uns daß es ständig Entscheidungen zu treffen gilt“ (DH., S.292.)

8.6. MUTTER, VATER UND SOHN BEZIEHUNG

Debauer, der in der letzten Woche des Weltkrieges auf die Welt kam ist ein Waisenkind. Er lebt mit seiner Mutter in Nachkriegsdeutschland. Sie haben nicht gerade ein vergnügsvolles Leben. Peters Mutter hat ein distanzierendes Verhältnis gegenüber seinem Sohn. Diese Distanzierung schildert dem Rezipienten ein Geheimnis der Vergangenheit.

„Meine Mutter hatte immer eine nicht geradezu liebevolle, aber überaus nüchterne Art gehabt, mit mir umzugehen. Nüchtern war sie ohnehin, und mir gegenüber hat sie Nüchternheit noch betont, weil sie das Männliche in meine Erziehung bringen wollte. Zärtlichkeit, Vertraulichkeit, Trauer um Erlittenes oder Verpaßtes, Zögern vor einer Entscheidung - das alles war ihr fremd (DH., S.88ff.).

Die Mutter- und Sohnbeziehung war gefühlsmäßig aber auch bescheiden. Peters Mutter lebte eine Zeitlang mit Debauer. Er zwang sie zu versprechen, seinen Tod zu bezeugen, wofür er ein Schreiben verfasste, das die - nie stattgefundene - Heirat bezeugte und auf diese Weise dem unehelichen Peter die Legitimität verschaffte. Das war das verschollene Ende des Romans.

Die Bemühung Mutters, ihm ihre Zielstrebigkeit beizubringen, blieb erfolglos, weil Peter mit seiner juristischen Bildung eigentlich nichts so recht anzufangen wusste. Sein Vorhaben, die Habilitation auf das Thema des Nutzens der Gerechtigkeit konnte und wollte er nicht zu Ende führen. Er war nicht schlagkräftig, kein Draufgänger, er hatte die Ausdauer und Energie seiner Mutter nicht. Seine Beziehungen scheiterten. Er kämpfte nicht, auch wenn es um für ihn wichtige Angelegenheiten ging - ob es sich um eine Frau oder um ein Prinzip handelte. Wiederholt zog er sich zurück, nachgab oder flüchtete: vor der Mutter und dem Druck, die Habilitation zu Ende zu führen, vor dem Konkurrenten in der Liebe, oder vor der Konfrontation mit dem endlich entdeckten Vater. Er versuchte mehrmals, eine neue Umgebung zu finden - in einer anderen Stadt, in den USA, in der DDR, er unternahm alles Mögliche, um nicht eine Angelegenheit zum Abschluss bringen zu müssen, lieber öffnete er eine neue Möglichkeit. Die flüchtigen, unverbindlichen Beziehungen knüpfte er leicht an, mit Barbara zögerte er.

Ich erinnere mich an den Aufstand am 17. Juni 1953, den Bau der Mauer am 13. August 1961, den Ungarn-Aufstand, die Kuba-Krise, Kennedys Ermordung, die Landung auf dem Mond, die Flucht der Amerikaner aus Saigon, Pinochets Putsch, Nixons Abschied aus dem Weißen Haus, den Reaktorunfall in Tschernobyl. Jede Erinnerung kam mit einem Bild: Arbeiter mit der deutschen Fahne vor dem Brandenburger Tor, Maurer, die unter den Augen von Soldaten Betonblöcke aufeinanderschichten, die Luftaufnahme einer Raketenstellung, John und Jackie in einer offenen Limousine, ein eingemummter Mensch neben einer wunderschön flatternden amerikanischen Fahne inmitten einer Sand- und Steinödnis, ein Hubschrauber auf dem Dach der amerikanischen Botschaft, zu dem sich die Menschen hinaufdrängen, Allende, Helm auf dem Kopf und Maschinenpistole in der Hand, bereit, den Präsidentenpalast zu verteidigen, während der hängende Riemen des Helms schon die Niederlage anzeigt, Nixon auf dem Rasen vor dem Weißen Haus, der aus einem Hubschrauber aufgenommene Reaktor, der nicht sichtbar tödlich aussieht. Zum Ungarn-Aufstand gab es nicht ein Bild, sondern Ton: meine Mutter und ich hatten im Radio zufällig Budapest empfangen, das die Welt in den letzten Tagen des Aufstands verzweifelt auf Englisch, französisch und deutsch um Hilfe bat (DH., S.199).

„Sie lebte ein Leben der Pflichterfüllung, wie sie es als Ärztin nicht besser hätte tun können. Vielleicht hasste sie sich dafür, dass sie ihre Energie und Disziplin nur an den Kampf ums Geld und nicht an etwas Höheres wandte. Ich wuchs mit dem Refrain auf, daß Schule ein Privileg sei und daß, wenn sie schon für den Lohn so hart arbeite, ich für das Privileg erst recht zu arbeiten hätte. Daßich die Habilitation aufgegeben hatte, war für sie eine Enttäuschung oder sogar Kränkung gewesen [...] ich mußte als Schüler auch dann noch arbeiten, als die Raten für das Haus sie

nicht mehr drückten, und im Studium zu dem kargen Wechsel, den sie zahlte, immer dazu verdienen“ (DH.,S.58ff.)

Hast du nichts Besseres zu tun? Meine Mutter hatte verstanden, mir ein schlechtes Wissen zu machen. Es war ihr Erziehungsmittel gewesen, das mich zum guten Schüler gemacht und dafür gesorgt hat, daß ich getreulich meine Pflichten in Haus und Garten erfüllt [...] (DH., S.92).

Sie pflegte dem Sohn beizubringen, dass er sich alles, sogar auch die Liebe der Mutter verdienen muss.

„Sie schüttelte den Kopf. „Du tust, als schulde ich dir etwas, wenn schon nicht deinen Vater, dann sein Andenken, sein Bild, seine Geschichte. Aber ich schulde dir nichts. Dadurch, daß ich deine Vater und mich als verheiratet ausgegeben habe, habe ich dir kein Unrecht zugefügt. Ich habe unser beider Leben leichter gemacht, und ich habe dir Großeltern verschafft, die kein Problem hatten, dich als ihren Enkel zu sehen und zu lieben“ (DH., S.243).

Auf dem Schweigen von dem Vater beharrte sie.....In beiden Romanen Schlinks kommt je eine kalte, nüchterne, dominante Frau vor, die sich durch mehrere gemeinsamen Züge kennzeichnen, wie z. B. Sachlichkeit, Nüchternheit, Frustration und Verschwiegenheit, wenn es um die Vergangenheit geht.

„Die goldene Regel verbietet in verschiedenen Formulierungen, dem anderen anzutun, was man selbst nicht erleiden will. Manchmal wird diese Verbots- durch eine Gebotsregel ergänzt; sie gebietet, für den anderen zu tun, was man für sich selbst getan haben möchte. So oder so ist die goldene Regel eine Pflichtenregel. Wo bleibt bei ihr das Recht? Nicht einmal dem

ersten aller Rechte, dem Recht der Verteidigung gegen einen Angriff, gibt sie Raum. Nach ihr darf man, weil man als Angreifer keiner Verteidigung begegnen will, dem Angreifer auch keine Verteidigung entgegensetzen“ (DH., S. 167).

Einer von Schlink vorgeschlagenen Formulierung, wird die objektive Gegenseitigkeit und Bescheidenheit der goldene Regel, durch die alternativen Härte, der eisernen Regel ersetzt.

Diese Ziele erklären den Krieg und den Tod und ihre Erfolge. Menschen, die den eisernen Regel mit Leitgedanke und Lebensregel angehören, sind Verfügbar, andere Menschen das zu tun, was sie sich selbst auch zumuten. Hart gegen sich selbst, bedrängen sie menschliche Gefühle. Die Äußerungen dieser Regungen können sie den anderen nicht zustehen.

Der Rezipient konfrontiert sich mit diesen Sätzen mit der Kälte des Krieges. Der Krieger sei stark, er habe Hunger nach Wohlgefühlen, nach auszuruhen und das Leben zu genießen. Der Sucht nach kämpferischen Willen sei das Ende der Menschheit. Der Starke gründet sein Willenskraft auf das Gemeine, Feige und Falsche.

Peter reiste nach New York, als Student getarnt, um seinen Vater, der als angesehener Professor Politologie an der Uni lehrt, zu stellen. Dazu kam es jedoch nicht. Er hört De Beurs Vorlesungen, die mit der Odyssee anfangen. Diese war jedoch nicht als die Urform aller Heimkehrergeschichten zu verstehen. Ein solches Verständnis sollte eben dekonstruiert werden. Auch bei der Odyssee des Rechts sei alles im Fluss (Cieslak, 2007, S. 85). Das einzig Bleibende der Odyssee des Rechts seien die abstrakten Größen Recht und Unrecht. Das Ereignis ist die Bedeutung, die von uns gegeben wird.

Dekonstruktivismus kennt zu jedem Ereignis eine Vielzahl gleichzeitiger, oft sogar sich widersprechender Perspektiven. Die Anwendung der dekonstruktivistischen Praxis auf das Recht kann auf konstruktive Weise die Grenzen der Begriffe "Gerechtigkeit", "Gesetz", "Recht" wieder ins Gedächtnis zurückrufen. Die Begriffe "Gut" und "Böse" wie auch "Recht" und "Unrecht"

unterliegen einem unablässigen historischen Wandel (Schmitz, 2006, S. 2). Praktische Folge wäre, dass wenn Werte, Normen und Vorschriften vielfältig interpretierbar sind, sind auch Gut und Böse prinzipiell gleichberechtigt und Recht und Unrecht sind variabel auslegbar. Deshalb kann auch legitim sein, Böses im Dienste des Guten einzusetzen (ebd.). Das hänge von der Bereitschaft ab, sich selbst dem Bösen auszusetzen - De Bauers „Eiserne Regel“.

“Was ich bei De Baur gelesen und in seiner Vorlesung und in seinem Seminar gehört hatte, fügte sich zusammen: Was wir für Wirklichkeit halten, sind nur Texte, und was wir für Texte halten, nur Interpretationen. Von der Wirklichkeit und den Texten bleibt nur, was wir daraus machen... Unsere Wahrheit, die uns unsere Entscheidung treffen lässt, erfahren wir in der existenziellen, der extremen, der Ausnahmesituation“ (DH., S 314).

Schmitz definiert in seinem Artikel die Beziehung mit diesen Worten:

„Für den Dekonstruktivismus ist die Wirklichkeit die Schrift. Trennt man aber den Text vom Autor, so ist der Autor auch nicht für den Text verantwortlich, sondern der Leser. Auf Recht und Unrecht übertragen, heißt das für De Baur: nicht die Urheber eines Unrechts, sondern diejenigen, welche die Taten interpretieren und richten sind schuldig. Jeder spüre in Wahrheit Lust am Bösen. Nur keiner sei bereit, dem Bösen ins Auge zu sehen. De Bauer will die Präsenz des Bösen für seine Studenten erfahrbar machen. Ausgewählte Schüler lädt er zu einem Seminar in ein Hotel auf dem Land ein. Nach und nach wird den Teilnehmern klar, es handelt sich um ein menschenunwürdiges Experiment“ (Schmitz, 2006, S. 2ff).

„De Baur wollte uns nicht erforschen, sondern formen. Das Seminar sollte uns lehren, dem Bösen ins Auge zu sehen, dem Bösen in den anderen und in uns selbst. Alle kamen in der einen Woche dran, alle sollten erfahren, dass sie ihre guten Prinzipien verleugnen, verraten, verkaufen und mit Entschiedenheit böse handeln“ (DH., S. 355)

Peter rechnet mit den Theorien seines Vaters ab. Er führt einen fiktiven Streitgespräch und gibt auf. Ohne den Vater mit seiner Kritik und Herkunft zu konfrontieren, kehrt er zurück. Er entschloss einen Rechtsanwalt beaufzutragen und das Manuskript der New York Times anzubieten. Die Heimkehr gelingt, da Barbara immer noch wartet. Dennoch ist am Ende die Enttäuschung über die nicht erreichbare Gerechtigkeit größer als das Glück über die wiedergefundene Liebe. Peters Artikel erscheint zum Schluss doch, unter dem Namen eines Journalisten, der Peters Angaben selbst recherchierte. Die Taten seines Vaters bleiben ungesühnt. De Baur überstand das Ganze gut und erlangte sogar noch Berühmtheit. Das letzte Mal, als Peter von ihm hörte, entwickelte De Baur nach dem 11. September die Theorie des Terrorismus. Endlich erfährt er von der Mutter, was damals passierte und wie der Roman endete: Im Krieg, bevor er nach Schlesien ging, lebte und studierte Johann Debaur in Peters Heimatstadt, hatte dort eine Freundin, zu der er nach dem Kriegsende zurückkam. Diese war jedoch schon verheiratet und hatte zwei Kinder. Debauer lebte eine Zeitlang mit Peters Mutter, die ihm versprach, seinen Tod zu behaupten und bezeugen, wofür er ein Schreiben verfasste, das die - nie stattgefundene - Heirat bezeugte und auf diese Weise dem unehelichen Peter die Legitimität verschaffte. Das war das verschollene Ende des Romans.

9. DER VERGLEICH DES MENSCHENBILDS ANHAND DER ANALYSIERUNG DER FIGUREN IN DEN ROMANEN „MORBUS KITAHARA“, „HERZTIER“ UND „DIE HEIMKEHR“

9.1. DER VERFALL

Wenn man das Bild des 20. Jahrhunderts betrachtet, sieht man, daß zwei Weltkriege das Menschenbild umfassend durch Zerstörung und Vernichtung geprägt hat. Die Katastrophen, die die biblischen Aussagen der Apokalypse immer wieder in die Tiefe versetzt, lassen keine Möglichkeit für einen Neuanfang.

Das Bild in den literarischen Werken zeigt uns auch, wie die Angst vor sozialen Katastrophen die Figuren prägen. Die Zerstörungen, Unterdrückungen, politische Handlungen und der Verfall der Individuen erschaffen völlig betrogene und leidende Figuren.

Im Roman *Herztier* werden die gesellschaftlichen Beziehungen zwischen den Figuren mit Elend und Angst dargestellt. Die Angst und Unterdrückung wird im Roman durch die Erzählerin in den Griff genommen und ausführlich gezeigt.

Beim Vergleich der Romanen lässt sich feststellen, daß die Fälen und Entwicklungen und ihre Reflektionen auf die Figuren Ähnlichkeiten zeigten. Sie sind durch einen ähnlichen politischen und sozialen Kontexten begingt.

In *Morbus Kitahara* ist dasselbe Menschheitsuntergang der Figuren dargestellt. Die Hauptfiguren Bering, Lily und Ambras stehen mit der endgültigen und hoffnungslosen Untergang im Vordergrund. Der dargestellte Untergang erscheint im Roman als allgegenwärtige und ständige Katastrophe.

Peter De Bauer, der Hauptfigur im Roman Die Heimkehr, wurde bei seinen Großeltern liebevoll behandelt. Gegenüber den anderen Figuren im Herztier und Morbus Kitahara war seine Kindheit nicht als Opfer der Diktatur und Regime belastet. Seine Mutter bemühte sich, ihm die Zielstrebigkeit beizubringen obwohl die Bemühung erfolglos blieb. Peter wollte mit seiner juristischen Bildung nicht weitermachen. Er wurde vom Großvater in den Reich der Gerechtigkeit, Moral und Ehre eingeführt.

Beim Vergleich der Figuren sieht man, daß Peter Debauer gegenüber den anderen Figuren nicht so schlagkräftig ist. Nur er kennt seinen Vater nicht und es wird nie von dem Vater nie gesprochen, außer er kannte ein Paar Fotos von ihm.

Die Figuren im Herztier und Morbus Kitahara kämpfen im Laufe der Geschichte immer um die Gerechtigkeit und bemühen sich den Verfall zu überwinden. Peter De Bauer kämpft nicht um für ihn wichtige Angelegenheiten, zieht sich meistens zurück oder flüchtet. Die Flucht bei den anderen zwei Romanen handelt mehr um den Gewalt und Totalitarismus aber Peters Flucht ist vor der Mutter oder Druck. Sein größter Verfall war, die Konfrontation mit dem endlich entdeckten Vater.

In Morbus Kitahara und Herztier schilderten der Autor/In das Leben und Tod durch den Krieg. In beiden Romanen wird die Problematik des Verfalls in den Vordergrund gestellt. Dieser Verfall verdeutlicht das allmähliche Ende der menschlichen Zivilisation. Die Autoren beschreiben diese Geschehnisse einerseits im Rückgriff auf den Mythos und andererseits auf veranschaulichten Geschichten.

Alle drei Romane zeigen in ihren Erzählstrukturen, Themen und Motivenbereiche unterschiedliche Strukturen. In Morbus Kitahara und Herztier sind die Figurenkonstellation des Verfalls ähnlich. Der Roman Die Heimkehr besitzt vielmehr innerliche Verfallmotive, die der Figur mit sich und seiner Mutter erlebt.

Die Individuen verlieren in ähnlicher Weise ihre Identität und während dieser Verwandlung beginnt der Verfall der menschlichen Existenz.

Wie Lola, Kurt und Georg ist bei Bering, Ambras und Lily Entfremdung, Identitätsverlust, Gewalt und Angst für den Verfall der Figuren verantwortlich.

Kurt, einer der Freunde der Ich-Erzählerin, Ingenieur in einem Schlachthaus, ist nicht fähig ein neues Leben zu beginnen. Auch Ambras in Morbus Kitahara hat die ähnliche Eigenschaft, und seine Beziehungen zu den anderen Figuren bleibt immer oberflächlich. Sein verloren gegangene Identität findet er bei Bering, und Lily ist für ihn nur eine Mittelsfrau.

Lily, die Tochter eines Täters kann auch der Vergangenheit nicht entkommen, obwohl sie nicht wie Bering und Ambras in Moor gefangen ist. Aus dem zerstörten Wien flüchten ihre Eltern, sie wollen nach Brasilien aber sie kommen nur bis Moor. Ehemalige Häftlinge erkennen in Lilys Vater ihren Peiniger und lynchen ihn. So wird sie aus einem kranken Kind zu einer brutalen Mörderin. Ihre Beinamen „die Jägerin“ und „die Brasilianerin“ charakterisieren sie als eine in einer fremden Welt lebende Erbin der Kriegszeit Sie besitzt auch keine vollständige Autorität, um aus den Fesseln ihrer determinierten Identitätsprojektion zu entfliehen und wird durch die Vergangenheitserinnerungen bestimmt. Jedoch erhält sie vielleicht als einzige die Aussicht auf ein Leben in Brasilien, da sie an einem ersehnten Ort und nicht an einem Fluchtziel angekommen ist.

In Morbus Kitahara ist keine Rede von der Metamorphose der Menschen in Steine, Pflanze und Tiere, aber sie ist in einer anderen Form präsent. So verwandelt sich Bering aus einem schüchternen, unschuldigen Kind in einen brutalen Mörder.

Ambras verwandelt sich aus einem sensiblen Fotografen in einen enttäuschten, verzweifelten Menschen. Lily verwandelt sich aus einem kranken Kind in eine brutale Jägerin und Mörderin.

Ransmayr geht davon aus, dass die Visionen und Versionen der uns bestehenden Welt - und Menschheitsuntergänge den endgültigen Untergang und die Auslöschung des Menschen als Individuum sowie als Spezies beinhalten (vgl. Lützeler, 2005, S. 44). Auf diese Weise gewinnt der Untergang eine eigentümliche Zeitlosigkeit; er wird zur universellen Struktur, die alle Epochen und Zeiten durchzieht und erscheint so als allgegenwärtige, beständige Katastrophe (Knoll, 2003, S. 125).

9.2. DAS SCHICKSAL

Zur Bedeutung von Kunst- und Literaturrezeption in der modernen Industriegesellschaft haben sich ausführlich Vertreter der Kritischen Theorie, insbesondere Theodor W. Adorno (1903-1969) geäußert. Für Adorno ist die Rezeption oder Wirkung von Literatur nicht geeignet um ihr Wesen zu bestimmen. Trotzdem bestimmt sich der gesellschaftliche Ort der Werke durch die Funktion, die Literatur innerhalb der Gesellschaft wahrnehmen kann. So verweist Adorno darauf, dass alle Kunst ein potentielles Moment des Widerstands gegen Vereinnahmung durch herrschende gesellschaftliche Strukturen hat. „Kunst verkörpert noch als tolerierte in der verwalteten Welt, was nicht sich einrichten lässt und was die totale Einrichtung unterdrückt“ (Adorno, 1973, S. 348). Aus dieser besonderen Bestimmung der Kunst in der Moderne ergibt sich für Adorno das Paradox, daß die adäquate Form literarischer Kommunikation in der Verweigerung, in der Nichtkommunikation besteht. Diese ist nur dort zu überwinden, wo der Rezipient sein durch das Gesellschaftssystem „verdinglichtes Bewusstsein“ unter dem Eindruck des Werks überwinden kann.

Aristoteles hatte in seiner Poetik die Katharsis als eine anthropologisch unverzichtbare Funktion der Literaturrezeption ausgewiesen. Diese Reinigung von den Affekten durch ihr simuliertes Ausleben bei der Kunsterfahrung erscheint Adorno nun im Kontext der modernen Kulturindustrie als ein kollektive Ersatzbefriedigung, die von einer tatsächlich folgenreichen Artikulation

menschlicher Bedürfnisse ablenkt. In Marxscher Diktion könnte man überspitzt formulieren: Literatur dient als Opium für das Volk. In der marxistischen Literaturwissenschaft ist die Rezeptionsvorgabe mit der Motivation der Beeinflussung auf die gesellschaftliche Realität abhängig (Fuhrmann, 2006, S. 7-8).

Das Kunstwerk und seine adäquate Rezeption also verweigern sich dem Zugriff der industriellen Produktion und Rezeption von kulturellen Objekten. Die Frage, was hohe Literatur ist, beantwortet Adorno in der marxistischen Tradition letztlich immer normativ anhand der Funktion: Wo ein Werk gegebene Verhältnisse affirmativ stützt, ist es keine wahre Kunst. Wo sie dagegen Kritik übt und sich verweigert, handelt es sich um Kunstwerke im emphatischen Sinne (ebd.)

Nach Adorno erhält die literarische Rezeption Perspektiven der Befreiung, die sonst kaum einer sozialen Praxis zugeschrieben werden kann. Ästhetische Erfahrung ist das Tor zu einer gesellschaftlichen ‚Wahrheit‘, die im außerästhetischen Bereich der Moderne fast immer verstellt und unzugänglich geworden ist (ebd., S. 355).

Allerdings muss eingeräumt werden, daß Adorno nicht immer nur auf avantgardistische Kunst und deren adäquate Rezeption abhebt. Der Zugang zur authentischen Erfahrung von menschlicher Existenz, der uns fast völlig verschüttet wurde, kann nicht nur über das hermetisch abgeschlossene Werk, sondern auch über die auf den ersten Blick reaktionär anmutende andere Werken eröffnet werden.

Untergang, Überleben, Verlust, Gewalt und vieles mehr sind in den Romanen gestaltete Motive, die bei jedem Leser andere Wissenshorizonte und Assoziationen anregen. Die Autoren des Werks bezeichneten das Schicksalmotiv nicht als ein Ende, sondern sie zeichneten ein Bild der Zukunft, die sich als seine Fortsetzung erweist. Sie inszenierten den Untergang als eine dauernde Wende zum Schlechteren und Unmenschlichen. Wegen dieser Präsenz wurde das Schicksal zur beklemmenden Struktur der Gegenwart.

Während der Geschichte in den Romanen rezipiert der Leser den Struktur von der Errettung der Menschen und den ständig verfallene Mensch mit gefangenen Hoffnungen. So konstituiert er das Bild und den Geist der Postmoderne.

Die Leserlenkung wird durch den außenstehenden Narrators in die fiktionale Welt eingezogen. Die wertende Urteile, die vom Narrator konstituiert wurde, werden von den Figuren zum Ausdruck gebracht. Das Leben unter den schrecklichen Umständen wird vom Narrator bei den Individuen beschrieben.

Die Denk- und Gedankenwelt der Figuren sind von ihren Schicksal geprägt. Die Spuren des Todes zeichnen das Bild des Schicksals.

9.3. FREMDHEIT UND IDENTITÄT

Fremdheit und Identität sind im Romanen „Morbus Kitahara“, „Herztier“ und „Die Heimkehr“ als Themen fast gleichgestellt. Da man versucht, zwischen der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Textes und des Lesers eine Verbindung herzustellen, ist es wesentlich, die Wirklichkeitsaspekte des Textes zu repräsentieren und als Rezipient vorzustellen. In diesem Zusammenhang, habe ich bemerkt, daß Fremdheit und Identität in verschiedenen Ebenen vorkommt. Sie haben eine zentrale Rolle, meistens in den Gedanken der Figuren oder in den Erlebnissen ihrer Umwelt.

In Morbus Kitahara ist Bering und die meisten Kinder in einer dunklen Welt verschlossen. Jede Identität befindet sich am Rande eines Verfalls. Ransmayr beschreibt im Roman eine Welt, die durch Chaos ausgezeichnet ist. Die Figuren werden vom Untergang bedroht und sie sind in einer Fremdheit gefesselt. Bering, der unter einer Augenkrankheit leidet, beschreibt dies im Roman als ein Loch in seiner Welt (MK., S. 314). Seine durchlöcherterte Welt ist ein Symbol der fiktionalen Wirklichkeit. Die Krankheit führt ihn zu einem Identitätsverlust und fokussiert den Leser auf die Beziehung zur Vergangenheit.

Die Geschichte zeichnet ein ausführliches Fremdheitsgefühl. Dieses Gefühl entfremdet die Figuren voneinander, so daß sie gegenüber sich selbst kein Vertrauen mehr haben.

Im Roman manifestieren sich die Figuren durch ihr Identitätsverlust und Tod. Sie werden von anderen gefühllos und ohne Mitleid aufgenommen, was dafür spricht, dass die im Roman dargestellte Menschenwelt völlig isoliert und entfremdet lebt bzw. die zwischenmenschlichen Beziehungen scheitern, was wieder zum Verfall unterschiedlicher Art führt. Es wird deutlich gesehen, daß durch ihre Umwelt determinierte einsame und entfremdete Identität der Figuren für den Verfall verantwortlich ist.

In Herta Müllers Roman *Herztier* sehen wir fast die ähnlichen Eigenschaften. Fremdheit und Identität sind im Roman gleichgestellt und verbergen sich. Im Roman steht der fremde Blick im Zentrum des Themas, der die Identität schwächt. Die Fremdheitsgefühle der Protagonisten und ihre dadurch entstandene Suche nach Identität ist im Roman eine wesentliche Eigenschaft der Figuren. Die Hauptfiguren Ich-Erzählerin, Lola, Georg, Kurt und Edgar verlieren während der Verwandlung ihre Identität. Gewalt, Verfolgung und Angst bringt die Isolation und Fremdheit mit sich.

Der fremde Blick, der sowohl für Herta Müller, als auch für die fiktive Welt bezeichnend ist, ist mit der Fremdheitsmotiv im Werk zu beobachten. Die durch die Diktatur entstandene Entfremdung, lebt in der fiktiven Welt der Protagonisten fort.

Herta Müller versucht in ihrem Roman einen durch schreckliche Erfahrungen entstandene Fremdheit- und Identitätskonflikt in einer Diktatur zu erklären. Der Leser erkennt im Text die Mitteilung des Autors, der eine Verbindung zwischen Identität und Diktatur herstellt. Diese diktatorische Unfreiheit führt die Figuren zur Unstabilität. In diesem Zusammenhang ist Predoiu der Meinung: „Wenn

sich die Diktatur allen Lebensformen widersetzt hat, so lässt sich die Fremdheit als Zustand der missglückten Kommunikation und des unmöglichen Vertrautwerdens verstehen“ (Predoiu, 2001, S. 147).

Diesbezüglich lässt sich auswerten, daß sich das präsenste Fremdheitsgefühl der betroffenen Opfer sich besser verstehen.

In diesem Sinne zeigen die Figuren in den beiden Romanen Ähnlichkeiten. Sie kommen von den Erfahrungen und Wahrnehmungen in der Diktatur niemals los und bleiben immer darin gesteckt. Die Versuche der Figuren, sich von der Diktatur und Unterdrückungen zu entfernen, ist eigentlich der Versuch der Figuren, sich vom alten Ich zu trennen. Diese Zitate im Roman beinhalten politische Ansprüche, daß den Leser zu einer klaren und politischen Lenkung führt. Denn die Versuche der Figuren macht die Entfremdung immer größer. Das Fremdheits- und Identitätsbild und auch der fremde Blick sind ideologisch, historisch, politisch und psychologisch auf den Leser gedeutet.

9.4. ANGST

In den Romanen gibt es verschieden Elemente, die die Angst auslöst und Maßnahmen, die die Figuren anwenden um ihre Angst zu bekämpfen.

In den folgenden Romanen stehen die Figuren mit jener Gesellschaftsherrschaft in Konflikt. Ransmayr, Müller und Schlink schildern in den Werken die Figuren mit ihren einzelnen kindlichen Drang nach Selbstvertrauen und freier Willenäußerungen. Alle Figuren geraten in Konflikt mit den Normen der Gemeinschaft. Die Angst vor Unsicherheit der eigenen, wegen starren Regeln und Schreckensbilder in der Gesellschaft zwingt die Figuren zur Konformität mit der Gemeinschaft. Das Angstmotiv in den Werken konfrontiert den Leser mit der politischen Berichtserinnerung und erinnert an Angst, Bedrohung und Widerstand.

Wie vorher gezeigt wurde, wird das Symbol des Herztiers in unterschiedlichen Kontexten verwendet. Jeder Leser assoziiert das Titelwort anders. Im

übertragenen Sinne kann das Wort die inneren Gefühle, Angst und das Verhältnis zwischen den Figuren bedeuten. Der Angst ist dadurch nicht eindeutig und hat eine überdeterminierte Bedeutung.

Im Roman „Herztier“ wird die Angst in vielen Orten mit dem Wort Herztier gleichgesetzt und beschreibt im übertragenen Sinn das Leben selbst. Es gibt im Roman schreckliche Erfahrungen, die schwer gesagt werden können und unter Angst betroffene Figuren. Die Angst prägt die Unglaubwürdigkeit und die Fremdheit in sich selbst. Die politisch nötig gewordene Angst definiert die Überwachung, Todesgefahr und das Schweigen unter der Diktatur.

Der eingebettete politische Verfolgung im soziohistorischen Roman, schildert dem Leser eine Schreckenswelt dar, in dem die Protagonisten von einem einzigen, betonenswerten Gefühl beherrscht sind, nämlich der Angst. Da die Protagonisten durch den Prozeß der Angst sich selber gegenüber fremder werden, hat das Angstmotiv eine zentrale Funktion im Roman.

Im Roman wird eine kollektive Angst präsentiert. Lola, eine Zwangssexmatrikulationfigur, taucht im Roman als eine schweigende Figur auf. Der drohende Irrsinn führt die Figuren in eine psychologische Unterdrückung. Müller inspiziert im Roman die staatliche Macht und ihre Folgen, in dem sie eine aus Angst entstandene Solidarität das zentrale Thema macht.

Durch das Verhalten der Menschen in der Diktatur entstehen Leben spendende Gedanken an die Freiheit. Daraus besteht eine bedrückende Angst, denn keiner der Figuren weiß, wann das nächste Verhör stattfindet oder wann sie von der Straße aufgegriffen werden.

Wenn ein Mangel von Orientierungsgruppen vorhanden ist, entsteht eine Durchdringung zur Öffentlichen und Privaten. Dieses definiert Adorno als charakteristisches Phänomen der industriellen Gesellschaft. Adorno ist der Auffassung:

„Während den Vermittlerberufen die ökonomische Basis entwindet, wird das Privatleben Ungezählter zu dem von Agenten und Vermittlern, ja der Bereich des Privaten insgesamt wird verschlungen von einer rätselhaften Geschäftigkeit, die alle Züge der kommerziellen trägt ohne daß es eigentlich dabei etwas zu handeln gibt [...]Nun die ganze Gesellschaft hierarchisch wird, saugen die trüben Beziehungen auch überall dort sich fest, wo es noch den Schein von Freiheit gab“ (Adorno, 1988, S.18).

In so einer Situation, ist es nicht möglich, ein öffentliches Bürgerbild in der Diktatur zu verhindern. Alles hat durch Angst ihre Privatheit verloren. Der Leser rezipiert eine gemeinsam verarbeitete Angst. Die Angst lässt die Lust verschwinden und das Individuum in sich selbst prägen

In Morbus Kitahara sehen wir die ähnlichen Bedeutungen. Ambras Identitätssuche und die Bemühung sich selbst zu finden entwickelt bei ihm eine zunehmende Angst. Auch bei Lily ist zu sehen wie die Angst vor dem Selbstverlust immer grösser wird. Denn die Befreiung- und Fluchtgedanken und ihre Verzweiflung verursachen einen größeren Untergang.

Die Bedrohungen im Auge der Figuren bildet eine außergewöhnliche Angstsituation.

Während der Geschichte handelt es sich über eine Angst, die die Annäherung zur Freiheit verhindert.

Bering, einer der Hauptfiguren im Roman, leidet unter einer Augenkrankheit, die ihn von Tag zu Tag in die Tiefe zieht. Die dunkeln Flecken, die ihm Angst einjagen, lassen ihn in ein großes Geheimnis. Da er Angst hat, blind zu werden, vertraut er keinem seiner Freunde über seine Krankheit an, so daß er sich belastet und verloren fühlt. Dieses Angstgefühl verursacht bei Bering den Hass und Gewalt. Er greift immer aus Angst und Hass zur Waffe, tötet leicht. Dieses

Bild zeigt dem Rezipient, daß Bering keine moralische Schuldgefühl besitzt. Der Hass auf seine Erkrankung macht ihn wieder und wieder ein Mörder.

Ambras hingegen hat Angst vor einer Bindung an den Leuten. Er ermöglicht nie, eine Kommunikation mit den Figuren zu verwirklichen. Auch hier steht das Freiheitsgefühl, Identitätssuche und Angst im Zentralen des Romans. Die Isolation und entfremdete Lebensweise jagen ihm ein

Peter Debauer, der Hauptfigur im „Die Heimkehr“ ist mit seinen Schuldgefühlen, die aus Angst und Unruhe entstanden sind, im Zentralbild. Seine ständige Fragen nach Vergangenheit, lassen ihn von seiner Kindheit nicht trennen. Seine Mutter, die ihm jahrelang nichts über seinen Vater Bescheid gab, litt auch unter Angstgefühlen, ihr Sohn würde ihn wegen dieses Geheimnis hassen. Mit Angst und Scham verbringt sie ihr Leben. Sie bestrebt, die Kontrolle zu bewahren, zeigt sich die Angst, daß die Vergangenheit die Beziehung mit ihrer Sohn aufkündigt.

Wenn ich die Angst bewerten soll, ist es zu sehen, das der Schatten der Angst in all drei Romanen im Mittelpunkt steht. Die Angst, die in Werken sich geäußert hat, reflektiert einen tiefen Sinn. Das Unbewusste in den Romanen, das bei dem Leser einen Denkprozess herstellt, beruht sich auf die individuelle Existenz.

Die tief verwurzelte Angst kommt mehrmals zum Ausdruck. Dies geschieht mit der Technik der fiktionalen Wahrnehmung. Somit wird die innere und äußere Welt mit Hilfe der Fiktion strukturiert.

Man kann also zum Schluß kommen, daß die Figuren Ähnlichkeiten zeigen. Sie fühlen sich alle gefangen und ihre Identität stehen unter Gewalt und Bedrohung. Die Beziehungen zwischen den Individuen scheitern und die Flucht in die Entfremdung konstituiert eine zunehmende Angst.

9.5. DAS MENSCHENBILD

In diesem Kapitel versuche ich eine Zusammenfassung und Verbindungen zu präsentieren. Durch die Analyse der geschichtlicher Fakten in den Romanen sind bestimmte Erkenntnisse und Erwartungen aufgetreten. Die „Nachkriegszeit“ und „die Totalitätregime „ und ihre hervorgetretene Ergebnisse spielen zur Bildung der Romanadressaten eine präzise Rolle. Dass der Krieg auch in der fiktiven Welt zu Ende geht, war der Größte Hoffnung für den Rezipient.

Zum besseren Verständnis der Konzepts in meiner Arbeit sind einige Bemerkungen und Ansätze über wesentliche Konstruktionsgesichtspunkte und argumentative Schritte zu vergleichen und darzustellen.

Die gängigen Positionen zum Verhältnis vom Autor und Leser und ihre Stellung zur Literatur und Soziologie sind vielmals mit einer systematischen Perspektive betont. Somit habe ich versucht mit wissenschaftsgeschichtlicher und methodischer Art die Frage zu beantworten, wie sich die Funktion eines literarischen Textes an die Rezeption verbindet und sich im Leserbewusstsein fixiert.

Die Hauptfiguren in den ausgewählten literarischen Werken schilderten ein gefühlsvolles, isoliertes und konfliktpotentiales Bild. Alle drei Werke legten die Sozial- und Kulturpolitische Gestaltung des Nachkrieges aus und die Mühe um die Existenz.

Das präsentierte Menschenbild, daß von der Außenwelt durchaus isoliert, entfremdet und verfallen war, machte das soziale System sichtbar. Müller, Ransmayr und Schlink brachten die Gewaltszenen und Bilder des Verfalls und der Zerstörung zur Sprache.

Die Inhalts- und Darstellungsform und die Geschichte und Auswirkung war in Herta Müllers nobelpreiswürdige Roman „Herztier“, Christoph Ransmayrs „Morbus Kitahara“ und Bernard Schlinks „Die Heimkehr“ sehr verbindlich.

Beim Vergleich des ausgewählten Werks versuche ich die narrativen Techniken zur Vermittlung der fiktionalen Welt zu verdeutlichen und zu analysieren. Dabei betrachte ich, wie die Figuren durch soziale Gefüge determiniert waren.

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht eine Definition zur kritischen Untersuchung von Müller, Ransmayrs und Schlinks Werken zu leisten. Die textinternen und textexternen Leserfunktionen wurden während der Analyse der Zitate in Betracht genommen.

Während der Betrachtung der Romanen habe ich versucht, die Analysen mit textverankerten rezeptionsästhetische Theorien zu verdeutlichen. Im Herztier, Morbus Kitahara und Die Heimkehr betrachtete ich die Welt der Werken als eine fiktionale Wirklichkeit. Während dieser Analyse bemerkte ich in allen Werken eine historische Genauigkeit.

Innerhalb der Arbeit wurde die vorgesehenen textuellen Signale erörtert und dem Leser Rezeptionsbedingungen geliefert. Um die narrativen Strukturen der fiktionalen Welt zu untersuchen verglich ich die Romanhandlungen mit den Geschehnissen der wirklichen historischen Welt. Dies sind in den Werken zueinander inhaltlich verbunden.

Es ist zu sehen, wie der Leser das Verhältnis der Romanwelt zur historischen Realität bestimmt. Der Rezipient vergleicht die Ereignisse der fiktionalen und wirklichen Welt mit den im Text verankerten Ähnlichkeiten und Differenzen. Bemerkbar ist es auch, wie die Beziehung fiktionaler und historischer Textarten und seine Bedingungen in der postmoderner Geschichtsauffassung als Kernpunkt der textexternen Leserfunktion gebildet sind.

Da ich in meiner vorliegenden Arbeit in die rezeptionsästhetischen Analyse eingehen will, stütze ich mich auf die Wechselwirkung textinterner und -externer Leserfunktionen, die sich durch Rezeptionsvorgang konstituieren.

Vor dem Hintergrund der linguistischen Pragmatik entwickelte sich die kommunikationsorientierte Textlinguistik, die die Bedingungen sprachlich-sozialer Verständigung zwischen den Kommunikationspartnern einer bestimmten Kommunikationsgemeinschaft zu beschreiben und zu erklären versucht und sich dabei in sprachtheoretischer Hinsicht vor allem auf die innerhalb der angelsächsischen Sprachphilosophie entwickelte Sprechakttheorie (J.L. Austin, J.R. Searle) stützt. Die Zwecke, zu denen Texte in Kommunikationssituationen eingesetzt werden können, habe ich die kommunikative Funktion von den Romanen untersucht. Somit wurde durch die kommunikative Funktion der Handlungscharakter des Werks festgelegt. Im Rahmen dieser Untersuchung konstituierte ich die Art des kommunikativen Kontakts, die die Autoren/Innen mit dem Text dem Rezipienten gegenüber zum Ausdruck brachten. So entstand der Sinn, der vom Autor/In dem Text verliehen hatte.

Mit einer kommunikationsorientierte Analyse und Betrachtung der Werken wurde festgestellt, daß der Autor-Leser Beziehung mit sozialen und situativen Kompetenzen ein wichtiger Faktor meiner Arbeit darstellen.

Gerard Genette betonte in seinem Werk „Die Erzählung“ (1972, S.35), daß das einzig Spezifische erzählender Prosa in ihrem Modus liegt. Nach Genette ist nicht, was erzählt wird, sondern wie das Erzählte dem Leser durch verschiedene narrative Techniken übertragen wird die Fassade der Narratologie. Bei einer epischen Darstellung spielt die Mittelbarkeit eine entscheidende Rolle und dieses Merkmal ist für das Epische von allen anderen Gattungen das charakteristische trennbare Merkmal.

Nach Stanzel ist die Ich- Erzählsituation einer der von ihm unterscheidet Erzählsituationen (Stanzel, 1964, S. 38). Im Roman *Herztier* gehört die Ich-Erzählerin als Narrator zur fiktionalen Welt. Die Darstellung der Ereignisse werden im Roman aus der begrenzten und subjektiven Sicht betrachtet. Im Roman *Herztier* rezipiert der Rezipient die fiktive autobiographische Erzählung,

die die Ich-Erzählerin mit Spannung zwischen dem erzählenden und erlebenden konstituiert. Herta Müller lässt im Roman seine Ich-Erzählerin Figur mit abgestempelten Schuldfragen beschäftigen. Wie die anderen Figuren ist die Ich-Erzählerin in der „banatschwäbischen Geschichte“ mit der die nationalsozialistische Vergangenheit der Schwaben konfrontiert.

Im Zentrum der Romanen *Morbus Kitahara* und *Die Heimkehr* stehen die Erinnerungen an den Nationalsozialismus und die Auseinandersetzungen mit dieser historischen Zeit. Im Roman *Herztier* sieht man hingegen die Regierungszeit Nicolae Ceaușescu und die Totalitäre Regime.

Die Folgen der dargestellten historischen Zeiten erstreckt sich bis in die Handlungsgegenwart. Die Darstellung alternativer, plausibler Geschichtsverläufe wird hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb des erzählerischen Raums des Romans erörtert und mit der Wirkung auf den Rezipienten des Werks verbunden.

In allen drei Werken sieht man, die immanente Subjektivität und Fiktionalität geschichtlicher Stoffe. Daneben ist auch zu bemerken, wie die Unmöglichkeit der objektiven, faktengetreuen Rekonstruktion vergangener Ereignisse in den Werk durch die Bemerkungen und Kommentare des Erzählers verwirklicht wird.

In den ausgewählten Werken sind die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und der Ceaușescu-Regime der Verfall, die Unterdrückung und die Bestrebungen der Figuren als zentrale Themen zu sehen. Die geschilderten fiktiven Ortstrukturen sind mit seinen Bewohnern mit den Folgen der Angst, Demütigung, Ausschluss, Angst, Bedrohung, Anpassung, Widerstand, Flucht konfrontiert.

Bei der Analyse der Romanen ist es deutlich zu sehen, daß die erzähltechnischen Beschreibungsmittel zur Aufbau der fiktionalen Welt werden ausführlich dargestellt sind. Die Leserrolle, die die genaue Beschreibung der

Zeit-Raum-Struktur in Morbus „Kitahara“, „Herztier“ und „Die Heimkehr“ in Schein kommt, füllt somit die Leerstellen und Zeitsprünge

Im Roman „Die Heimkehr“ ist die Heimatlosigkeit, Vergangenheit und Schuld sind die Prinzipien für Aufbau des Menschenbilds. Innere Monologe, Selbstreflexionen und klassische stilistische Mittel wie Wiederholungseffekten wird vom Autor benutzt, um das Menschenbild dem Leser erkennbar zu machen.

In verschiedenen Szenen findet der Leser die rechtsphilosophischen, politischen und literarischen Reflexionen des Individuums. Auf der anderen Seite gibt es eine Fülle von Themen, die nicht leicht zu folgen ist. Die Figuren sind manchmal in einer Heimkehrgeschichte zu sehen, dann in einer Liebes- und Familiengeschichte und mit Odyssee gleichzeitig auch. Die Fragen um Schuld und Sühne sind im Schicksalsbild der Figuren zu sehen. Das Menschenbild taucht am Anfang als ein Hauptthema auf, dann beginnt die Konfrontation mit der Vatersuche. Das böse und gute Menschenbild wird vom Schlink am Ende des Romans dem Leser präsentiert.

Schlink versucht die historische Weltsicht und aufklärerische Vergangenheit aufzubauen. Dabei benutzt er moralische Gedankengänge. Um die Gedankengänge zu verwirklichen stellt er den Zufall in den Mittelpunkt. Peter Debauer, ein Intellektueller, befasst sich so tief mit dem eines Romans, so daß die Suche in seinem Leben alles umstellt und sein Privatleben opfert. Dies ist Leerstelle für den Leser, warum jemand mit so etwas sein Leben versäumt.

In Morbus Kitahara ist die Beschreibung der Kriegsverläufe und das Schicksal der besetzten Gebieten mit dem Menschenbild reflektiert. Obwohl es im Roman zwischen den fiktionalen und wirklichen Ereignissen Abweichungen gibt, sind einige Passagen historisch dokumentierte Tatsachen. Ambras, dessen Lagererfahrung wiedergegeben ist, ist ein Beispiel dafür. Ambras

Erfahrungen sind von den wirklichen KZ- Überlebenden abgelegt worden und sie zeigen uns ein direktes Bild der Ereignissen.

Ransmayr konfrontiert im Roman die Ähnlichkeiten der fiktionalen und realen Ereignisse. Durch diese Konfrontation entsteht zwischen Romanhandlung und wirklichen Geschehnissen Leerstellen der fiktionalen und realen historischen Welt. Die Voraussetzungen der persönlichen Erfahrungen wird im Roman mit Hilfe Ambras Lagerhaftungserzählungen determiniert und es entsteht in der Wahrnehmung des Lesers ein Zusammenbruch.

Ransmayr stellt durch die Darstellung unwillkürlicher Elemente das Menschenbild eines kausal geordneten Romanverlaufs in Frage. Der Leser bemerkt zu jedem Zeitpunkt einen anderen Verlauf der Geschehnisse. Ein Beispiel für ein solches Element stellt die Entdeckung der Mappe mit Fotografien aus dem Lager dar, die Elliot zur Nachstellung der Bilder durch die Moorbewohner veranlasst. Aus der sinnvollen Auseinandersetzung mit den vergangenen Taten werden absurde Veranstaltungen, in denen sich die Kluft zwischen Siegern und Besiegten vertieft.

Die fiktiven Elemente in Morbus Kitahara sind mit plausiblen Geschichtsmöglichkeiten durchaus vereinbar und stellen dadurch erstarrte Geschichtsauffassungen in Frage, die auf kausalen Erklärungsmodellen beruhen.

Herta Müller widerspiegelt in ihrem Roman die sozio-politischen Spuren des Terrors der Zeit Ceaușescus. Das geschilderte Menschenbild ist das authentisch Empfinden genommene Individuum und der Verlust von Vertrautheit. In einer derartigen Situation ist das Individuum in einer kollektiven Angst gefangen. Die Figuren leiden unter extremen Erfahrungen, die sie schwer zu Wort bringen. Während der Geschichte steht das Vorzeichnen der Diktatur und ein Leben unter Beobachtung im zentralen Blickfeld.

Die Fremdheit der Protagonisten und ihre Unruhe bildet im Roman eine Identitätskrise. Bei der Untersuchung und Rollenanalyse entsteht, daß die Protagonisten sich eine private Zukunft vorstellen und immer eine Fluchtlinie herstellen. Die psychisch beschädigten Figuren zeichnen eine Verbindung zwischen der Existenz und Unterdrückung. Der Verdacht auf Verfolgung verschärfte die Verhaltensweisen der Figuren und entstellte eine neue Wahrnehmung. Die Figuren werden durch Einschüchterungen und ihre Ängstlichkeit belastet. Georg, Kurt, Edgar und die Ich-Erzählerin werden vom Diktatur beschattet und scheitern an der Macht des Mangels.

Als Opferfigur betont Lola, daß die Freundschaft nichts retten kann. Dieser Gedanke wird im Roman mit dem Selbstmord von Lola beschrieben. Weil sie schwanger war, erhängt sie sich mit dem Gürtel, da sie über ihre Schwangerschaft mit niemandem reden konnte. In der rumänischen Gesellschaft wäre sie verpönt gewesen, so wählte sie den Freitod.

Müller betont im Roman das lächerliche Handeln der Partei und die staatliche Autorität. Die Unterdrückung bringt die Figuren zu einer Distanz. Der Zunehmende Unverlässlichkeit führt die Figuren zu einem Identitätsverlust. Der Einfluss des Diktators wird von Müller auf das Leben verschiedener Figuren untersucht.

Die Rückblicke, in denen sich die Erzählerin an ihre Kindheit in einem kleinen deutschen Dorf in Rumänien erinnert sind vielmals zu betrachten. Sie denkt zurück an ihren Vater, der SS-Soldat war, und an ihre Mutter, die sie zum Nägel schneiden mit einem Gürtel an den Stuhl gefesselt hat, sowie an die singende Großmutter und an die betende Großmutter.

Im Roman sieht man auch Spuren der Arbeitsklassen. Die Arbeiter arbeiten in Waschpulverfabrik oder im Schlachthaus. Da die Versorgungslage in Rumänien nicht genügend ist, stehlen die Protagonisten von den Arbeitsplätzen. Dieses Diebstahl schildert ein jämmerliches Menschenbild.

Der Konflikt zwischen dem Lebenswillen und der Todessehnsucht ist immer, wenn auch nicht laut ausgesprochen, vorhanden.

10.SCHLUSSFOLGERUNG

In der Bemühung, eine möglichst repräsentive Untersuchung über die drei Instanzen „Autor, Text und Leser“ im Prozeß der rezeptionsästhetischer Kommunikation zu engagieren, bemühten wir uns eine theoretisch konstituierte Anerkennung von der Rolle des Lesers zu geben. Die Rezeption beschäftigt sich mit dem Prozess des Verstehens und der Wahrnehmung von Texten und mit den Ansätzen und ihre Folgen des Lesens.

Die Konstanzer Schule, die in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft besonders einflussreich war, kann mit dem Begriff „Rezeptionsästhetik“ in Verbindung gebracht werden. Ihre beiden Vertreter Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß wendeten sich einerseits der Untersuchung der dynamischen Relation von Text und Leser und andererseits zu der bisherigen Vernachlässigung der Dimension literarischen Rezeption und Wirkung.

Jauß versteht unter rezeptionsästhetische Reflexion ein „objektivierbares Bezugssystem der Erwartungen“, das aus drei Faktoren, „aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache“ besteht (Mannheim, 1980, S. 222). Es war besonders Wolfgang Iser, der mit seinen Überlegungen eine literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorie und die Geltung einer Repräsentation der Gegenständlichkeit synthetisierte.

Die Aufwertung des Kommunikationsaspekts von literarischen Texten hat im Rezeptionsvorgang eine bedeutsame Rolle. Da sich die Interpretationspraxis zurzeit an die Sinnbildung des Lesers orientiert, ist der Leser mit dem Text und inhaltlichen Vorgaben des Autors kommuniziert. Die Erfahrungen, Emotionen und Einstellungen des Lesers haben beim Konstituieren eines Kunstwerkes eine zentrale Rolle. Denn erst wenn er seine Vorstellungen und Erfahrungen mit dem Text übereignet und seine Vor- und Urteilsstruktur einbringt wird das

Textverstehen gelenkt und das einzigartige Produkt bildet in seinem Bewusstsein ab.

Da der rezeptionsästhetischer Ansatz die Beziehung zwischen Text, Leser und Wirklichkeit untersucht, geht man immer der Frage nach, wer einen Text verstehen kann (Bedingung), warum er ihn lesen und verstehen will (Interesse, Nutzen und Bedürfnisse) und wie dieses Verstehen abläuft (Leseakt, Rezipientenleistung).

Als eine heterogene Konstruktion ist die Rezeptionsästhetik ein wichtiger Teil der Literaturtheorie zu betrachten. In den Bereichen wie Soziologie, Philosophie, Literaturwissenschaft, Psychologie usw. kann die Rezeptionsästhetik ihre Wahrnehmungsstrategien ausweisen.

Zur Vorbereitung für die textstrukturelle und kognitive Analyse der ausgewählten Werke wurde in meiner Arbeit auf literatursoziologische Aspekte zurückgegriffen. Die Leserbereitschaft, die mit soziologischen und historischen Untersuchungen in Beziehung steht, kommt in diesem Punkt mit der Rezeptionsästhetik und ihrer Kommunikationsprozeß in Verbindung.

In der vorliegenden Arbeit bemühte ich mich, die Rezeptionsphase des Textes in das Zentrum der Betrachtung zu setzen, die mit dem Leser und mit seinem Bewusstseinsinhalt in Verbindung steht.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde versucht die Frage zu beantworten, wie literarische Texte gelesen werden sollen. Denn die Rolle des Lesers und seine Aktivität ist mit dem Verstehen der angesprochenen Sachverhalte und Phänomene abhängig. Es wurde herausgestellt, daß die Stufen des Textverstehens nicht aufeinander gefolgt, sondern in jedem Moment der Rezeption miteinander verbunden sind.

Um die Untersuchung aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichem Grad der Fiktionalisierung historischen und sozialen Aufladungen behandeln zu können, haben wir chronologisch nach den

Erzählungen der zugrundeliegenden historischen Ereignisse eingeordnete Romane ausgesucht.

Ich ging mit drei literarischen Romanen vor. Christoph Ransmayrs „Morbus Kitahara“, Herta Müllers „Herztier“ und Bernard Schlinks „Die Heimkehr“ waren meine ausgewählten literarischen Werken.

Die obengenannten ausgewählten Werke sind chronologisch nach den Erzählungen der zugrundeliegenden historischen Ereignisse eingeordnet. Sie thematisieren die Situationen der Nachkriegszeit und dies ist der Grund, daß sie in bestimmten Stellen mit bestimmte Themen zusammengefasst wurden. Die Romane sind gemäß ihre Ähnlichkeiten in einer rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise also mit dem Autor-Text-LeserVerhältnis in Beziehung gesetzt.

Die Romane wurden durch ihre sozialen, gesellschaftlichen, psychologischen und historischen Kompetenzen betrachtet. Bei der Untersuchung spielte die epochenspezifische, ideologische, historische, biographische und politische Deutungen der Romane und der Autorintention bzw. Autor-Text Beziehung eine bescheidende Rolle.

Die Untersuchung beschränkte sich dabei auf spezifische Punkte wie Angst, Verfall, Identität und soziale Wandel, damit der Zusammenhang zwischen den Werken auf literatursoziologischer Sicht betrachtet werden kann.

Ein Teilziel dieser Arbeit war, literatur- und soziologieabhängige Schemata des Rezeptionspotentials auf der soziologischen Ebenen zu betrachten. Wie auf Bericht bei der Besprechung der Theorien Jauß' und Iser's hinwies, ist der Umgang mit der Geschichtlichkeit der Rezeption ein zentrales Thema. Es scheint, dass die meisten rezipierenden Beiträge, das historische Moment der Rezeptionstheorie aufgreifen, wie etwa die der Literatursoziologien, wobei die abstrakteren, methodologischen Überlegungen oft hinter einzeldisziplinären, grenzziehenden Bestimmungen zurücktreten.

Die ausgewählten Werke waren von historisch belegten Ereignissen ausgegangen. Hierbei versuchten wir die Reflexionen der Ereignisse und der fiktionalen Handlungen in den Vordergrund zu stellen.

„Morbus Kitahara“ von Christoh Ransmayr und „Die Heimkehr“ von Bernard Schlink fokussierten ihren historischen Hintergrund auf den zweiten Weltkrieg.

Der Roman „Herztier“ von Herta Müller hingegen zeigte uns ein Bild von der Diktaturregime in der Zeit von Nikolaue Ceaușescu. Obwohl in „Morbus Kitahara“ und in „Die Heimkehr“ die Zeitangaben das Ende eines Krieges markieren, können sie nicht gleichgesetzt werden. Denn in „Morbus Kitahara“ wird vor allem an die in den dreißiger Jahren entstandenen Versuchsbauten und die Vollendung des Speicherkraftwerkes nach dem Kriegsende erinnert.

In den ausgewählten Werken wurde das abgebildete Bild der Kriegszeit mit dem Verhältnis von fiktionalen und historischen Handlungen näher betrachtet.

Diese Betrachtung hatte den Schwerpunkt, die textinternen Definierungsmittel zur Konstruktion der Romanwelt und textexternen Aspekten zu wirklichen historischen Geschehnisse zur Rezeptionpotential der erfundenen Werke aufzuzeigen.

Im Zentrum der Romanen standen die Erinnerung an den Nationalsozialismus und Ceausescu-Regimes, die Auseinandersetzung mit dieser historischen Zeit und deren Folgen. Mit den Analysen der Romane ist der Funktion innerhalb des erzählerischen Raums der Romanen erörtert worden und es wurde anschließend die Ansichtspunkte der erfassbaren Geschichtsverläufe innerhalb ihrer Funktion mit der Wirkung auf den Rezipienten des Werkes verbunden.

In Ransmayrs und Herta Müllers Roman zeichnet sich Brüche in der Charakterisierung verschiedener Handlungsverläufe aus. Es wurden ständige Unterbrechungen durch glaubwürdigen Berichten der Figuren und des Narrators bestimmt. Die Verwandlung des historischen Stoffes wird in beiden Romanen durch dokumentierte Zeugenaussagen beleuchtet. So erschien die

eigene Werturteile und Weltanschauung des Autors. Die Bedeutung des Lesens tauchte in diesem Punkt mit den individuellen Sinnvollzügen auf. Diesbezüglich wurde das einzelne Vorstellungsbild im Bewusstsein des Rezipienten vorgestellt.

Mit Hilfe direkten Zitaten von Texten wurden in den Romanen die Handlungs- und Figurenkonstellation mit den historischen, gesellschaftlichen und soziologischen Aspekten markiert. Dabei wurde der Versuch unternommen die charakteristischen Begebenheiten der Figuren mit den Motiven des Menschenbilds zu verbinden. Das Menschenbild wurde durch individuelle und subjektive Sichtweise konstituiert und zudem sind Kommentare und Informationen hinzugefügt worden.

Die Narratoren haben zwar im Hintergrund verschiedene Handlungs- und Geschichtsverläufe veranschaulicht, aber das Ziel der Arbeit war, die kritischen, unglaubwürdigen, entfremdeten und realen Begebenheiten der Figuren, ihren sozialen Wandel und Geschehnissen zu präsentieren, damit die Leerstellen der fiktionalen Ereignisse vom Leser rezipiert werden kann.

Im Roman „Morbus Kitahara“ war ein Bruch, der weder durch Eingriffe des Narrators definiert wird, noch ist es durch Romanfiguren erläutert. Die Figuren leiden unter Unfähigkeit und Verfall und sie konfrontieren sich mit den Veränderungen ihres Lebensraums.

Die Leerstellen historischer und gesellschaftlicher Ereignissen wurden im Roman durch Erklärungsmodelle der Rezipient veranschaulicht. Die Protagonistenfiguren des Romans können in Opfer und Täter eingeteilt werden.

In Morbus Kitahara sind die Schreckensbilder der zweiten Weltkrieg und des Nationalsozialismus zu sehen. Die Leiden der Figuren, ihre kausalen Betroffenheit und das durch soziale Wandlung entstandene Menschenbild habe ich mit Leid und Schicksal, Entfremdung und Gewalt, Verfall,

der Psychologischer Verfall der Figuren und der „Abwurf der Atombombe auf Japan“ und der „Weltkrieg“ Titeln konstituiert.

Einer der Forschungsergebnisse in dieser Arbeit zeigte uns, wie die Auslegung der politischen Umstände Rumäniens und des Überlebens unter Diktatur ein Gesamtbild bei Herta Müllers Roman „Herztier“ zeichnete.

Im Roman gibt die Autorin durch ihre demonstrativen Haltungen ein Bild von den Bedingungen des Individuums in einer kommunistischen Wirklichkeit. So konstituiert sie die fiktiven Figuren, indem sie die Erlebnisse dem Leser repräsentiert. Die Figuren, die von staatlicher Machtausübung getroffen sind, bieten dem Rezipienten einen Eingang zur historischen Geschichte.

Die Symbole im Roman, die oft von Müller eingesetzt wurde, führt den Rezipient zu einer nicht oberflächlichen, sondern tiefgründigen Analyse. Der innere Monolog der Ich-Erzählerin erläutert den Gedankenfluss des Erlebten.

Die direkten Zitaten von Texten stellen die tabuisierten Themen in Nachkriegsrumänien. Die Protagonisten konfrontieren sich mit unmenschlichen Handlungen und Ereignissen, und solch ein Schreckensbild führt den Leser zur Humanismusgedanken. Obwohl Müller bei den Figuren als Lebensverlust den Tod schildert, erläutert der Rezipient, daß es sich um verändertes Lebensumständen, Gewalt, Fremdheit und Leid handelt. Die Suche Figuren im Roman, ist für den Leser eine Suche nach der Schrecken der Diktatur.

Während dieser Untersuchung des Romans schilderte Herta Müller eine Ausarbeitung und Entdeckung des Kommunikationsmangels. Sprachlosigkeit und das Schweigen ist in allen Figuren gemeinsam und sie führt die Figuren in Isolation und Untergang. Der Sprachverfall war einer der Unbestimmtheitsstellen, mit der sich die Autorin

ausschließlich über ihr Werk artikulieren kann, aber ihre menschliche und ihre öffentliche Stimme geht verloren. Somit bringt der Leser seine Vor- und Urteilsstruktur ein und lenkt das Textverständnis.

Im Roman „Die Heimkehr“ beschäftigte sich Bernard Schlink auf den ersten Blick mit gewöhnlichen Themen vom Alltag. In der Geschichte sind die Beziehungen zwischen den Menschen und ihre Lebensgeschichte im Vordergrund.

Im weiteren Verlauf der Arbeit, bemühten wir uns, den Roman des gegenwärtigen Dichters und seine Schilderung von deutscher Vergangenheit näher zu betrachten.

Die „Rechts- und Unrechtsmotive“ in Schlinks Geschichte sind in Zitaten gegeben, und der Zusammenhang der Figuren ist mit ihrem Handeln hervorgebracht. Der Leser orientiert sich in diesem Zusammenhang mit der Vergangenheitsproblematik und entdeckt sie im Roman als ein Hauptmotiv. Moral, Ungerechtigkeit, Identitätssuche waren die Zentralthemen im Roman.

Die inhaltlichen und formalen Elemente wurden vom Autor ausführlich gestaltet. Diese Besonderheiten schaffen im Rezeptionsprozess die Individualisierung des Lesers, so daß eine Wahrnehmung hervorgehoben wird.

Die Themen, die in dem literarischen Text behandelt werden, werden in narrativen Texten anhand der Figuren vorgestellt. In den ausgewählten Romanen vertreten die Figuren bestimmte Werteinstellungen, verfolgen Motivationen und führen Handlungen aus.

Bei der Analyse der Wertungen wurde sichtbar, wie literarische Figuren während des Rezeptionsvorgangs eine bedeutsame Rolle spielen und auf gesellschaftliche Stereotype zurückgreifen. Nach der Werkanalyse sind relevante Informationen über die Figuren hervorgebracht worden, so dass der

Rezipient bei dieser rezeptionsorientierte Textanalyse erhebliche Bedeutungen entdeckt und darauf im Bewusstsein eine Schemata aktiviert.

In der vorliegenden Untersuchung wurde die politische Relevanz der historischen Handlungen unterstrichen, indem ihre Funktion innerhalb der fiktionalen Darstellung einer totalitären Gesellschaft bestimmt wurde.

Zuletzt wurde die Problematik des Verfalls, des Schicksals, der Fremdheit und Identität und der Angst anhand des Menschenbilds in einer rezeptionsästhetischen Betrachtungsweise dementsprechend mit der Autor-Text-Leser Beziehung betrachtet.

Die Untersuchung und Analyse dieser Problematik im Kontext der Postmoderne, referierte, wie die Figuren sich ständig unter endgültigen Untergang und Identitätsverlust fühlten. Die Figuren in den Werken sind durch Identitätsverlust geprägt und die Flucht bietet eine Art von Rettung vom verhassten Leben, so dass sich ein Bild des sozialen Wandels reflektiert.

In Anbetracht der ausgewählten Werke, wurden die Figuren mit ihren sozialen, gesellschaftlichen und psychologischen Gestaltungen und ihren historischen Erfahrungen innerhalb der Werke erörtert und mit der Wirkung auf den Rezipienten des Werks verbunden.

So stellte sich heraus, daß die Umgestaltung aller Bereiche des politischen, sozialen und kulturellen Lebens, ein neues Menschenbild in Erscheinung brachte.

In der Rezeptionsästhetik wird der Schwerpunkt der Interesse von den Autoren und Werken auf den Leser gelenkt. Darüber hinaus wird die Rolle des Rezipienten im Verstehensprozess betont. "Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das

geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar“ (Jauß, 1975, S. 127).

In dieser Dissertation wurde das konkrete Ziel der Rezeptionsästhetik betont, indem die Untersuchung und Analyse der Problematik im Kontext der Postmoderne angezeigt wurde. Die Annäherung des Rezipienten an die Handlungs- und Figurenkonstellation wurde mit dem Werk – Leser Verhältnis realisiert.

In diesem Rahmen wurde beabsichtigt, die Leerstellen der Romane mit inneren Strukturen und mit den Elementen der Problematik zu konstituieren. Die komparative Untersuchung, die sich mit gesellschaftlichen und historischen Kompetenzen verknüpfte, stellte mit Erarbeitung bestimmter Werkstoffe das Menschenbild dar.

In der vorliegenden Arbeit, wurde die Notwendigkeit einer Berücksichtigung der soziologischen, historischen und psychologischen Elemente verdeutlicht, um eine ausführliche Darstellung des Menschenbilds im Rezeptionsprozess zu gestalten.

Mit dieser komparativen Untersuchung ist mein Ziel, im Rahmen der rezeptionsästhetischen Forschung einen wissenschaftlichen Beitrag zu diesem Bereich zu ermöglichen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Ransmayr, Ch. (2014). Morbus Kitahara, Frankfurt a.M. : Fischer Verlag

Müller, H. (2009). Herztier, , Frankfurt a.M. : Fischer Verlag

Schlink, B. (2008). Die Heimkehr. Zürich: Diagonales Verlag

Sekundärliteratur

Adorno, Th.W. (1988). Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag

Adorno, T. W. (1978). Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. 6.Aufl., Darmstadt: Sammlung Luchterlang Verlag.

Améry, J. (2002). Wieviel Heimat braucht der Mensch? In: Heidelberger-Leonard, Irene Hg.: Jean Améry. Werke. Band 2. Hg. von Gerald Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag

Baasner, R., Zens, M. (1996). Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Berlin: Erich Schmidt Verlag

Becker, S. ; Hummel, Ch. ; Sander, G. (2006). Grundkurs Literaturwissenschaft. Stuttgart, Reclam Verlag

Bloch, E. (1985). Das Prinzip Hoffnung. Werkausgabe. Band 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag

Csejka, G. (1992):.Die Aktionsgruppen-Story. In: Ernest Wichner(Hrsg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.

Cieslak, R. (2007): Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Frankfurt: Peter Lang Verlag.

- Dilthey, W. (1910): Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Dörner, A.; Vogt, L. (2013), Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies, Wiesbaden: Springer VS Verlag.
- Eagleton, T.(1994): Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag.
- Eke, N. O. (1991). Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in Bildern. Annäherung an Herta Müller, Paderborn: Igel Verlag.
- Erpenbeck, J., Weinberg, J., (1993). Menschenbild und Menschenbildung, Bildungstheoretische Konsequenzen der unterschiedlichen Menschenbilder in der ehemaligen DDR und in der heutigen Bundesrepublik. Münster: Waxman Verlag.
- Gadamar, H.G. (2007). Klassische und philosophische Hermeneutik. In: Grätzel, S., Hg.: Arbeitsheft Hermeneutik, London: Turnshare Verlag.
- Geisenhanslüke, A. (2004). Einführung in die Literaturtheorie, Darmstadt: WBG Verlag.
- Genette G. (1992).Fiktion und Diktion. dt.1992. Aus d. Franz. v. Heinz, J., München: Wilhelm Fink Verlag,
- Genette, G. (1972). Die Erzählung, München:Wilhelm Fink Verlag, 1994, übersetzt aus dem Französischen Discours du Récit.
- Graumann, C.F. (1960). Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität, Berlin: De Gruyter Verlag.
- Greiner, U. (1995). „Eisen, Stein und Marmor“ Die Zeit, 13. Oktober 1995.
- Grondin, J. (2009). Hermeneutik. Aus dem Französischen übers. v. U. Blech, Göttingen: UTB Verlag.

Grondin, J. (2006). Vom Sinn des Lebens, Göttingen: UTB Verlag.

Gutzen, D.; Oellers, N. , Petersen, P., Jürgen H. (1989).Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Hamburger, K. (1980). Die Logik der Dichtung, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Klett Verlag.

Heidegger, M. (2006); Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemayr Verlag.

Honneth, A., Wellmer, A. (1984). Die Frankfurter Schule und die Folgen. Berlin: De Gruyter Verlag.

Horster, D. (2005). Sozialphilosophie, Leipzig: Reclam Verlag

Ingarden, R. (1960). Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Tübingen.

Iser, W. (1975). Der implizite Leser : Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. Stuttgart: W.Fink UTB Verlag.

Iser, W. (1984). Der Akt des Lesens, Stuttgart: W.Fink UTB Verlag.

Jaeggi, U.; Honneth, A. (1977). Warum eigentlich Materialismus? Hg.: Theorien des historischen Materialismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Jauß, H.R. (1975). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Rainer Warning Hg.: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München: UTB Fink Verlag.

Jauß, H.R. (1991). Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt: a.M.Suhrkamp Verlag.

Jens, W. (1988). Herta Müller. Niederungen. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Studienausgabe Mp-Pa. Band 12. München: Kindler Verlag GmbH.

- Kemp, W. (1988). Kunstwerk und Betrachter. Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin: Konrad Paul Liessmann Verlag.
- Klawitter, A.; Ostheimer, M. (2008). Literaturtheorie-Ansätze und Anwendungen. Göttingen:UTB Verlag.
- Köppe, T., Winko, S. , (2013). Neuere Literaturtheorien, Eine Einführung, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Lipiński, K. (2000). Auf der Suche nach Kakanien: literarische Streifzüge durch eine versunkene Welt. St. Ingbert: Röhrig Verlag.
- Lukács, G. (1961). Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewähltu. Eingeleitet v. Peter Ludz. Neuwied: Luchterhand Verlag.
- Lützel, P.M. (2005). Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur : Diskurs–Analyse – Kritik. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Mannheim K. (1980). Strukturen des Denkens. Hrsg. von Kettler D.Volker, Nico Stehr M. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Martini, F. (1972). Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Müller-Funk, W.(2010). Kulturtheorie. Tübingen: UTB Verlag.
- Müller, H. (1996). Vorwort zum Roman Herztier. Hamburg: Taschenbuch Verlag.
- Müller, H. (2002). Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich. Kann Literatur Zeugnis ablegen? In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik
- Müller, Ph. (1997). Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern. In: Ralph Können (Hrsg.): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers, Frankfurt a.M. : Peter Lang Verlag.
- Neuhaus, S. (2014). Grundriss der Literaturwissenschaft, Tübingen: UTB Verlag.

- Nord, Ch. (2009): Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methoden und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse. 4. überarbeitete Auflage. Tübingen: Julius Groos Verlag.
- Nünning, A., Sommer, R. (2004). Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft, Disziplinäre Ansätze- Theoretische Positionen- Transdisziplinäre Perspektiven. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Predoiu, G. (2001). Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung, Frankfurt: Peter Lang Verlag.
- Ransmayr, Ch. (2004). Geständnisse eines Touristen: Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Ricklefs U. (1996). Fischer Lexikon Literatur B.1. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag
- Richter, M. (1996). Wirkungsästhetik. In: H. L. Arnold / H. Detering Hg.: Grundzüge der Literaturwissenschaft, München: J.Groos Verlag
- Riemann, F. (1998). Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie. München: Reinhardt Verlag.
- Sartre, Jean-Paul, 1981: Was ist Literatur. Hamburg: Reinbeck Verlag.
- Schäfers, B. (2013). Einführung in die Soziologie, Wiesbaden: Springer VS Verlag
- Scheider,R. (2004).Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis, Eine angelistisch-amerikanische Einführung, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Schmid, U. (2010). Literaturtheorien des 20.Jahrhunderts, Stuttgart. Reclam Verlag.
- Schutte, J. (2005). Einführung in die Literaturinterpretation, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Schleiermacher, F. (1838). Hermeneutik und Kritik . Hg. Von: M. Frank. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

- Schlink, B. (2000). Heimat als Utopie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Schönhaar, R. (1990). Leitmotiv. In: Schweikle, Günther; Schweikle Irmgard Hg. von: Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Schröder, M. (1988). Aspekte der Angst. In: Angst, ein individuelles und soziales Phänomen. Hrsg. v. Günther Birtsch. Heft XXI., Trier: Trierer Beiträge.
- Simon T. (2003). Rezeptionstheorie: Einführungs- und Arbeitsbuch. Leipzig: Hallenser Skripten Verlag.
- Simons, O. (2009). Literaturtheorien zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag.
- Spitz, M.O. (2004). Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- Stanzel, F. (1964). Typische Formen des Romans, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Stierle, K. (2012). Text als Handlung, Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft, Gebundene Ausgabe. Stuttgart: Wilhelm Fink Verlag.
- Schwenne, M. (2013). Was ist engagierte Literatur? Jean-Paul Sartres Theorie des literarischen Engagements. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Spiridon, O. (2002). Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit, Oldenburg: Igel Verlag.
- Wagner, K. (2011). Die Verfinsterung der Geschichte. Ein Grundbuch der österreichischen Literatur nach 1945 – Christoph Ransmayrs Endzeit-Roman "Morbus Kitahara" In: NZZ, 181, 6 August 2011, p.55. University of Zurich.
- Wagner, R. (1990). Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung. In: Wilhelm Solms (Hrsg.): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur, Marburg: Hitzeroth Verlag.

Warner, A.K. (2011). Die Stirnlocke sieht. Bilder einer totalitären Gesellschaft im Werk von Herta Müller. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.

Wright G. v.H. (1974). Erklären und Verstehen, aus dem Englischen von Günther Grewendorf, Frankfurt a.M.: Athenäum Taschenbücher.

Internetquellen:

Cavelty, Giery: Die Odyssee als Obsession, , Neue Zürcher Zeitung, 22.04.2006.<http://www.nzz.ch/2006/04/22/fe/articleDLKTE.html> [2009-03-10]

de Man P.(1988). „Lesen (Proust)". In: ders., Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main: <https://books.google.de/books?isbn=3826017676>

Erpenbeck, J., (2014). <http://www.diezeitschrift.de/32014/>

Fügen, H.N. (1964): Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden.https://books.google.com.tr/books/about/Die_Hauptrichtungen_der_Literatursoziolo.html?id=MPRYAAAAMAAJ&redir_esc=y

Kuzmics, H. (1994). Power and Work: The Development of Work as a Civilizing Process in Examples of Fictional Literature.In: Sociological Perspectives. <https://www.jstor.org/journal/socipers>

Oellers, N. (1989). Sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft. Teil 1: Marxistische Literaturtheorie. In: Gutzen, Oellers, Petersen: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. http://www.petertepe.de/texte/a05_pt_meth1/pt_meth1_60.htm

Schmitz, M., (2006). Heimkehr als Utopie, http://www.deutschlandfunk.de/heimkehr-als-utopie.700.de.html?dram:article_id=82670

Semsch, K., www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/RomanischesSeminar/Romanistik_III/Mitarbeiterdateien/Semsch/Rezeptio_nsaesthetik.pdf

Wagner, K. (2011). Die Verfinsterung der Geschichte. Ein Grundbuch der österreichischen Literatur nach 1945 – Christoph Ransmayrs Endzeit-Roman "Morbus Kitahara" <http://doi.org/10.5167/uzh-109755>

Walter, B. (1929). Der Surrealismus (Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz) in Literarische Welt, Nr. 5, Berlin:http://www.gleichsatz.de/b-u-t/can/stx/benjamin_surreal.html

Wordpress.com [online]. 2011, Ein anregender Spaziergang in Bernhard Schlinks Gedanken, am 10. Februar 2012, erreichbar auf: <http://klappentexterin.wordpress.com/2011/10/09/ein-anregender-spaziergang-in-bernhardschlinks-gedanken/>

<http://www.petertepe.de/texte/texte.htm>

<https://www.phil-fak.uni>

[duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/RomanischesSeminar/Romanistik_III/Mitarbeiterdateien/Semsch/Rezeptionsaesthetik.pdf](https://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/RomanischesSeminar/Romanistik_III/Mitarbeiterdateien/Semsch/Rezeptionsaesthetik.pdf)

<http://www.litde.com/autoren/ransmayr-christoph.php>

<http://www.sfischer.de/sfischer/autoren> am 16.01.2003

http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik_.pdf , DigBib.Org: Die freie digitale Bibliothek, deutsche Übersetzung aus dem Griechischen von Manfred Fuhrmann, herausgegeben als Reclam-Heft Nr. 7828.

<http://aeshel.com/wp-content/uploads/2011/11/Eshel-Wortlaut-der-Erinnerung.pdf>

ANHANG-1 TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih:10/07/2017

Tez Başlığı / Konusu: DIE GESTALTUNG DES SOZIALEN WANDELS ALS MENSCHENBILD IN DER GEGENWÄRTIGEN LITERATUR. EINE REZEPTIONSÄSTHETISCHE, HISTORISCHE UND LITERATURSOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNG IN AUSGEWÄHLTEN LITERARISCHEN WERKEN

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

10.07.2017
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Emel Gökgözoğlu

Öğrenci No: N10249244

Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

Programı: Alman Edebiyatı

Statüsü: Y.Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Uygundur.

Prof. Dr. ŞERİFE CENGİZ DOĞAN

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

ANHANG-2 TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 10/07/2017

Tez Başlığı / Konusu: DIE GESTALTUNG SOZIALER KONFLIKTE UND SOZIALEN WANDELS ALS MENSCHENBILD IN DER GEGENWÄRTIGEN LITERATUR. EINE REZEPTIONSÄSTHETISCHE, HISTORISCHE UND LITERATURSOZIOLOGISCHE UNTERSUCHUNG IN AUSGEWAHLTEN LITERARISCHEN WERKEN

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 170 sayfalık kısmına ilişkin, 10/07/2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı 11% 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

10.07.2017

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Emel Gökgözçü
Öğrenci No: N10249244
Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı
Programı: Alman Edebiyatı
Statüsü: Y.Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. ŞERİFE CENGİZ DOĞAN