



Schreiben gegen den Geist der Zeit
Strategien negativer Emotionalisierung in Gisela Elsners
Roman *Heilig Blut*

Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Master of Arts (M.A.)“
an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam

Vorgelegt von: Lucas Mielke

Master Germanistik (IV)
Matrikelnummer: 749876
lumielke@uni-potsdam.de

Erstgutachter: PD Dr. habil. Andreas Degen
Zweitgutachter: Prof. Dr. Helmut Peitsch

Abgabetermin: 17.03.2015

Wörter: 23.740

Inhalt

| | | |
|------|---|----|
| 1. | Einleitung..... | 1 |
| 2. | Aufbau der Arbeit und Erläuterung der Methodik..... | 4 |
| 2.1. | Grundbegriffe und theoretische Prämissen..... | 7 |
| 2.2. | Sympathie, Antipathie und Figurenbindung | 12 |
| 2.3. | Genuss des Ungenießbaren?..... | 16 |
| 2.4. | Das analytische Instrumentarium | 18 |
| 3. | Zum Begriff der Emotion | 20 |
| 3.1. | Simone Winko: Kodierte Gefühle..... | 21 |
| 3.2. | Claudia Hillebrandt: Ein integrativer Emotionsbegriff | 23 |
| 3.3. | Christiane Voss: Ein narratives Konzept der Emotion..... | 25 |
| 4. | Zum poetologischen Konzept von Gisela Elsner | 28 |
| 4.1. | Schriften zur Literatur | 29 |
| 4.2. | Die politischen Schriften | 36 |
| 5. | Analyse des emotionalen Wirkungspotentials..... | 40 |
| 5.1. | Mimesis des Abscheulichen – das Erscheinungsbild der Figuren | 41 |
| 5.2. | Die Perennität des Ausdrucks oder: Ritualisierung von Sprache | 45 |
| 5.3. | Widerschein der Ideologie: Nazismus, Antisemitismus, Militarismus | 53 |
| 5.4. | Die Gruppe als Negation des Individuellen | 59 |
| 6. | Rehabilitation als Zeitzeugin? – zur Rezeption des Romans | 64 |
| 7. | Resümee..... | 74 |
| 8. | Literaturverzeichnis..... | 77 |
| | Erklärung | 83 |

1. Einleitung

Die Geschichte des Lesens scheint immer auch eine Geschichte des Fühlens gewesen zu sein. Sind Emotionen zum einen als Motivation beziehungsweise Aspekt eines dichterischen Programms zu verstehen, so bezeichnen sie gleichzeitig auch ein für wirkungsästhetisch motivierte Untersuchungen zentrales Phänomen. Es ist nicht die Frage, ob Literatur uns affiziert – sie tut es zweifellos; allein im Dunkeln liegt noch, wie genau sich dies vollzieht. Abschließend beantwortet werden könne die Frage um das Wesen der *ästhetischen Erfahrung* offenbar noch nicht, wie Claudia Hillebrandt formuliert (vgl. 2011: 131). Die vorliegende Arbeit soll dennoch einen Teil zur Diskussion dieses komplexen Feldes beitragen.

Spätestens seit einem vielzitierten Artikel von Thomas Anz (vgl. 2006), der nach einem so genannten *Emotional Turn* fragt, dürfte als anerkannt gelten, dass sich die Literaturwissenschaft mit neuem Engagement einer Thematik zuwendet, die derart neu nicht ist (vgl. Aristoteles 1999). Nach Anz „[...] sind Texte eine Kombination kalkuliert eingesetzter und erlernbarer Techniken zur Emotionalisierung des Rezipienten“ (2006). Mit Blick auf die in den vergangenen Jahren erschienenen Veröffentlichungen, welche sich, ihrem Erkenntnisinteresse folgend, der so genannten *Emotionswissenschaft* zuordnen lassen, kann von der Etablierung eines neuen, interdisziplinär ausgerichteten Diskurses gesprochen werden (vgl. ebd.). Um nur einige Beispiele zu nennen, sei auf die folgenden Publikationen verwiesen:

Dezidiert antisystematisch, aber dennoch (oder gerade deshalb?) wirkmächtig ist der erstmals 1974 veröffentlichte Essay *Die Lust am Text* von Roland Barthes, einem der Wegbereiter des poststrukturalistischen Denkens. Der in diesem Werk entwickelte Lustbegriff erscheint aber für eine sich der Objektivität und Geschichtlichkeit zumindest annähernde Vorgehensweise nicht brauchbar. Ein frühes Beispiel für die Theoretisierung einer Art von emotionaler Kommunikation ist mit Reinhard Fiehlers *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion* (1990) zu nennen; an einer umfassenden Betrachtung von Emotionen aus

philosophischer Perspektive zeigt sich Christiane Voss interessiert, die 2004 das Buch *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien* veröffentlichte. Wegbereitend auch für den hier verfolgten Ansatz war die 2004 publizierte Habilitationsschrift von Simone Winko: *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, zudem zahlreiche Internetartikel der Autorin. Katja Mellmann ist unter anderem ein psychologisch orientierter Beitrag zu verdanken. Ihr Buch *Emotionalisierung - Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche* (2006) ist erwähnenswert, weil sich um ein „transdisziplinäres Arbeiten“ (Vorwort) bemüht wird, das analytische Defizite der Kulturwissenschaften auszuräumen versucht. Aus linguistisch-semiotischer Perspektive ist ferner Norbert Fries mit seinen Texten *Die Kodierung von Emotionen in Texten Teil 1 & 2* (2007 bzw. 2009) zu berücksichtigen. Der eingangs bereits genannte Thomas Anz kann als wichtiger Vertreter einer emotionswissenschaftlichen Schule gesehen werden, der zahlreiche Artikel auf dem Internetportal *literaturkritik.de* veröffentlichte und weiterhin einen Text zur Rolle der Sympathie verfasste, auf den hier im Folgenden noch einzugehen sein wird. Jens Eder legte mit *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse* eine Arbeit vor, die auch in anderen Bereichen der Kulturwissenschaft mit Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen wurde. Zu den jüngeren Veröffentlichungen zählen die bereits zitierte Dissertation Hillebrandts mit dem Titel *Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel* (2011), und der umfangreiche Text *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert.*, mit dem Jan Süselbeck sich im Jahre 2013 habilitierte. Als Herausgeber fungierte er weiterhin im Sammelband *Familiengefühle. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in den Medien* (2014). Im Rahmen dieses Buches wird insbesondere auf die politische Dimension von Emotionalisierungsstrategien in literarischen Texten eingegangen.

Eine Berücksichtigung von zentralen Arbeiten aus dem Bereich der Psychologie und Neurowissenschaften muss an dieser Stelle ausbleiben – bemerkt sei lediglich, dass ohne naturwissenschaftliche Grundlagenforschung auch der philologische Diskurs um Emotionen sicherlich stagnieren würde.

Zu den Prämissen des gegenwärtigen Diskurses um Emotionen in der Literatur scheint unter anderem die These der *Wiederkehr des Autors* zu gehören (vgl. z.B. Süselbeck 2014: 19, grundlegend: Jannidis, Lauer et al. 1999). War eine Auseinandersetzung mit der Kategorie Autorintention auch lange geschmählt – naheliegender ist deren Berücksichtigung allemal im Bereich der politisch engagierten Literatur und mit Gisela Elsner erlebt seit einigen Jahren eine der kontrovers diskutierten Vertreterinnen des Genres ihre Wiederentdeckung und Neubewertung. Mit der Neuauflage ihres Werks, die der Germanistin Christine Künzel zu verdanken ist, gerieten erstmals Texte in die öffentliche Wahrnehmung, deren Anfertigung bereits Jahrzehnte zurückliegt – wie ihr Roman *Heilig Blut*. Der von der Autorin selbst als *antifaschistisch* (vgl. Künzel 2009: 77) charakterisierte Text liegt seit 2007 in deutscher Erstveröffentlichung vor, nachdem er bereits 1989 in der Sowjetunion erschien (vgl. Künzel 2012: 249f). Motivation für die Entwicklung der vorliegenden Arbeit ist einerseits die postulierte „Wiederentdeckung“ (Hehl/Künzel 2014) Elsner und ein daran sich anschließendes Interesse der textzentrierten Auseinandersetzung, das einen Beitrag zur Erschließung des Elsnerschen Werkes leisten mag. So ist es das Ziel dieser Arbeit, in Anlehnung an eine von Simone Winko und Claudia Hillebrandt entwickelte Methodik, im Roman *Heilig Blut* Textstrukturen zu untersuchen, welche das Potential bergen, starke emotionale Reaktionen hervorzurufen. Meine These ist, dass im Roman zahlreiche Strategien der negativen Emotionalisierung ermittelt werden können, die im Hinblick auf das Selbstverständnis der Autorin als kommunistische Satirikerin und ihrem Begriff von Literatur sowie deren Rolle in der Gesellschaft plausibel gemacht werden können. Als analytischer Zugriff fungiert eine Kombination aus produktionsästhetischen, strukturalistischen und rezeptionsästhetischen Ansätzen, denn lediglich vor dem Hintergrund einer an Ganzheitlichkeit

interessierten methodischen Grundlegung können seriöse Aussagen zur Wirkung eines literarischen Textes gemacht werden.

Im ersten Teil soll der Aufbau dieser Arbeit beschrieben werden, hieran anschließen werden sich eine genaue Darstellung der wissenschaftlichen Methode sowie der dieser zugrunde liegenden Theorien und Axiome. Im nächsten Kapitel wird eine Kontextualisierung unternommen, in der die Untersuchung des poetologischen Konzeptes der Autorin das Zentrum darstellt. Eine Annäherung an den Begriff der Emotion soll helfen, terminologische Unklarheiten zu verringern. Den Hauptteil der Arbeit schließlich umfasst die Textanalyse. Hierfür werden wiederkehrende Strukturen im Roman mit Blick auf ihr Emotionalisierungspotential betrachtet und hierbei soll insbesondere der Frage nachgegangen werden, warum der Modus des ‚gebannten Lesens‘ eintreten kann, wenn die Anlage alles Dargestellten dem scheinbar zuwiderläuft: Wie kommt es zu einem Genuss des Ungenießbaren? Das darauffolgende Kapitel hat die Besprechung des Romans zum Gegenstand. Auf Grundlage einer Reihe von Rezensionen soll eine These hinsichtlich der realen Wirkung des Textes in der literarischen Öffentlichkeit formuliert werden, welche wiederum – und dies ist das Resümee dieser Arbeit – mit den in den davor liegenden Kapiteln gewonnenen Erkenntnissen in Beziehung gesetzt werden soll. Zuletzt schließlich wird ein Ausblick für kommende Interpretationsvorhaben gewagt, der eine kritische Sichtung der hier verfolgten Herangehensweise beinhaltet.

2. Aufbau der Arbeit und Erläuterung der Methodik

Im Rahmen der Untersuchung werden drei Analysezugriffe kombiniert, um zu tragfähigen Aussagen über Anlage, Struktur und Wirkung des Romans zu führen: Mit Hilfe des *produktionsästhetischen* Ansatzes werden die poetologischen Selbstaussagen der Autorin Gisela Elsner mit Blick auf die Kriterien, nach denen sie ihr Schreiben entwirft, untersucht – hierzu zählen ästhetische wie auch politische Aspekte. Angenommen wird, dass zumindest für den Fall des Elsnerschen Werkes, die Schreibintention als relevante Kategorie berücksichtigt werden muss, da sie selbst mehrfach den Zweck ihrer Arbeit benennt. Keineswegs jedoch soll der Trugschluss entstehen, dass aus einer

dokumentierten Schreibhaltung der Gehalt eines Romans ableitbar wäre – dies stellt lediglich einen Eckpunkt im analytischen Rahmen dar, der für die Untersuchung engagierter Literatur naheliegend ist. Als zweiter Zugriff fungiert eine textzentrierte Analyse, die explizit nach einem *emotionalen Wirkungspotential* fragt und sich auf einen Aufsatz von Claudia Hillebrandt und Simone Winko stützt, in dem eine handhabbare Methodik angeboten wird, deren theoretische Prämissen allerdings in zuvor erschienenen Monografien ausgearbeitet wurden – auch auf diese soll eingegangen werden. Zuletzt schließlich wird die bisherige Besprechung des Romans *Heilig Blut* anhand einiger Rezensionen untersucht. Die daraus ableitbare Bewertung des Textes soll mit den in Abschnitt zwei gewonnenen Erkenntnissen über die potentielle Wirkung der Textstruktur in Beziehung gesetzt und vor dem Hintergrund des politischen Auftrags, dem Elsner sich selbst verpflichtet fühlte, betrachtet werden.

Literatur soll im Folgenden als Gegenstand begriffen werden, der nicht durch eindimensionale analytische Zugriffe seriös untersucht werden kann. Es ist kaum zielführend, von einem *Tod des Autors* zu sprechen (vgl. Barthes in Jannidis et al. 2000: 189). Geschichten, mithin satirische Romane, entstehen nicht in einem neutralen Raum ohne innewirkende intentionale und ideologische Kräfte; ihre AutorInnen und somit auch sie selbst sind durch eine spezifische Sozialisation und ein historisch nachweisbares Normen- und Wertesystem geprägt – und dabei ist es unerheblich, ob sie sich diesem gegenüber nun kritisch oder affirmativ verhalten. Um die dritte Ebene der Analyse zu begründen, soll kurz auf die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule eingegangen werden. Ihr Vertreter Hans Robert Jauß unternimmt in seinem programmatischen Beitrag *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* eine Abgrenzung zu den zwei seinerzeit vorherrschenden theoretischen Formationen: der marxistischen und der formalistischen Methode. In diesem „geschlossenen Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik“ (1979: 126) sei, so Jauß, eine unzulässige Verkürzung zu konstatieren. Eine für die analytische Betrachtung von Literatur ganz entscheidende Kategorie werde unterschlagen: hierbei handelt es sich um „die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung“ (ebd.). Die auch in der vorliegenden Arbeit verfolgte theoretische Trias-Konstruktion wird bereits

artikuliert, wenn der Autor auf die produktive Komponente der Ebene der Rezeption verweist: „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“ (ebd.). Literatur könne also nicht adäquat beurteilt werden, wenn sie nicht auch mit Blick auf ihre Historizität untersucht werde und die Ebene der Rezeption sei ein Teil jener Formation, welche diese begründet:

Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozeßhaftes [sic] Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk voraus, das sowohl in der Beziehung von Mitteilung und Empfänger wie auch in den Beziehungen von Frage und Antwort, Problem und Lösung erfaßt [sic] werden kann (ders.: 127).

Die so in den Diskurs gebrachte Perspektive, der Fokus auf das, was Literatur (nachweislich?) bewirkt, übernimmt eine Vermittlungsfunktion zwischen einem Verständnis von Literatur als Artefakt, das es immer ist, und als dynamischem Medium, das trotz seiner strukturellen und historischen Anlagen in jeder „Generation“ *neu* gelesen werden kann und wird. In diesem steten Auftreten und Verdrängtwerden von Sinn beziehungsweise Gehalt, als dialogischer Vorgang, könne das Beständige des Werkes ausgemacht werden:

Sieht man die Geschichte der Literatur derart im Horizont des kontinuierlich bildenden Dialogs von Werk und Publikum, so wird auch der Gegensatz ihres ästhetischen und ihres historischen Aspekts ständig vermittelt und ineins damit der Faden von der vergangenen Erscheinung zu der gegenwärtigen Erfahrung der Dichtung weitergeknüpft, den der Historismus durchschnitten hatte (ebd.).

Es entsteht auf diese Weise – je nach historisch bedingter Lesart – jedoch kein völlig neues Werk; vielmehr wirken inhärente textliche Merkmale rezeptionslenkend auf das Publikum, es wird gewissermaßen „prädisponiert“ (ders.: 130) und dies bildet einen Anknüpfungspunkt für die Idee des emotionalen Wirkungspotentials. Jauß geht davon aus, dass AutorInnen mit „spezifische[n] Disposition[en] für ein bestimmtes Werk [...]“ (ders.: 131) bei ihren LeserInnen rechnen. Hinzu kämen drei Faktoren, welche den *Erwartungshorizont* eines Textes „beim Fehlen expliziter Signale“ (ebd.) mitbestimmen: „bekannte[] Normen oder [die] immanente[] Poetik der

Gattung“, ferner die „impliziten Beziehungen zu bekannten Werken der literarhistorischen Umgebung“ sowie zuletzt der „Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit, poetischer und praktischer Funktion der Sprache [...]“ (ebd.). Einen anderen Begriff nutzend, jedoch in der Argumentation ähnlich, geht Peter Bürger in seinem Buch *Prosa der Moderne* vor, wenn er sein Postulat der „ästhetischen Wahrheit“ beschreibt:

Wo ist aber dann der Ort seiner Wahrheit? Nicht im Autor, da das Werk als ein auf Anerkennung angewiesenes Gebilde die Intention des Autors notwendig transzendiert; nicht im Leser, der ja nicht seine Wahrheit ins Werk setzt, er wäre dann ein schlechter Leser, sondern den Wahrheitsgehalt des Werkes ausspricht; auch nicht im Werk, das ohne den Autor und den es aufnehmenden Leser zum toten Ding würde, sondern in dem Beziehungsgeflecht, das zwischen Autor, Werk und Leser sich bildet (1992: 44).

2.1. Grundbegriffe und theoretische Prämissen

Im folgenden Abschnitt soll das Verfahren dargestellt werden, mit dessen Hilfe im zu untersuchenden Werk Strukturen mit negativem Emotionalisierungspotential aufgezeigt werden können. Ist der Leseprozess als ästhetischer Vorgang nicht eine genuin subjektive Angelegenheit? Allerdings: Entstehen nicht literarische Werke in einem spezifischen historisch-sozialen Zusammenhang, in welchem auch stets objektive, auf die Produktion einwirkende Kräfte identifiziert werden können, die als objektiver Gehalt auch in der Rezeption wirksam sind? Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Autorintention? Am Ende des theoretischen Abschnitts sollen diese Fragen, zumindest teilweise, beantwortet sein.

Die erzählanalytische Methodik entstammt einem Aufsatz von Claudia Hillebrandt und Simone Winko, in dem die Autorinnen „Sprachliche und narrative Verfahren zur emotionalen Bindung an Figuren am Beispiel von Franz Werfels *Verdi. Roman einer Oper.*“ (Hillebrandt/Winko 2013) zu ermitteln versuchen. Ihr Hauptaugenmerk allerdings liegt auf der Evokation von Sympathie, sodass, geringfügige Adaptionen vorgenommen werden müssen.

Bereits zu Beginn wird auf die verfahrenstechnische Einschränkung aufmerksam gemacht, dass keineswegs gemessene LeserInnenreaktionen aufgezeigt werden sollen, sondern vielmehr textuelle Strukturen, von denen mit Blick auf

linguistische, neurowissenschaftliche, kultursemiotische und nicht zuletzt literaturwissenschaftliche Erkenntnisse angenommen werden kann, dass sie geeignet sind, bestimmte emotionale Reaktionen hervorzurufen (vgl. dies.: 139). Die vorliegende Arbeit versucht jedoch durch Einbeziehung von Rezensionen des Romans *Heilig Blut*, Aussagen zum Wirkungspotential um faktische LeserInnenreaktionen zu ergänzen.

In ihrer Dissertation macht Claudia Hillebrandt bereits darauf aufmerksam, dass, seit über Literatur gesprochen wird, Aussagen oder Behauptungen über reale bzw. potentielle Wirkungen gemacht worden – bisher allerdings ist eine Leerstelle vorzufinden, wenn es darum geht, die Strukturen genauer zu beschreiben, die diese hervorbringen (vgl. 2011: 15). Empirisch orientierte Untersuchungen könnten einen Beitrag dazu leisten, die intuitive Annahme, dass gewisse Textstrukturen dazu geeignet sind, spezifische Rezeptionshaltungen bzw. Reaktionen hervorzurufen, zu untermauern (vgl. ebd.). Die so gewonnenen Ergebnisse aus Psychologie und Neurowissenschaften „können anschließend jedoch rückgebunden werden an literaturwissenschaftliche Arbeiten“ (dies.: 17). Somit liegt nahe, dass zur Erforschung der Kategorie *Emotion* in literarischen Texten auf interdisziplinäre Zugriffe gesetzt werden sollte.

In ihrer für dieses Vorhaben grundlegenden Schrift *Kodierte Gefühle* stellt Simone Winko zahlreiche Forschungsstandpunkte gegenüber, setzt aber ebenfalls voraus, dass Emotionsvermittlung als eine der basalen Funktionen von Literatur angesehen werden könne (vgl. 2004: 9) und betont, selbst im Fall der Neurowissenschaften, den hypothetischen Status vieler Theorien (vgl. 2004: 73). Aus diesem Grund sei es ratsam, ein „minimalistisches formales Grundmodell“ (ebd.) vorauszusetzen, das im Zusammenhang kulturwissenschaftlicher Überlegungen handhabbar ist.

Hillebrandt, die sich in ihrer Dissertation unter anderem auf Winko und Thomas Anz beruft, spricht ebenfalls von „Kodierung“ (2011: 20) – eine Begrifflichkeit, die bereits einen normativen Impetus aufweist. So sei von einer „emotionalen Kommunikation zwischen Text und Leser“ (dies.: 21) auszugehen. Indem sie gängige Annahmen des Alltagsverständnisses von Emotionen darstellt, macht Hillebrandt außerdem deutlich, dass sich wissenschaftliche Definitionen mit

dieser Art des vorwissenschaftlichen Bewusstseins selbstverständlich nicht vollständig decken, aber dennoch berücksichtigt werden muss, dass eben diese geteilten Vorstellungen eine gewisse Wirkmacht auf Diskurse, zumal auf literarische, ausüben (vgl. dies.: 34 f). Mit Blick auf die hieran sich anschließende Frage: „Welche sprachlichen Ausdrücke bezeichnen nun Emotionen und welche nicht?“ (dies.: 36) schlägt Hillebrandt einen „prototypensemantische[n] Ansatz“ (ebd.) vor. Diesem zufolge gibt es „kein Set notwendiger und zusammen hinreichender Bedingungen [...], damit eine Emotion einem bestimmten Begriff zugeordnet werden kann“ (ebd.), demgegenüber jedoch sei eine „schematheoretische Füllung“ (ebd.) plausibel. Im Folgenden wird James A. Russell zitiert, der zur Erklärung seines Emotionskonzeptes den Begriff des „scripts“ einführt – hier eröffnet sich eine Parallele zum narratologisch orientierten Ansatz von Christiane Voss, dem an anderer Stelle noch Aufmerksamkeit geschenkt wird (vgl. ebd.). „Emotionskonzepte“, so Hillebrandt, „werden demnach durch die Annahme einer für sie charakteristischen Abfolge von Ereignissen in einem feststehenden situativen Rahmen gebildet“ (ebd.). In Anbetracht der gesellschaftlichen Einbettung eines jeweiligen Verständnisses von Emotion bemerkt die Autorin:

Die Tatsache, dass Emotionen auch als kulturell kodiert aufgefasst werden können, damit partiell typisiert und intersubjektiv nachvollziehbar sind, rechtfertigt die literaturwissenschaftliche Analyse von Texten im Hinblick auf Emotionen auch ohne empirische Verfahren (dies.: 38).

Es wird hier also davon ausgegangen, dass es sich bei Emotionen nicht allein um idiosynkratische Phänomene handelt. Die Annahme einer emotionalen Kommunikation setzt dies bereits voraus, denn ohne eine annäherungsweise objektive Basis von Zeichen muss jede Verständigung scheitern:

Emotionsrelevantes kulturelles Wissen besteht demnach nicht allein aus den ‚Propositionen, die die Mitglieder eines kulturellen Systems für wahr halten‘ (M. Titzmann), sondern auch aus prozeduralem und wiederholt kommuniziertem episodischem Wissen (Winko 2004: 81).

Das Erleben von Emotionen und auch deren Artikulation sei ferner diversen Vorgängen der Normierung unterworfen, „die das ‚richtige‘ und ‚angemessene‘

Fühlen und seinen adäquaten Ausdruck festlegen“ (dies.: 83). Folgerichtig kann angenommen werden, dass emotionale Äußerungen spezifische Reaktionen erwartbar machen, die wiederum neue Reaktionen nach sich ziehen können. Hillebrandt (2011) verwendet in diesem Zusammenhang den Terminus „Emotionsregel“, die an der angemessenen Manifestation einer Emotion beteiligt sei bzw. dieser zugrunde liege (vgl. dies.: 39). Dieser kultursemiotische Zugriff „erlaubt unter Zuhilfenahme der entsprechenden Emotionsregel jedoch Rückschlüsse auf vorhandene oder zumindest stereotyp erwartbare Emotionen“ (ebd.). Das der späteren Textanalyse zugrunde liegende Analysemodell von Hillebrandt und Winko (2013) geht dementsprechend von vier Grundannahmen aus:

1. Es setzt eine bestimmte Konzeption literarischer Kommunikation voraus, und zwar eine Konzeption inferenzbasierten Textverstehens, die zum einen Erkenntnisse aus den Kognitionswissenschaften berücksichtigt, zugleich aber so weit gefasst ist, dass sich traditionelle kodebasierte Ansätze zur Emotionsanalyse mit ihm vereinbaren lassen.
2. Es geht davon aus, dass Prozesse der Verarbeitung textueller Information – anders ausgedrückt: Prozesse des Textverstehens – auch für die Analyse literarischer Texte berücksichtigt werden sollten.
3. Angenommen wird, dass Texte ein emotionales Wirkungspotential [Hervorhebung im Original, L.M.] besitzen, d.h. emotionale Reaktionen von Lesern durch sprachliche Elemente bzw. Textstrukturen zumindest partiell gelenkt werden können, und dass dies auch für literarische Texte gilt.
4. Es geht davon aus, dass sich das Wirkungspotential anhand dieser sprachlichen Elemente oder Textstrukturen in einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse rekonstruieren lässt (dies.: 140).

Aus der Terminologie wird bereits ersichtlich, dass nicht von zwangsläufigen Reaktionen die Rede sein kann, wenn der Begriff des Potentials genutzt wird; vielmehr jedoch von einem kommunikativen Rahmen, der gewisse leserseitige Reaktionen wahrscheinlich macht:

Der Begriff des Wirkungspotentials wird im Rahmen dieser Arbeit daher auf Textstrukturen angewandt, die dazu geeignet erscheinen, bestimmte emotionale Wirkungen beim Rezipienten hervorzurufen. [...] Das Wechselverhältnis zwischen Texteigenschaften und möglicher Wirkung ist jedoch nicht im Sinne eines automatisierten stimulus-response-Verhältnisses zu verstehen, sondern lediglich als ein Einflussfaktor neben anderen, stärker beim Rezipienten zu verortenden Faktoren, die sich rezeptionssteuernd auswirken können (Hillebrandt 2011: 51).

Das „inferenzbasierte Textverstehen“ als Charakteristikum einer emotionalen Kommunikation ist eine der Grundannahmen, auf denen der methodische Zugriff von Hillebrandt und Winko beruht und bedarf der näheren Erläuterung.

Mit dem von Fotis Jannidis geprägten Modell ist „eine Erweiterung kodebasierter Kommunikationsmodelle“ (dies.: 53) gegeben, die insbesondere die Ebene der Pragmatik betont (vgl. ebd.). Ausgangspunkt für die Entwicklung von Jannidis ist die Psycholinguistik, welche mit einem „inferenzbasierten Verstehensmodell“ (ebd.) eine Schwachstelle in der kodebasierten Theorie auszuräumen versucht, die Jannidis darin sieht, dass „ein zu starrer Informationsübermittlungsprozess angenommen werde, der von weitgehend unproblematischen En- und Dekodierungsleistungen von Produzenten und Rezipienten ausgehe [...]“ (ebd.) und somit den Kontext vernachlässige, in dem jeweils spezifische kommunikative Regeln gelten würden (vgl. ebd.). Hilfreich sei dieser Zugriff unter anderem, weil er den Vorzug aufweise, „[...] dass [er] Regelmäßigkeit und individuelle[r] Varianz der Bedeutungskonstitution literarischer Texte Rechnung trägt und damit zur Erklärung emotionaler Wirkungen literarischer Texte besser geeignet ist“ (dies.: 54). Notwendig sei neben einer „Kenntnis der Codes“ (ebd.) auch „die Kategorien der Relevanz und der Manifestheit von textuell vermittelten Informationen, die die Selektion von Informationen und damit den Rezeptionsprozess steuern“ (ebd.). Der Zusammenhang einer sprachlichen Struktur, in Konstellation mit gleichartigen und ähnlichen Einheiten, determiniert demnach deren Relevanz für die Produktion von Sinn im Text. Als Grundannahme setzt dies freilich voraus, dass die RezipientInnen den AutorInnen unterstellen, „dass die Äußerung[en] mit der Intention relevant zu sein getätigt wurde[n]“ (dies.: 55). In Hillebrandts eigenen Worten zusammengefasst wird der Leseprozess folgendermaßen beschrieben:

Auf Basis der im Text manifestierten Informationen, der Kenntnis der einschlägigen Codes, der für die Kommunikationssituation gültigen Konventionen und bestimmter Relevanzannahmen finden diejenigen Inferenzziehungen statt, die zum Verständnis des Textes führen (dies.: 55).

So sei der der Sinn eines literarischen Textes die aus einem Prozess der *Folgerung* entstehende Schnittmenge von Werkinformationen und Weltwissen der LeserInnen. Dieses Weltwissen beinhaltet auch Gattungswissen oder Wissen über „bestimmte Konventionen des Erzählens“ (ebd.), die mit Blick auf zeitliche und soziale Kontexte zwar variieren, aber dennoch, in Grenzen, einen gewissen Allgemeingültigkeitsanspruch besitzen (vgl. auch Hillebrandt/Winko 2013: 141). Die Identifikation von Zeichen im Text, welche Hillebrandt zufolge durchaus schwierig sei, da es „primäre“ (2011: 55) und „sekundäre Zeichen“ (ebd.) gebe, könne jedoch auch mittels kulturell fixierter Identifikationstechniken bewältigt werden (vgl. ebd.). Ein solches Modell besitzt den Vorteil, dass es mit Blick auf die emotionale Wirkung von Literatur sowohl die idiosynkratische Dimension als auch die allgemeinere, intersubjektive Ebene miteinander vereinbar macht (vgl. ebd.). Gerade in seiner Offenheit liege ein methodischer Vorteil, so die Autorin, denn eine Anbindung an rezeptionsästhetisch orientierte Überlegungen sei so besser zu bewerkstelligen (vgl. dies.: 56).

2.2. Sympathie, Antipathie und Figurenbindung

Von besonderer Bedeutung bei der Ermittlung von emotionalen Wirkungspotentialen sind Informationen über die Figuren im Werk (vgl. Hillebrandt/Winko 2013: 141). Als Grundannahme für ihre Analyse soll gelten, dass die Thematisierung von Emotionen der Figuren in literarischen Texten, sei sie implizit oder explizit, „[...] in besonderer Weise dazu geeignet ist, emotionale Reaktionen [bei den LeserInnen, L.M.] hervorzurufen“ (ebd.). In ihrem relativ kurzen Aufsatz gehen die Autorinnen auf derartige Überlegungen aber nicht gesondert ein. Die Methodik fragt also weniger nach einem kausalen Imperativ im Sinne von *es wird/muss/soll*, sondern vielmehr nach einem *kann* – dieses jedoch wird angemessen fundiert durch Verfahren der Erzähltextanalyse und Bezugnahme auf aktuelle emotionswissenschaftliche Forschungsbeiträge unterschiedlicher Disziplinen. Mit Blick auf das von ihnen anvisierte Ergebnis der Analyse schreiben die Autorinnen:

Wenn wir das emotionale Wirkungspotential eines literarischen Textes am Beispiel der Figurenbindung rekonstruieren, dann hoffen wir, damit einen Baustein zu gewinnen, der sowohl zum besseren Verständnis eines besonderen Lesemodus, des ‚gebannten‘ Lesens

mit hoher Aufmerksamkeit beiträgt als auch im konkreten Fall dazu dienen kann, tatsächliche Rezeptionsreaktionen zu erklären (dies.: 142).

Der Schwerpunkt dieser Arbeit ist es, eben jenen besonderen Lesemodus zu hinterfragen – inwieweit kann eine Figurengestaltung, die stark auf Distanz und Antipathie ausgelegt ist, dazu führen, dass dennoch von *gebanntem* Lesen gesprochen werden kann? Ihren Fokus, die Figurenemotionen, klassifizieren Hillebrandt und Winko als „diegetische[] Emotionen, die sich auf das ‚Was‘ der fiktiven Welt beziehen“ (dies.: 143), diese hätten außerdem das Potential, bei RezipientInnen die Vorstellung eines „Gegenübers“ (ebd.) hervorzurufen; ein Phänomen, das als „psychopoetischer Effekt“ (ebd.) bezeichnet werde. Entscheidend für die Bindung an Figuren und somit an den gesamten Text sei für die Autorinnen „empathische Einfühlungsvorgänge und sympathiegeleitete Einstellungen“ (ebd.); ihre Definition von Empathie erklärt den Vorgang als Akt des kognitiv-affektiven Nachvollzugs eines Reizes:

‘Empathie‘ bezeichnet einen mentalen Prozess und dessen Resultat in Form einer Repräsentation des emotionalen Zustandes einer anderen Person beziehungsweise Figur, die vom repräsentierenden Subjekt rein kognitiv verstanden oder auch emotional nachvollzogen werden kann bis hin zur Übernahme des dargestellten Gefühls (ebd.).

Sympathie hingegen unterscheidet sich vom oben beschriebenen Phänomen durch eine wertende Dimension, diese Reaktion ist personenspezifisch (vgl. ebd.). Beiträge aus der kognitiven Forschung machen weiterhin die Annahme plausibel, dass die Kategorien *sympathisch* versus *unsympathisch* als Ausformungen von entweder geteilten oder nicht geteilten Norm- und Wertevorstellungen zu sehen sind, welche zusammen mit individuellen Vorlieben über die Bindung an eine Figur entscheiden (vgl. ebd.).

Die Konzepte von Antipathie und Sympathie bedürfen näherer Betrachtung – insbesondere erstere muss im Kontext einer Analyse negativer Emotionalisierungsstrategien, die meiner These zufolge in *Heilig Blut* vorliegen, berücksichtigt werden. Die Grundannahme von Hillebrandt und Kampmann ist, dass sowohl aus produktions- als auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive betrachtet der Sympathie eine „hohe Relevanz“ (2014: 22) zukommt, was deren Ausbleiben meiner Ansicht nach nicht minder bedeutsam macht. Die gemeinsame Basis der Untersuchung ist schnell genannt: „Unstrittig ist in den

Beiträgen, die sich um eine Präzisierung des alltagssprachlichen Begriffs bemühen, dass Sympathie als relationaler Begriff aufzufassen ist, dessen Zuschreibung die positive Bewertung einer Person voraussetzt“ (dies.: 15). Allein an diesem Punkt enden die Gemeinsamkeiten der theoretischen Explikationen des Sympathiebegriffs, bei diversen Fragen herrsche weiter Uneinigkeit (vgl. dies.: 16). Der Umfang der Debatte bringe das Problem einer uneinheitlichen Terminologie mit sich (vgl. dies.: 20). Auch aus diesem Grund spricht sich Hillebrandt für ein weites Verständnis von Sympathie aus (vgl. 2011: 91). Als für jede Auseinandersetzung mit emotionalen Wirkungspotentialen leitendes Postulat soll gelten, dass die „[...] grundlegende Annahme einer engen Abhängigkeit von Sympathiewirkung und gewählttem Erzählverfahren [...] in der Narratologie aber als weitgehend akzeptiert gelten [kann]“ (dies.: 21). Wenn es demnach Erzählverfahren gibt, die in besonderem Maße dazu geeignet sind, Sympathie bei RezipientInnen zu erzeugen, dann kann auch davon ausgegangen werden, dass AutorInnen sich dieser mehr oder weniger bewusst bedienen – und das für Antipathie Ähnliches gilt. Ein Definitionsangebot für *Αντιπάθεια*, die Abneigung, lautet:

'Antipathie' bezeichnet eine Einstellung einer Person A gegenüber einer anderen Person oder Figur C, die aus einer negativen Wertung des Objekts dieser Einstellung resultiert, welche in Form eines Werturteils oder einer Wertaussage sprachlich manifest werden kann und unter anderem eine Disposition zu emotionalen Reaktionen umfasst, die eine Parteinahme gegen C erkennen lassen (Hillebrand 2011: 91).

Unter Berücksichtigung der bisherigen Befunde bzw. Annahmen kann also konstatiert werden, dass Antipathie unter anderem evoziert wird, wenn sich Differenzen zwischen dem Wertesystem der LeserInnen und jenen, die durch Figuren im Text (vermittelt über deren Sprache und Handeln) transportiert werden, ergeben.

In seinem Beitrag *Regeln der Sympathieleitung. Normative und deskriptive Poetiken emotionalisierender Figurendarstellung* versucht Thomas Anz seine Theorie der „emotionalen Kommunikation zwischen Autoren und Lesern“ (Anz in Hillebrandt/Kampmann 2014: 153) unter Rückgriff auf die antike Rhetoriktheorie zu vertiefen. Er unterstellt die Existenz einer „Reizkonfiguration literarischer Texte“ (ebd.) und stellt die sich daraus ableitende Frage „[...] wie Autoren es

machen, dass sie mit ihren Texten Rezipienten dazu bringen, auf bestimmte Weise emotional zu reagieren“ (ebd.), und spätestens mit diesem Satz weilt der Autor – zumindest für Anz – wieder unter den Lebenden. Eine intensive Auseinandersetzung mit Sympathie- und Antipathiepotentialen von Figuren sowie deren Evokation durch Textstrukturen sei für „Untersuchungen über literarische Strategien und Techniken der Emotionalisierung und über die Regeln, denen sie folgen“ (ders.: 154) gar „fundamental“ (ebd.). Anz schließt sich Hillebrandt und Winko an, wenn er sagt, dass der emotionale Gehalt von Texten weitgehend an die Ausgestaltung und Präsentation der Figuren gekoppelt ist (vgl. ebd.). Jens Eder folgend, betrachtet Anz Sympathie und Antipathie nicht als Emotionen, sondern als „[...] Formen der Bereitschaft, jeweils spezifische positive oder negative Gefühle in einer bestimmten Situation zu haben. [...]“ (Eder zit. nach Anz 2014: 155). Konform mit hier bereits besprochenen Annahmen von Jauß formuliert der Autor eine produktionsästhetisch motivierte These:

Wie die affektive Beziehung des Lesers zu den literarischen Figuren beschaffen ist, hängt dabei nicht nur von individuellen oder kollektiv verankerten Dispositionen des Rezipienten ab, sondern von Techniken der Sympathie- und Antipathie lenkung, die mit solchen Dispositionen rechnen (ders.: 155).

Emotionale Kommunikation könne, wie jede andere Kommunikation auch, scheitern – was jedoch die in ihr obwaltenden Regeln nicht per se infrage stelle (vgl. ebd.). Aus diesen beobachtbaren Regeln können Hypothesen bezüglich des Wirkungspotentials abgeleitet werden. LeserInnen können den Emotionalisierungsabsichten von AutorInnen, so diese wirklich vorliegen, folgen, sich ihnen „aber auch bewusst widersetzen“ (ebd.). Im Folgenden versucht Anz die Aufstellung einer Reihe von allgemeinen Regeln, die sich im Kern auf Aristoteles' *Poetik* beziehen. Diesen Regeln zufolge gebe es eine Beziehung zwischen Emotionen in der Erfahrungswelt der AutorInnen und den LeserInnenreaktionen, Textmerkmale seien nur als untereinander vernetzt wirksame Strukturen zu begreifen, (Un-) Gerechtigkeit in der Diegese bewirke entsprechende Reaktionen beim Lesen, das Wiedererkennen von Merkmalen, die sich LeserInnen selbst zuschreiben, sei emotional relevant und schließlich betont auch Anz die Rolle des intersubjektiv geteilten Wertesystems (vgl. dens.: 156 ff).

2.3. Genuss des Ungenießbaren?

Ein paradoxes Phänomen ist da angedeutet: Wir haben zu danken, weil wir offensichtlich Lust empfinden, auf die Folter gespannt zu werden. In dieser Paradoxie gleicht die Lust an der Spannung der am Schrecklichen (Anz 2010).

Wie nun verhält es sich mit der Bindung an Figuren – und somit an eine Narration – wenn diese gerade nicht auf Identifikation angelegt sind? Zum Problem des 'gebannten Lesens' im Falle von „Sympathische[n] Unsympathen“ äußert sich Julia Genz und nähert sich der Frage, warum auch Figuren, deren Auftreten und Verhaltensweisen negativ attribuiert werden, von RezipientInnen weiter verfolgt werden, indem sie auf „Strategien der Rezeptionssteuerung von Sympathie“ in Heinrich Manns *Professor Unrat* eingeht. Auf welche Weise durch die Ästhetisierung des Unschönen Genuss hervorgerufen wird, sei laut Genz bereits seit Aristoteles (siehe T. Anz) immer wieder Mittelpunkt philologischer Auseinandersetzungen gewesen; die gängige, psychoanalytisch beeinflusste Erklärung laute, dass durch die Fiktionalität der geschilderten Situation gleichermaßen Einfühlung wie Distanzierung möglich sei – dies jedoch vor dem Hintergrund von Ereignissen, welchen eine gewisse Größe zugesprochen werde (vgl. Genz in Hillebrandt, Kampmann 2014: 251). Die „Frage nach dem ästhetischen Genuss auch in Fällen, denen die Größe und das Grauen fehlt, die jedoch im außerliterarischen Leben gewissermaßen ebenfalls 'unerfreulich sind [...]“ (ebd.) ist es, der die Autorin in ihrem Aufsatz nachgeht. Sie bietet diverse Thesen an: „Eine erste Antwort könnte lauten: weil bei aller Schilderung des Abstoßenden auch Sympathien für die Figur im Leser geweckt werden, weil der Reiz aus dem komplexen Zusammenspiel textinterner Strategien der Distanzierung und Annäherung besteht“ (ebd., f). Lesegenuss entstünde, dieser Argumentation folgend, als Kontrast- oder Differenzphänomen, das sich aus dem Changieren von positiver und negativer Emotionalisierung ergibt. Auf begrifflicher Ebene geht die Autorin von einem Konsens im Bereich der Literaturwissenschaft aus, nach dem „[...] sowohl Empathie als auch Sympathie auf einer Similaritätsrelation beruhen“ (dies.: 253). Sympathie wie auch Antipathie seien Ausformungen des „Betroffensein[s]“ (dies.: 254) im positiven beziehungsweise negativen Sinne. Genz identifiziert Sympathie (also

entsprechend auch Antipathie) als graduelles Phänomen: „Die Stärke des Betroffenseins erwächst unter anderem aus dem Ausmaß und der Qualität der Ähnlich- beziehungsweise Unähnlichkeit“ (ebd.). Identifikation wird in Anlehnung an Verena Barthel als von Empathie unterschiedlich betrachtet und zwar derart, dass erstere Haltung eine Art Verschmelzung mit sich bringe, wohingegen Empathie als positives Aufeinandeverhalten an einer bestimmten Grenze ende (vgl. dies.: 255). Wie tragfähig diese Unterscheidung ist, kann hier nicht beurteilt werden. Ein zentrales Mittel, welches zur Evozierung von Ähnlichkeit in literarischen Texten gebraucht werde, sei die Metapher (vgl. dies.: 255 f). Professor Unrat, der eigentlich Raat heißt und der seinen Spitznamen einer ausgeprägten Widerwärtigkeit gegenüber den ihm anvertrauten SchülerInnen verdankt, bewege sich, so Genz, selbst in einer Lebenssituation, die mit der Metapher 'Schule des Lebens' umschrieben werden könne. Da alle LeserInnen eine gemeinsame Erfahrungsbasis teilten (sie sind oder waren selbst SchülerInnen), entstünde Nähe aus dem Wissen, dass der Professor selbst nur 'Schüler' sei, was die ihm gegenüber einzunehmende Distanz verringere (vgl. dies.: 256). Zu dieser metaphorischen „Strategie der Sympathieerzeugung“ (ebd.) kämen allerdings noch weitere verstärkend hinzu: einerseits wären dies „Bewertungen durch Figuren“ (dies.: 257), ferner der Umstand, dass der Roman sein eigenes Genre (Bildungsroman) gewissermaßen subversiv unterlaufe (vgl. dies.: 260) und schließlich auch die Fokalisierung (vgl. dies.: 261). Ein letztes Kriterium sei das von Michail Bachtin geprägte Konzept der *Polyphonie*:

Da Empathie und Sympathie ein Zusammenspiel aus Einfühlung und Distanz darstellen, wird ihr Entstehen im Leser begünstigt, wenn sich durch sprachliche Techniken wie Nähe- und Distanzsprache oder Polyphonie mehrere Perspektiven in einer Figur vereinen, die die Figur einerseits dem Leser nahebringen, andererseits von ihm entfernen (dies.: 269).

Was im Aufsatz von Genz erörtert wird, ist mehr eine indirekt vermittelte Sympathie im Falle eines schrulligen Lehrers als wirkliche Lust am Unschönen. Für die negative Emotionalisierung in *Heilig Blut* relevant sind allerdings die Aspekte der Similaritätsrelation sowie der Nähe zum Dargestellten, sprich die Fokalisierung.

2.4. Das analytische Instrumentarium

Es gebe mindestens drei Gruppen von Mitteln, die sympathielenkend wirken können „sprachliche Mittel zur Darstellung von Emotionen der Figuren, erzähltechnische Mittel mit Empathie-/Sympathie-Potenzial sowie sprachliche und erzähltechnische Mittel der textinternen Wertung“ (Hillebrandt, Winko 2013: 145). Dieses an die klassische Erzählanalyse angelehnte Instrumentarium soll nun vorgestellt werden. Die sprachlichen Mittel zur Darstellung und Evokation von Emotionen der Figuren sind sehr variantenreich und hier nicht umfassend abzuarbeiten:

Denn es müssen alle Mittel der expliziten und vor allem der impliziten Gestaltung von Emotionen möglichst genau beschrieben und ausgewertet werden, um zu einer textnah rekonstruierten und umfassenden Bestandsaufnahme der Figurenemotionen zu gelangen (ebd.).

Den impliziten Techniken der Darstellung von Emotionen komme aber besondere Bedeutung zu, denn sie sind „[...] besonders geeignet, die Intensität einer im Text kodierten Emotion zu vermitteln, und können auch einen ‚Realitätseffekt‘ erzielen“ (ebd.). Operationen, denen Hillebrandt und Winko Relevanz beimessen und die zur späteren Analyse von *Heilig Blut* genutzt werden sollen, sind:

1. lexikalische Benennung
 2. Implikation/Konnotation
 - 2.1. Physiologisch/mimisch-gestisch/vokal nonverbale Implikation
 - 2.2. Phonetisch-lautliche Implikation
 - 2.3. Lexikalische Implikation
 - 2.4. Grammatisch-syntaktische Implikation
 - 2.5. Bildlichkeit
 - 2.6. Rhetorische Mittel
 - 2.7. Situationsbezug
 - 2.8. Intertextualität
- (dies.: 146 f)

Die zweite Gruppe umfasst die „erzähltechnischen Mittel mit Empathie- bzw. Sympathie-Potenzial“. Hier wird angemerkt, dass zu der „[...] tatsächlichen Wirkung narrativer Techniken [...] einige Arbeiten vor[liegen], deren Ergebnisse

allerdings nicht ganz einheitlich sind“ (dies.: 148). Hillebrandt vermutet für ihre Analyse „[...] eine Reihe von emotionalen Wirkungen von Erzähltexten, die hauptsächlich durch die Art der Informationsvergabeprozesse gesteuert werden“ (2011: 103). Für die Rezeptionshaltung der *Spannung* beispielweise wäre die Positionierung bestimmter relevanter Informationen innerhalb der diskursiven Struktur einer Erzählung“ als relevant einzustufen und als theoretische Grundlage für dieses Postulat wird eine Studie von William F. Brewer und Edward H. Lichtenstein angegeben: *Stories Are To Entertain: A Structural Affect Theory Of Stories*. Thomas Anz formuliert eine ähnliche Annahme, die ihn dazu bringt, eventuelle Leerstellen in den Fokus der Analyse zu nehmen: „Wenn Spannung auf einem Mangel an Information und dem Wunsch beruht, ihn zu beseitigen, dann lassen sich Spannung erzeugende Textmerkmale in Form von Fragen beschreiben, die sie beim Rezipienten evozieren“ (2010).

In Anlehnung an die bereits von Gerard Genette (vgl. 1998) eingeführte und von Martinez/Scheffel (vgl.: 2009) weiterentwickelte Terminologie sprechen Hillebrandt und Winko der Kategorie *Zeit* einen Einfluss auf die Informationsverarbeitung sowie auf die Gewichtung des Geschehens zu; dem Modus, insbesondere dem dramatischen, wird die Fähigkeit der Schaffung größerer Nähe zum Geschehen/den Figuren assoziiert und schließlich gerät mit der Fokalisierung jene Kategorie in den Blick, die durch das Changieren der Perspektive Erzähler-Handelnder einen Beitrag zur Evokation von mehr Unmittelbarkeit leisten könne. Interne Fokalisierung, sei eher dazu geeignet, Nähe zu den Figuren zu schaffen, als die externe oder Nullfokalisierung, welche eine Orientierung an der Erzählinstanz wahrscheinlich machten (vgl. Hillebrandt / Winko 2013: 149).

Die dritte und letzte Gruppe von Mitteln der Sympathielenkung (und Antipathielenkung) umfasst die „Mittel der textinternen Wertung“ (dies.: 145). Diese Mittel seien besonders bedeutsam für die Evokation von Sympathie, da sie „innertextuelle Wertmaßstäbe“ (ebd.) erhellen können. Sie umfassen die Aspekte: „Stimme“, „Wertattribution“, „Wertmaßstäbe“, „Werthierarchie“ und „Kontextualisierung“ (ebd). Hier wird darauf aufmerksam gemacht, dass emotionale Diskurse historisch geprägt sind und deshalb für jede Untersuchung,

die sich mit emotionalen Wirkungspotentialen befasst, der Wertehorizont der jeweiligen Epoche berücksichtigt werden muss (vgl. dies.: 150). Wo sich, vermittelt durch Textstrukturen, Dissonanzen auftun zum ethisch-normativen Hintergrund der RezipientInnen, dürfen also affektiv wirksame Sinn-Zentren angenommen werden. Zum Begriff der Wertung allgemein:

Der Begriff 'Wertung' bezeichnet eine Handlung, in der ein Subjekt in einer konkreten Situation aufgrund von Wertmaßstäben (axiologischen Werten) und bestimmten Zuordnungsvoraussetzungen einem Objekt Werteigenschaften (attributive Werte) zuschreibt. Diese Zuschreibung kann in Form nicht-sprachlicher Handlungen (motivationaler Wertung) oder in verbalisierter Form als sprachliche Wertung vollzogen werden (v. Heydebrand / Winko 1996: 39).

Durchaus selbstkritisch formulieren Hillebrand und Winko ein Fazit, welches sich auch auf die hier vorliegende Untersuchung übertragen lässt. Bei aller Bemühung um Systematisierung und Objektivität muss doch eines über die hier gemachten Aussagen klar sein: „Sie bleiben hypothetisch (2013: 150).“

3. Zum Begriff der Emotion

In der Literaturwissenschaft trägt das zunehmende Interesse an der Emotionsforschung dem lange Zeit von ihr ignorierten Sachverhalt Rechnung, dass literarische Kommunikation in der Regel ein hochgradig emotionales Geschehen ist (Anz 2006).

Eine zentrale Problematik dieser Arbeit ist es, einen ihrer wichtigsten Begriffe so zu fassen, dass er einerseits als durch die aktuelle Forschung untermauert gelten kann und aber andererseits noch so allgemein bleibt, um für die literaturwissenschaftliche Analyse adäquat zu sein. Eine umfassende Diskussion des Emotionsbegriffs ist im Rahmen dieser Analyse nicht zu leisten, geschweige denn eine Definition, die alle wissenschaftlichen Disziplinen, welche sich mit dem Komplex befassen, berücksichtigt – zu viele unterschiedliche Ansätze werden mittlerweile verfolgt (vgl. Hitzer 2011). Methodischen Zugriffen, die „die dominant textorientiert und zugleich an Standards wissenschaftlicher Rationalität orientiert sind“ (Anz 2006), wird interessanterweise eine „geradezu phobische Scheu vor Aussagen über Emotionen realer Personen“ (ebd.) zugeschrieben. Als Herausforderung tut sich hier hervor, dass eine mit dem

Begriff der Emotion befasste Textwissenschaft den ontologischen Status ihres Gegenstandes zunächst klären muss. Es erscheint sinnvoll, den begrifflichen Horizont auch der Autorinnen zu Rate zu ziehen, deren textanalytisches Instrumentarium im Mittelpunkt dieser Arbeit steht. Deshalb soll zunächst auf den Emotionsbegriff von Simone Winko eingegangen werden, den sie in ihrer viel zitierten Schrift *Kodierte Gefühle* (2004) entwirft, danach wird eine neuere Publikation Claudia Hillebrandts in den Fokus gerückt, um abschließend auf den Ansatz von Christiane Voss zu sprechen zu kommen, der eine nicht explizit literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung darstellt, mit seinem narratologischen Impetus jedoch gut auf die hier verfolgten Überlegungen in Beziehung zu setzen ist.

3.1. Simone Winko: Kodierte Gefühle

Winko bemüht sich um einen Querschnitt der Emotionsforschung ihrer Zeit und bezieht folglich auch naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit ein. Ihrem Ansatz nach können Emotionen in Gestalt von *Kodes* in literarischen Texten vorliegen. In ihren allgemeineren Betrachtungen spricht die Autorin davon, dass ein Grundproblem die „rationale Behandlung eines irrationalen Phänomens“ (2004: 9) und auch, dass Emotionsvermittlung eine der Grundfunktionen von Literatur ist (vgl. ebd.). Es werden zunächst drei Thesen formuliert:

- „Emotionen in Literatur sind nicht nur als Rezeptions-, sondern auch als Textphänomene wissenschaftlich erforschbar“
- „Literarisch gestaltete Emotionen lassen sich ‚wissenschaftlich fundiert‘ analysieren, da es sich um keine subjektiven Phänomene handelt, die nur instinktiv erfasst werden können.“
- „Die These, Emotionen seien allein als ‚diskursive Elemente‘ in literarischen wie nichtliterarischen Texten aufzufassen, reduziert das Phänomen unnötig.“ (dies.: 13 ff)

Also ist davon auszugehen, dass der *emotionale Gehalt* von literarischen Texten zu einem bestimmten Grad objektivierbar ist. Die Literatur ist ein Bereich, in welchem emotionswissenschaftliche Analysen naheliegen, denn:

In fiktionalen literarischen Texten werden zum einen soziale Situationen in einem weiten Sinne formuliert, Situationen, Ereignisse, Konstellationen, zu denen sich Figuren oder Sprecher emotional verhalten können. Zum anderen liefern diese Texte Informationen über die zeitgenössischen Möglichkeiten, Emotionsausdrücke zu verwenden und zu gestalten sowie Emotionen zu vermitteln (dies.: 75).

Den historisch-gesellschaftlichen Aspekt von Emotionen thematisiert Winko ebenfalls, denn derartige „Normierungen beeinflussen die Entstehung von Emotionen gleich dreifach: Unmittelbar wirken die kulturellen Regeln, die das ‚richtige‘ und ‚angemessene‘ Fühlen und seinen adäquaten Ausdruck festlegen“ (dies.: 83). Das soziale System, in welchem Individuen ihre Emotionalität erleben und kommunizieren beeinflusst die Entstehung von Emotionen auch durch Deutungen von Sozialstrukturen, welche die Wahrnehmung sozialer Situationen und die emotionale Reaktion auf diese mitbestimmen, auf diese Weise würde die Entwicklung von Persönlichkeiten fundamental geprägt (vgl. dies.: 84). Ihr Begriff des Kodes ist geprägt von der systemtheoretischen und semiotischen Schule und bezieht sich unter anderem auf Umberto Eco (vgl. Eco 1991) und Heinz-Günter Vester (vgl. Vester 1991). Somit ist durch diese Form der Normierung von Kommunikation eine Repräsentation des kulturellen Wissens einer bestimmten Zeit gegeben (vgl. Winko 2003: 86 f).

Schließlich gelangt die Autorin zu einem Bündel von vorwiegend auf psychologischen Befunden beruhenden Merkmalen, auf die hier kurz eingegangen werden soll. Emotionen, so die Autorin, „[...] manifestieren sich im Bewußtsein [sic] des einzelnen als physisch-psychischer Zustand mit hoher Ich-Beteiligung“ (2004: 74), seien als Zustände zu sehen, „[...] die nicht herbeigeführt werden können und sich nicht beeinflussen lassen [...]“ (ebd.), „[...] sind in der Regel auf ein Objekt im weiten Sinne – Gegenstand, Situation, Person – gerichtet und drücken die Beziehung des Subjekts zu diesem Objekt aus“ (ebd.), sie seien „[...] an der Konstitution von Schemata zu Wahrnehmung und Deutung der Umwelt beteiligt“ (ebd.), „[...] tragen zur Motivation und zur Orientierung menschlichen Verhaltens bei“ (ebd.), emotionale Interaktionen wären ferner „[...] an soziale und kulturelle Kontexte gebunden und werden im Umgang mit anderen Menschen erlernt und ausgeprägt“ (ebd.) und es sei weiterhin ein Unterschied zu machen zwischen Emotion und Trieben wie Hunger, Durst oder dem Sexualtrieb (vgl. ebd.).

Im Bereich der linguistischen Forschung sind Emotionen als sprechakttheoretische Größe bekannt, allerdings seien sie nicht unter die Propositionen zu fassen (vgl. dies.: 96 f). Die Schwierigkeit, Ausdrücken einen emotionalen Gehalt zuzuweisen ergibt sich aus der hauptsächlich kontextuellen Wirkung derartiger Phänomene (vgl. dies.: 98). Die von Roman Jakobson geprägte *emotive Sprachfunktion* trage jedoch, konträr zum oben genannten Standpunkt der Sprechakttheorie, einen spezifischen Informationsanteil zur sprachlichen Äußerung bei, „[...]nämlich die Information über das Gefühl, das der Sprecher ausdrücken will“ (dies.: 100). Für die Analyse bedeutsam ist die von Winko gemachte Unterscheidung zwischen dem Thematisieren von Emotionen als implizitem Umgang und deren expliziter Nennung (vgl. ebd.). Zusammenfassend bemerkt die Autorin:

Festzuhalten ist, daß [sic] die meisten nicht-deskriptiven Emotionswörter und alle anderen, ‚impliziten‘ Formen, Emotionen sprachlich auszudrücken, für sich genommen nur indizieren oder es auch nur wahrscheinlich machen, daß eine Emotion vorliegt. Um entscheiden zu können, ob dies bei einer gegebenen Aussage tatsächlich der Fall ist und um welche Emotion es sich handelt, müssen in der Regel weitere Informationen aus dem Kotext oder dem Kontext herangezogen werden. Produktion und Rezeption emotionaler Bedeutungen sind immer in einen Diskurszusammenhang eingebettet, in dem sprachliches und nicht-sprachliches Wissen zusammenwirken (2004: 104 f).

3.2. Claudia Hillebrandt: Ein integrativer Emotionsbegriff

Aus den bisherigen Bemühungen im Bereich der Emotionspsychologie und der Nachbarwissenschaften, so Claudia Hillebrandt, sei noch kein abschließendes Ergebnis darüber vorzuweisen, um was es sich bei einer Emotion handelt (vgl. 2011: 29). Als grundlegend und anerkannt gelte ihr zufolge die terminologische Bestimmung von Anne und Paul Kleinginna:

Emotion is a complex set of interactions among subjective and objective factors, mediated by neural-hormonal systems, which can (a) give rise to affective experiences such as feelings of arousal, pleasure/displeasure; (b) generate cognitive processes such as emotionally relevant perceptual affects, appraisals, labeling processes; (c) activate widespread physiological adjustments to the arousing conditions; and (d) lead to behavior that is often, but not always, expressive, goal-directed, and adaptive (Kleinginna, zit. nach Hillebrandt 2011: 29)

Aus dieser Definition leitet Hillebrandt vier „Dimensionen“ (ebd.) ab, aus denen das Phänomen der Emotion in den Fokus gerückt werden kann: „eine affektiv-phänomenologische, eine kognitive, eine physiologische und eine handlungsmotivierend-funktionale Komponente“ (ebd.). Die vielfach variierenden Schwerpunkte im wissenschaftlichen Diskurs um Emotionen streift die Autorin und leitet daraus die Schlussfolgerung ab, dass das Phänomen „nicht einfach definitorisch fassbar ist“ (dies.: 30). Aus diesem Grunde sei eine „Minimaldefinition“ (dies.: 31) notwendig, welche als „begriffliche Basis“ (ebd.) für ihr Analysevorhaben genutzt wird. Diese stammt von Norbert Fries, der – und das ist nicht unproblematisch – allerdings von *Gefühlen* spricht:

Gefühle sind somit auf komplexe Reaktionsmuster bezogene theoretische Einheiten der Biologie, der Affektlogik, der Psychologie usw. Diese Reaktionsmuster können als eine Kombination dreier Verhaltensebenen betrachtet werden: nämlich der subjektiv-psychologischen, der motorisch-verhaltensmäßigen und der physiologisch-humoralen Ebene (Fries, zit. nach Hillebrandt 2011: ebd.)

Die Autorin macht in einer Fußnote selbst darauf aufmerksam, dass hier an der „terminologischen Einheitlichkeit“ (ebd.) gerüttelt werde, wenn Fries unter Emotionen einen „linguistischen Terminus für sprachliche Einheiten, die Gefühle kodieren“ (ebd.) versteht. Weitgehender Konsens sei es aber, zwischen *Gefühl* und *Emotion* mit dem Verweis auf ansteigende Komplexität zu unterscheiden (vgl. ebd.). Auch zu den verwandten Begriffen *Affekt* und *Stimmung* müsse eine Abgrenzung unternommen werden (vgl. dies.: 32). Beim Affekt handle es sich um eine Setzung, „bei de[r] stärker die passive Erfahrung und unkontrollierbare Heftigkeit von Emotionen im Vordergrund steht“ (ebd.); Stimmungen hingegen zeichneten sich durch „eine längere Dauer“ (dies.: 33) aus. Derartige Zuweisungen sind keineswegs einheitlich oder gar endgültig festgelegt, dennoch wird sich diese Arbeit auf den bei Hillebrandt aufgezeigten Stand der Diskussion beziehen. Dezidiert aber soll im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Vosschen Emotionskonzept darauf eingegangen werden, dass Emotionen als komplexer gelten als beispielsweise Gefühle. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Claudia Hillebrandt für „einen weiten Emotionsbegriff sowie ein integratives Modell emotionaler Kommunikation plädiert“ (dies.: 61).

Ein wichtiger Begriff, dessen Rolle für die hiesige Analyse geprüft werden muss, ist jener der *Artefaktemotion*. Der "Frage nach der Lust am Leiden anderer" (dies.: 128) nachgehend, befasst sich Hillebrandt in einem kurzen Abschnitt mit einem Phänomen, das einen distanzierteren Rezeptionsmodus beschreibt, dem ein Bewusstsein um die Künstlichkeit des Gegenstandes inhärent sei (vgl. dies.: 129). Unterschiedliche Artikulationsformen seien bisher diskutiert worden, den Rang von Artefaktemotionen zu besitzen, darunter – im Anschluss an Anz (1998) – *Wohlgefallen*, *Faszination* und *Lachlust*. Hillebrandt ergänzt *Ekel*, *Empörung*, *Langeweile* und *Enttäuschung* und führt an, dass sie Lust (wohl aufgrund einer zu geringen Komplexität oder fehlender narrativer Struktur?) nicht als Emotion klassifiziert (vgl. 2011: 131). Ein sie gegenüber *normalen* Emotionen abgrenzendes Merkmal ist die stärkere „bewertende Komponente“ (dies.: 133), welche möglicherweise „stärker auf individuellen Lust-Unlust-Erfahrungen wie etwa bei Genuss oder auf intersubjektiv geteilten Wertmaßstäben beruhen“ (ebd.). In ihrer eigenen „Explikation“ fasst Hillebrandt den Begriff als „[...] Emotionen, die sich auf ein Kunstwerk oder Aspekte desselben als Kunstwerk richten und denen eine Gefallens- oder Anerkennungswertung zugrunde liegt“ (dies.: 134). Die Darstellung kann demnach, auch wenn in ihr Elemente existieren, die zunächst negative Emotionen hervorrufen, im Gesamtzusammenhang des Kunstwerks positiv bewertet werden, weil ihr beispielsweise eine bestimmte Funktion zugeordnet wird – dass dies eine politische sein kann, wird in der Auseinandersetzung mit Elsners Text deutlich.

3.3. Christiane Voss: Ein narratives Konzept der Emotion

Einen interessanten Zugriff unternimmt Christiane Voss in ihrem Buch *Narrative Emotionen* (2004). Sie geht davon aus, dass Emotionen „sprachlich kommunizierbar“ (2004: 4) sind und dass ihnen „eine formal angebbare gemeinsame Struktur zugrunde liegt“ (dies.: 7), sie besäßen – und das ist die Hauptthese ihrer Arbeit - „eine irreduzibel narrative Struktur“ (ebd.), in welcher „Geschichten die kleinsten Bedeutungseinheiten der einzelnen Emotionsbegriffe bilden“ (ebd.). Hierbei handelt es sich demnach um einen umfassenden Versuch, dem Phänomen der Emotionen aus formaler Perspektive zu begegnen – mithin ein hauptsächlich geisteswissenschaftliches Projekt. Zur terminologischen

Differenzierung von Gefühl versus Emotion entscheidet sich Voss, dem letzteren Begriff ein höheres Abstraktionsniveau zuzusprechen, da er ihrer Ansicht nach verwandte Begriffe unter sich vereine (vgl. 2004: 12). Bezugnehmend auf den Neurowissenschaftler António Damásio wird in diesem Text die Orientierungsfunktion stark gemacht, da „[...] wir allein mit logischen Mitteln – wie Deduktion, Induktion, Kosten-Nutzen-Kalkülen – nicht entscheiden können“ (dies.: 26), wie Umweltreize eingeordnet und bewertet werden müssen. Es wird zwischen „Primär- und Sekundärgefühlen“ unterschieden, wobei unter ersteren „alle solchen affektiven Reaktionen“ (dies.: 36) zu sehen sind, „die mit bestimmten Körperzustandsprofilen verknüpft sind, entsprechend die subjektive Aufmerksamkeit auf physische Empfindungen und Signale lenken und zu bestimmten Verhaltensweisen führen“ (ebd. f). Sekundärgefühle umfassen dagegen solche affektiven Phänomene, „die sich im Laufe der individuellen Biografien ausdifferenzieren und komplexere Bewusstseinsleistungen sowie kognitive Differenzierungen voraussetzen“ (dies.: 37). Die Autorin nennt ihren Ansatz eine „intentionalistische Komponententheorie der Emotionen“ (184) und versucht ihre Arbeitsdefinition wie folgt abzugrenzen:

Zu einem vollen Begriff einer Emotion zählen 1.) intentionale Komponenten (d.h. kognitive, evaluative und imaginative Repräsentationen), 2.) behaviorale Komponenten (wobei der unmittelbare expressive Körperausdruck ebenso zählt wie sprachliche oder sonstige Handlungen), 3.) eine körperlich-perzeptive Komponente (d.h. Empfindungen auch physiologischer Veränderungen) sowie 4.) eine hedonistische Komponente (H-Gefühle) (ebd.).

Hedonistisch meint an dieser Stelle lediglich die Implikation einer Lust- versus Unlust-Dimension (vgl. dies.: 191). Es ist also erkennbar, dass Emotionen sich in einem Spannungsfeld des biologisch-psychischen Involviertseins entfalten und zudem gewisse, wertende, also die Wahrnehmung strukturierende und lenkende Wirkungen zeitigen. Voss' Hauptgedanke schließlich lautet: Emotionen werden begreifbar nur als in narrative Über- und Unterstrukturen eingebettete Phänomene:

Wir erleben unsere emotionalen Regungen der Freude, Verliebtheit, Verzweiflung oder Traurigkeit im Ganzen als bedeutsam, wobei wir offenbar ihre vielen Facetten in eine intentionale Superstruktur integrieren. Meine These ist nun, dass die gesuchte Einheit

der in sich komplexen Emotionen in dem besteht, was man formal als 'narrative Verknüpfung ihrer heterogenen Elemente' umreißen [sic] kann. Emotionales Bewusstsein und Erleben ist immer schon narrativ strukturierendes Bewusstsein und Erleben (dies.: 185).

In dieser narrativen Struktur werde eine Syntheseleistung heterogener Elemente (Winko spricht hier von „episodischem Wissen“ (2004: 81)), also Erfahrungs- und Erlebniskomplexe ermöglicht, was Voss zufolge ein grundlegender kognitiver Mechanismus des Menschen sei, der seine gesamte Lebenswirklichkeit in Geschichten denke (vgl. 185 f). Auf diese Weise entstehe ein „chronologisches Sinn Ganzes“ (ebd.), welches im Zeitverlauf immer weiter angepasst und ausgebaut wird:

Das dem Menschen eigene emotionale Bewusstsein seiner selbst im Verhältnis zur Welt verstehe ich als Form einer chronologischen Synthesebildung, in der ein thematisch gebundener Zusammenhang psychischer und physischer Elemente repräsentiert wird (Narrativ) (dies.: 186).

So kann konstatiert werden, dass sich Emotionen aus unterschiedlichen Komponenten zusammensetzen. Diese begründen einen „stufenweise[n] Aufbau“ (dies.: 205) und die dazwischen wirkenden Beziehungen können als „kausal[], begründend[] und normativ[]“ (dies.: 209) angesehen werden. Wenn Emotionen selbst als Geschichten gedacht werden, eröffnet dies interessante Perspektiven im Hinblick auf die Analyse von Geschichten im engeren Sinne, also Literatur.

In den in diesem Abschnitt dargestellten Ansätzen lassen sich, was die Charakteristika von Emotionen betrifft, gewisse Parallelen erkennen. Im Bemühen, eine handhabbare Arbeitsdefinition für die Analyse negativer Emotionalisierungsstrategien im Roman *Heilig Blut* zu schaffen, gehe ich im Folgenden davon aus, dass Emotionen biologisch-psychologische Erregungszustände sind, die als Reaktion auf einen Umweltreiz auftreten können, ihrerseits jedoch auch weitere (emotionale) Reaktionen nach sich ziehen können, dass sie in einem Kontinuum von positiv-negativ beziehungsweise lustbetont-unlustfördernd verortet sind und nicht zuletzt deshalb als Wertungsmechanismus fungieren. Emotionen treten in unterschiedlicher

Komplexität auf und es kann ferner angenommen werden, dass sie sowohl biologisch-evolutionär als auch historisch-gesellschaftlich geprägt sind und zu einem gewissen Grad idiosynkratische Ausformungen bilden. Die soziale Determinierung von Emotionen bringt es mit sich, dass ihnen eine kommunikative Dimension zuzurechnen ist und sie deshalb sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption von Kunst als Einflussfaktoren eine große Rolle spielen. Im Rahmen einer Sprachgemeinschaft existieren überdies Formen der Kommunikation (Kodes), die mehr zur Übermittlung von Emotionen – und damit auch von Informationen – geeignet sind als andere. Interessant für die vorliegende Untersuchung ist weiterhin, dass literarische Diskurse mit politischen offenbar über den Grad ihrer Emotionalisierung miteinander in Beziehung stehen (vgl. Süselbeck 2014: 18).

4. Zum poetologischen Konzept von Gisela Elsner

Gisela Elsner veröffentlichte neben ihrer Prosa auch literatur- und kulturkritische Schriften, Essays und andere (politische) Texte, in denen sie sowohl ihr Selbstverständnis als Autorin darlegt als auch die Möglichkeiten und Grenzen einer schreibenden Frau in der BRD reflektiert. Ihre poetologischen Kommentare geben Aufschluss über ästhetische Prinzipien, denen sie sich verpflichtet fühlte und stellen somit auch einen Hauptbezugspunkt für alle Untersuchungen dar, die sich mit Fragen um die Schreibintention befassen. Für die Auseinandersetzung mit emotionalen Wirkungspotentialen als Schwerpunkt dieser Arbeit ist dies insofern relevant, als dass die Autorin sehr genau darauf eingeht, wie Literatur beschaffen sein sollte, um ihrem Verständnis gemäß bestimmte Wirkungen zu erzielen. Auch äußert sie sich dazu, welcher Themen und Motive sich eine engagierte Literatur annehmen sollte. Das folgende Kapitel soll im ersten Abschnitt 4.1. dazu beitragen, anhand einiger Schriften, die das Schreiben selbst zum Gegenstand haben, einen Überblick auf den Elsnerschen Literaturbegriff zu ermöglichen. In 4.2. stehen die politischen Schriften der Autorin im Mittelpunkt und werden mit der Maßgabe untersucht, das

Werteverständnis, weltanschauliche Aspekte und ideologische Elemente in ihrem Werk zu akzentuieren.

4.1. Schriften zur Literatur

SchriftstellerInnen, zumal politisch engagierte, kommen nicht umhin, sich mit dem ontologischen Status ihres Gegenstandes zu befassen. In ihrem Aufsatz *Über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit* aus dem Jahre 1975 nähert sich Elsner der Frage, ob Wirklichkeit darstellbar sei. Indem sie auf Friedrich Engels eingeht, artikuliert die Autorin ihr grundsätzliches Verständnis von Kunst im Allgemeinen anhand von Literatur im Speziellen:

Engels war, als er eine Tendenzkunst zurückwies, ungleich zurückhaltender: Ein Roman, so sagte er, erfülle seine Aufgabe, wenn er durch die genaue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert und den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht. Der Satz hat nichts von seiner Gültigkeit verloren, mehr noch: er setzt voraus, daß [sic] der Roman einen natürlichen Widerpart zu jenen Sprachregelungen, Wunschbildern und Schönfärbereien abgibt, ohne die das Bürgertum, auch wenn es sich mittlerweile die Zweifel an der eigenen Ewigkeit einverleibt hat, offenbar nicht auskommen kann (Elsner 2011b: 13).

An dieser Stelle ist gut erkennbar, wie sehr Ästhetik für die Autorin auch stets auf einen politischen Bezugsrahmen angewiesen ist. Indem gesellschaftliche Zusammenhänge beobachtet und wiedergegeben werden, wird die kritikwürdige Wirklichkeit erst kritikfähig gemacht bzw. LeserInnen in die Lage versetzt, sich dieser gegenüber als handelnde Subjekte zu verhalten. Die Illusionen, von denen Elsner die Wirklichkeit durchzogen weiß, können so durch Inszenierung sichtbar und angreifbar gemacht werden. Der aufklärerische Impetus ihres Schaffens ist bereits an dieser Stelle unschwer zu erkennen. Problematisch sei für die Autorin, wolle sie einem solchen Anspruch folgen, die „Darstellbarkeit von Ursachen und Wirkungen“ (dies.: 14). Erstere, so Elsner ließen sich „schwerer veranschaulichen als ihre Niederschläge auf Personen oder deren Verhaltensweisen“ (ebd.). Ist das Ziel also eine detaillierte Betrachtung des Bestehenden und der in ihm herrschenden Widersprüche, so muss der sich zwangsläufig ergebenden hohen, sich der Darstellbarkeit jäh wieder entziehenden Komplexität dadurch begegnet werden, dass weniger die Mechanismen als solche durch Literatur abgebildet

werden als vielmehr deren Auswirkungen auf Personen. Dementsprechend kann davon ausgegangen werden, dass die Figuren im Werk der Autorin mehr als fiktionale Subjekte sind: sie fungieren als Verkörperung gewisser Prinzipien und Phänomene und so als Kulminationspunkte des Kritikwürdigen. Vertreter einer Literatur, die solch aufklärerisches Potential berge, seien unter anderem Heinrich Mann, Bertolt Brecht und Émile Zola – hier gibt die Autorin auch einen Hinweis auf ihre literarischen Vorbilder (vgl. ebd.). Einschränkend wird ergänzt, dass eine Fokussierung auf Personen nicht ins narzisstische abgleiten darf, denn wenigstens ist Elsner suspekter als die literarische Selbstbeschau, wie sie beispielsweise von VertreterInnen der so genannten *Neuen Subjektivität* praktiziert werde (vgl. dies.: 15 und REZ 10). Eine weitere Grenze, die sich im Zusammenhang mit in diesem Sinne realistischem Schreiben ergebe, sei die Wiedergabe der Zeit, denn im Roman beispielsweise sei deren Ausformung notwendigerweise fiktional (vgl. ebd.). Die sich ergebende Diskrepanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit sei ein Sachverhalt, dem durchaus durch artifizielle Momente begegnet werden könne und müsse (vgl. ebd.). Zur Frage nach einer bestimmten Zielgruppe als RezipientInnenkreis ihres Schaffens bemerkt Elsner lediglich, dass eine solche Orientierung dem Erfolg nicht zuträglich sei und verweist des Weiteren auf die Ambivalenz der Kritik. Wer dem „weitgehend gesichtslos[en]“ (dies.: 16) Publikum „Gesichter unterstellt“ (ebd.), müsse damit rechnen, durch eine etwa aufgestellte „Rentabilitätsrechnung“ (ebd.) in die Irre zu laufen. „Das literarische Publikum“, so die klare Positionierung, „ist schwierig und gleichermaßen versnobt“ (ebd.).

In *Vereinfacher haben es nicht leicht*, einem Interview mit der Zeitschrift *kürbiskern* aus dem Jahre 1978, reflektiert Gisela Elsner den Sexismus ihrer Zeit, der sich auch und gerade im literarischen Betrieb durch spezifische Erwartungshaltungen an *weibliches* Schreiben und, im Vergleich zu männlichen Schriftstellern, durch dezidiert verschobene Wertmaßstäbe, oder auch „Doppelstandards“ (Künzel 2009: 10) entäußert. Die Situation in Deutschland sei in ihrer Spezifik nur als Folge der nationalsozialistischen Vergangenheit zu begreifen:

Im Gegensatz zu Frankreich oder England beispielsweise, wo man mit einem faschistischen Frauenbild nicht zurande kommen mußte [sic], gestatte man hier einer Frau, wenn sie schon das Schreiben nicht lassen konnte, mit einer unverhohlenen Gönnerhaftigkeit trübe Metaphern über Geburt, Liebe und Tod, ja sogar mal einen surrealistischen Seitensprung. Satiren hingegen galten wie Bordellbesuch ausschließlich als Männersache (Elsner 2011b: 33 f).

Das von ihr als „faschistisch“ erklärte Frauenbild rekurriert in erster Linie auf die Rolle der Frau als *Mutter* im Dritten Reich (vgl. hierzu Wagner 1996). Die Merkmale jener völkisch-nationalen Konstruktion von Weiblichkeit würden auch nach dem Untergang des Regimes noch ihren Widerhall in den Maßstäben finden, mit denen Literatur von Frauen zur Zeit des Elsnerschen Schaffens bewertet wurde. Wogegen die Autorin hier polemisiert, ist ein Alteritätsdiskurs, aus dem die nicht nur biologisch verstandene Dichotomie *männlich* versus *weiblich* in ihrer (größtenteils) heute noch vorherrschenden Ausprägung erwächst und der seinen Ursprung in der Entwicklung der modernen bürgerlichen Gesellschaft, insbesondere der Kleinfamilie, hat. In seiner *Sozialgeschichte der Familie* erläutert Reinhard Sieder diesen historischen Prozess anschaulich. Von einem historisch-materialistischen Standpunkt aus betrachtet Sieder die im 18. Jahrhundert sich fortentwickelnden Produktivkräfte als Faktor, der einen wesentlichen Einfluss auf die Arbeitsteilung innerhalb der europäischen Gesellschaft und davon ausgehend auch auf die Form der Familie hat, sodass nicht länger nur von einer Produktionsgemeinschaft gesprochen werden könne (vgl. Sieder 1978: 125). Dadurch, dass sich der Ort der Erwerbsarbeit vom Lebensmittelpunkt der Menschen entfernte, konnte eine Sphäre des *Privaten* entstehen, die es so zuvor nicht gegeben hatte (vgl. ebd.). Frauen und Kinder – und hier liegt das Novum – wurden aus der Sphäre der Erwerbsarbeit herausgehalten und so auch aus dem sich etablierenden Konzept der Öffentlichkeit (vgl. ebd.). Innerhalb dieser Konstellation kam es auch zu einem Wandel des Verhältnisses der Eheleute zueinander: Dominierten zuvor sachliche Motive, so wurden diese Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend durch einen sentimental Impetus ersetzt, wodurch sich die Ehe als *Liebesbeziehung* formierte und für die folgenden Jahrhunderte als Norm etabliert wurde; freilich galt dies nur für die Schicht des Bürgertums (vgl. dens.: 130 f). In einem komplexen Geflecht aus Einflussfaktoren nahm die Frau in dieser Ordnung ihrer

Rolle als Hüterin des Privaten, der die Reproduktion oblag, ein (vgl. dens.: 132 f). Hieran wurden auch spezifische Eigenschaften geknüpft, welche in ihrer Gesamtheit die Konstruktion von Geschlecht ergeben, die, so ist anzunehmen, auch in den Diskursen noch wirksam ist, die Elsner kritisiert, wenn sie sich gegen sogenanntes *weibliches* Schreiben richtet. Dadurch, dass die Arbeit der Frau „tendenziell ihres produktiven Charakters entleert“ (ders.: 134) wurde, konnte ihr Identitätskonzept mit umfassender Passivität assoziiert werden, dem Unvermögen, als politisches Subjekt handlungsfähig zu werden und damit letztendlich auch der Unfähigkeit, politisch relevante Literatur zu produzieren. Die gesamte Literaturkritik in der BRD sei einerseits männlich dominiert und weiterhin reaktionär-ideologisch unterlegt und vor diesem Hintergrund ist auch das künstlerische Engagement Elsners zu verstehen: Schreiben als Ideologiekritik. Für die Autorin war die soziale Wirklichkeit in den westlichen Industrienationen durch Klassenwidersprüche und -kämpfe geprägt (vgl. Elsner 2011b: 48f sowie 249). In einer solchen Konstellation sei es explizit möglich, eine Fraktion von Schwächeren zu identifizieren – und mit diesen erklärte Elsner sich solidarisch. Derartige Parteinahme jedoch führte schnell zum Vorwurf der Vereinfachung und mit diesem – der Titel des Textes zeigt dies – musste die Autorin sich auseinandersetzen (vgl. Elsner 2011 b.: 37). Das Bewusstsein, als der adäquaten Behandlung *künstlerischer* Themen Unfähige schnell das Stigma der ‚Mittelmäßigkeit‘ zu erhalten, lasse viele AutorInnen vor einer Parteinahme mit den Schwachen zurückschrecken:

Die Furcht vieler Autoren, sich eines Tages unter den Vereinfachern wiederzufinden, ist groß und zweifellos nicht unbegründet. Immer das Los des Vereinfachers vor Augen, produzieren vernünftige Leute nicht nur eine Mittelmäßigkeit nach der anderen am laufenden Band. Offensichtlich freudlos bringen sie die tollsten Verstiegenheiten zu Papier (ebd.).

In der ihr eigenen Polemik erhebt Elsner den Vorwurf, dass, wer sich nicht an der weiteren Verschleierung der (erfahrbaren) Wirklichkeit im Auftrag der Kunst beteilige, der Unterkomplexität bezichtigt und somit schnell aus der Riege der zu besprechenden Akteure im Literaturbetrieb verwiesen werde. Die oft einfache Wahrheit, nach der es Unterdrücker und Unterdrückte gebe, sei offenbar zu

trivial, als dass seriöse Kunst aus ihr hervorgehen könnte. Diese für die Rezeption im Deutschland der Nachkriegszeit sehr interessante Diskursformation wird noch einmal kurz zusammengefasst:

Wer eine Handlungsweise nur von der Warte dessen aus betrachtet, dem Unrecht geschah, und sich nicht willens zeigt, gleichzeitig dem, der es tat, von seiner Warte aus gesehen, rechtzugeben, der hat, unabhängig davon, ob man seinen politischen Standpunkt teilt oder nicht, in einer viel wesentlicheren Hinsicht: in ästhetischer Hinsicht nämlich versagt (dies.: 38).

Deutlicher noch als im oben behandelten Interview legt Elsner ihren Fokus in *Autorinnen im literarischen Ghetto* auf die Substanz der Diskriminierung, der sich Schriftstellerinnen in Deutschland ausgesetzt sehen. Die Charakteristika des goutierten weiblichen Schreibens, die, so die Autorin, als unmittelbare Transformation der nationalsozialistischen Ideologie in ästhetisches Prinzip sich zeige, werden hier kontrastiv aufgeführt. Die Frau habe eine „Sonderstellung“ (dies.: 42), ähnlich wie die von „Schizophrenen oder Triebverbrechern“ (ebd.) inne, deren reale Ausformungen bestimmte Themenkreise sind, die als weibliche assoziiert und inszeniert werden:

Denn daß [sic] eine Frau es gewagt hat, einer schriftstellerischen Tätigkeit nachzugehen, statt sich mit der traditionellen Rolle der schicksalsergebenen Hausfrau, der frustrierten Gattin, der aufopfernden Mutter oder des willfähigen Sexualobjekts zufriedenzugeben, wird ihr von der bürgerlichen Literaturkritik nur verziehen, wenn sie sich in ihren Büchern darauf beschränkt, ausschließlich Themen zu behandeln, die von den männlichen Kritikern als weibliche Themen betrachtet werden (ebd.).

Und dies seien insbesondere „[...] Kindheit, Liebe, Schwangerschaft, Erziehungsfragen, häusliche Sorgen, Familien- und Ehealltag [...]“ (ebd.). So sei bereits das Schreiben einer Frau selbst als Wagnis einzuschätzen, das a priori einem Verdachtsmoment ausgesetzt sei, welchem begegnet werden könne (und in der Regel: wird), indem sich in das vorgegebene ideologische Korsett eingepasst werde. „Mitleidlosigkeit und Gefühlskälte“ (dies.: 43) wären die Charakterzüge, welche die Literaturkritik jenen Frauen attestiere, die sich gegen "Neofaschisten, Grundstücksspekulanten, Menschenschinder[] oder Kriegsgewinnler[]" (ebd.) wenden. Dass oftmals nicht das Buch einer Autorin zur Debatte stünde, sondern vielmehr ihre Person, erkennt Elsner ebenso wie die grundlegend diskriminierende Geisteshaltung, die aus einem Begriff wie

Frauenliteratur ableitbar sei (vgl. dies. 44 f). Als Gegnerin jedes Biologismus räumt sie auch ein, dass sie ein konfliktreiches Verhältnis zum Feminismus im Deutschland der 70er und 80er besitze:

Diese schreibenden Feministinnen, die voller Hingabe Selbstbespiegelung treiben, ohne sich um die Arbeitslosigkeit, den Mietwucher, die Inflation oder das Wettrüsten zu kümmern, genießen von seiten [sic] der bundesdeutschen Literaturkritik eine Schonung, wie sie aussterbenden Indianderstämmen gewährt zu werden pflegt (dies.: 47).

Anschaulich wird hier Elsners Vorwurf eines mangelnden politischen Bewusstseins – ob dieser allerdings gerechtfertigt ist, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Gegen das Postulat einer "weiblichen Ästhetik" (dies.: 48) erwidert sie "[...] daß [sic] das ästhetische Verhältnis zur Welt bekanntlich nicht biologisch, sondern historisch bestimmt und durch die Interessen der jeweils herrschenden Klassen und Schichten bedingt ist" (ebd.).

Die Klassifikation ihres Schreibens begeht Elsner abwechselnd einmal mit realistisch, dann wieder mit satirisch. Aus diesem Grund ist es ratsam, näher auf das Verhältnis der zwei Schreibweisen zueinander einzugehen. Mit der Begründung, dass zu weite Interpretationsspielräume ihrem Vorhaben einer Darstellung des kritikwürdigen Darstellbaren abträglich seien, wendet sich die Autorin von dem Konzept der Groteske ab, welches sie zu Beginn ihrer Karriere noch verfolgte und das ihr den Anfangserfolg ermöglichte:

[...] Außerdem hat meine damalige Zügellosigkeit im Umgang mit grotesken und satirischen Elementen dazu geführt, daß [sic] die Wirklichkeitsbezüge oft beträchtlich gestört wurden. Es entstanden wiederholt Spielräume, in denen es dem Leser überlassen blieb, sich nach Belieben die Aussagen, die ihm in den Kram paßten [sic], zusammenzubasteln. Erfahrungsgemäß reagiert die bürgerliche Kritik zum Teil euphorisch, wenn sie, statt mitdenken zu müssen, deuten darf (dies.: 34).

Die hier eröffnete Unterscheidung zwischen Deuten und Mitdenken ist für die Rezeption des Werkes fruchtbar zu machen. In der Anlage ihrer fiktionalen Welten ist demnach ein Realitätsbezug verankert, der diese als politisch wertende Stellungnahmen lesbar macht. Deutung als Ausdruck hermeneutischer Willkür wird mit dieser offensichtlichen Rezeptionssteuerung begegnet. Dies legt nahe, dass sprachliche Strukturen, Tropen und Metaphern vor dem Hintergrund

ihrer Standardbedeutung gelesen werden können: Schwarz, so können wir die These wagen, ist im Elsnerschen Werk tatsächlich dunkel.

All jene Charakteristika, die Gisela Elsner positiv besetzt, hebt sie hervor, indem sie auf deren Ort im Diskurs um die Konstruktion von Geschlecht verweist:

Originalität, Objektivität, Sachlichkeit, die Fähigkeit, logisch zu denken, die Fähigkeit, größere Zusammenhänge zu erfassen sowie die Souveränität, die durch Witz, Satire und Ironie zum Ausdruck kommt, werden ausschließlich für männliche Eigenschaften gehalten (dies.: 52).

Hinzu kommt, dass das satirische Schreiben offenbar seit je eine problematische Stellung in der deutschen Literatur habe (vgl. Künzel 2012: 43). Dennoch – oder gerade deshalb – sei Elsner diesem literarischen Programm jedoch, bis auf den Roman *Fliegeralarm*, immer treu geblieben (vgl. Künzel 2009: 11).

In *Bandwürmer im Leib des Literaturbetriebs* nimmt Elsner ihre erkenntnistheoretischen Grundüberlegungen wieder auf, indem sie in klarer Parteinahme zwei Gruppen von SchriftstellerInnen gegenüberstellt: jene, die glauben, das Sein bestimme das Bewusstsein und jene, die vom umgekehrten Fall ausgehen (vgl. Elsner 2011 b: 247). Erneut treffen wir hier den Gedanken einer Erkennbarkeit der Wirklichkeit auf, eine prominente Geisteshaltung aber, nach der dies nicht ohne weiteres möglich sei, übe ihren Einfluss so sehr auf die Literatur aus, wie sie Teil der die gesamten Gesellschaft umfassenden und durchdringenden Ideologeme sei. Die erste Gruppe, zu der Elsner selbst sich zählt, „[...] wird sozusagen schreibend in die Gesellschaft eingreifen, Kritik an gesellschaftlichen Mißständen [sic] üben und zumindest versuchen, ein Negativbild dieser Gesellschaft zu schaffen, dem dann auch gleich ein positives Bild zu entnehmen ist“ (dies.: 247 f). Hehl sieht in der vorgenommenen Differenzierung „eine spezifisch akzentuierte, marxistisch übercodierte Variante der alten Differenz zwischen ‚Neorealisten‘ und ‚Avantgardisten‘“ (Hehl / Künzel 2014: 17). Dies diene allerdings weniger einer „Analyse des Literaturbetriebs, als vielmehr der nachdrücklichen Selbstpositionierung der Autorin [...]“ (ebd.).

Der Modus des derart engagierten Schreibens ist für Elsner die Satire, die, was das Ausmaß an Absurdität angeht, allerdings oft von der Realität eingeholt werde (vgl. Elsner 2011 b: 248). Ihre destruktive Wirkung auf die Wirklichkeit üben

insbesondere zwei politische Konfliktlagen aus, einerseits „der fortgesetzte Klassenkampf“ (dies.: 249) und zum anderen „sind die Probleme, die durch die atomare Aufrüstung entstanden sind“ (ebd.). Ergänzt wird diese Konstellation um „ein Drittes, die hoffentlich vorübergehenden Auflösungserscheinungen in den sozialistischen Ländern“ (ebd.). Elsner räumt allerdings ein, dass sie aus Mangel an eigener Erfahrung aus diesen Ländern nichts zu berichten weiß. Erfolg im Sinne einer Auszeichnung mit Preisen und einer umfassenden Besprechung ist für die Autorin kein akzeptabler Grund, „[e]in Buch zu schreiben und an die Öffentlichkeit mit diesem Buch zu treten [...]“ (dies.: 250). Ambivalent erscheint das Verhältnis zwischen Realistischem und satirischem Schreiben: realistisch ist es, weil es an vorhandene Gegebenheiten anknüpft, diese benennt und kritisiert und dabei an eine literarische Tradition anknüpft, die im Frankreich des 19. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt hat (vgl. Kohl 1977: 79). Satirisch ist der Modus der zugespitzten Darstellung und Verzerrung von Teilen der Realität, welcher von Anfang an eine wertende Dimension beinhaltet sowie das Moment der Negation als Mittel der Kritik. Carsten Mindt, der eine der wenigen neueren Monografien zum Elsnerschen Werk verfasst hat, hebt den Realitätsbezug des satirischen Schreibens hervor und legt somit nahe, dass wir es nicht mit zwei sich ausschließenden Kategorien zu tun haben:

Dabei sei die Ebene der historisch-empirischen Wirklichkeit die Grundlage des ästhetisch konstruierten Niveaus eines literarischen Texts, was wiederum eine Wirklichkeitsebene innerhalb der Satire produziere, die sich von der historisch-empirischen unterscheidet, wobei der Verweischarakter aber erhalten bleibe und das Durchschauen des funktionell Ästhetisierten den zentralen Punkt darstelle (2009: 166).

4.2. Die politischen Schriften

Wie sich bisher zeigt, ist eine saubere Trennung zwischen literarischen und politischen Kommentaren Elsners nicht vorzunehmen, zu sehr ineinander verwoben sind beide Sphären für die Autorin, ja zeitigt das Eine unmittelbaren Einfluss auf das Andere. Dennoch soll der Fokus nun auf einer Anzahl von Texten liegen, die das Zeitgeschehen sowie gesellschaftliche Machtverhältnisse kritisch kommentieren. Im Jahre 1977 erfolgte Elsners Beitritt in die DKP, und in dessen

Folge „engagiert [sie] sich auch publizistisch für die Partei“ (Hehl in Hehl / Künzel 2014: 16). Zu ihrem durchaus kritischen Verhältnis der Partei gegenüber lässt sich allerdings eine „verklärende Sicht auf die DDR“ (Künzel 2009: 14) konstatieren und eine auf die internationale Politik bezogene Haltung, die mit dem Begriff antiimperialistisch gefasst werden kann. Die politische Weltsicht der Autorin spielt eine größere Rolle für ein Verständnis ihres Werkes,

[...] da es sich bei Elsner nicht um ein zeitweiliges 'Geplänkel' mit linken Ideen handelte wie bei vielen anderen Autorinnen und Autoren ihrer Generation, sondern um eine grundsätzliche politische Haltung und eine ernsthafte Auseinandersetzung mit kommunistischen Theorien und Modellen (Künzel 2009: 14).

Die Volkszertreter (1979) stellt eine Auseinandersetzung mit den Regierungserklärungen der bisherigen Bundeskanzler dar. Elsner kritisiert das von vornherein selektive Wohlstandsversprechen kapitalistischen Wirtschaftens, in welchem die „[...] die soziale Gerechtigkeit dermaßen unmerklich, ja schleichend herbeigeführt wird“ (Elsner 2011 a: 14), dass „[...]der einzelne, der Bürger, der Laie, der Arbeitslose, der Sozialhilfeempfänger“ (ebd.) davon ausgehen könne, das Gegenteil sei der Fall. Insbesondere die politische Rhetorik, die dieses bewirbt, beispielsweise in der auf Konrad Adenauer zurückgehenden prominenten Phrase der „Streuung von Besitz“ (dies.: 15, sowie Adenauer 1957), hält sie für verlogen: „Doch dachte offenkundig keiner, der über Eigentum verfügte, daran, die sogenannte breite Streuung seines Eigentums vorzunehmen“ (dies.: 16). Frappierende Ähnlichkeit, wenn nicht Deckungsgleichheit beobachtet die Autorin zwischen den „innen- und außenpolitischen Ziele[n] der damaligen Bundesregierung“ (dies.: 25) und jenen, „zu denen sich zu dieser Zeit der Bundesverband der Deutschen Industrie bekannte“ (ebd.). In den Bestrebungen zur Rehabilitierung ehemaliger Nationalsozialisten in wirtschaftlichen und politischen Schlüsselrollen unter Adenauer sieht Elsner eine Unverschämtheit ersten Ranges (vgl. dies.: 27). Tatsächlich sei die „NS-Vergangenheit der Deutschen und auch die NS-Vergangenheit hoher Beamter und hochrangiger Politiker kaum ein Thema gewesen, das öffentliche Resonanz erwarten durfte“ (Korte 2009: 35). Auf diese Weise wurde früh angelegt, was in späteren Jahren Zielpunkt all ihres kritischen

Schreibens war, so „[...] zogen mit Hilfe dieses Gesetztes [des 131er – Gesetzes, L.M.] zu einem großen Teil aktive Nationalsozialisten und Kriegsverbrecher wieder in die öffentlichen Verwaltungen ein“ (dies.: 28). Nicht derart belastete hingegen, die sich gegen die Wiederaufrüstung positionierten, sahen sich „erneut Verfolgungen ausgesetzt“ (ebd.).

Politische Kritik als Sprachkritik ist Thema des 1981 erschienenen Textes *Politisches Kauderwelsch*. Elsner bezieht sich hierbei auf ein Buch namens *Kampf um Wörter*, das unterschiedliche Beiträge mehr oder weniger prominenter Geistesgrößen der BRD zu bestimmten politischen Termini versammelt. Im Umgang mit für den demokratischen Diskurs wesentlichen Begriffen identifiziert die Autorin „Verschleierungsmanöver“ (dies.: 65), welche allerdings nicht verhindern könnten, dass die Beteiligten ihren „ideologischen Standpunkt preisgeben“ (ebd.):

Der Rede wert sind die zur Debatte stehenden Statements allein weil darin, von wenigen Ausnahmen einmal abgesehen, zu verfolgen ist, mit welchen sprachlichen Tricks, Finten und Kunstgriffen diese Begriffe ein weiteres Mal ihres ursprünglichen Inhalts so gründlich beraubt werden, daß [sic] sie sich nicht einmal mehr als Formulierungen der bundesdeutschen Wirklichkeit entgegenstellen lassen (dies.: 67).

Im Interesse einer Untermauerung der herrschenden Verhältnisse werde, so Elsner, eine Umdeutung oder Nivellierung wichtiger politischer Begriffe, wie zum Beispiel *Chancengleichheit* oder *Rechtstaatlichkeit*, unternommen. Im letzteren Fall wirft sie Roman Herzog vor, dem Polizeistaat rhetorisch den Boden zu bereiten, indem er Ängste schüre angesichts der allerdings sehr realen Bedrohung durch den Terrorismus (vgl. dies.: 88). Dass insbesondere in Teilen jüngerer Generation und in Kreisen von kritischen Intellektuellen die Notstandsgesetzgebung von 1968 mit großem Unbehagen betrachtet wurde, sollte allerdings nicht außer Acht gelassen werden (vgl. Korte 2009: 36 f). Einschüchterung als Rationalität politischer Herrschaft ist hier ein zentraler Kritikpunkt Elsners.

In *Gläserne Menschen* (1983) berichtet Gisela Elsner über eine Angstpsychose infolge schadhafter Nachwirkungen eines Beruhigungsmittels Anfang der siebziger Jahre. Zu berücksichtigen sind zwei Äußerungen: zum einen die erneute Stellungnahme für den Realismus als literarische Form. Elsner schildert die nach

der Lektüre von Zola, Flaubert und Heinrich Mann in ihr aufkommende Ahnung, dass „der gesellschaftskritische Roman auch heute noch Chancen hat“ (Elsner 2011 a: 100). Zum anderen macht sie eine Bemerkung über ihr familiäres Umfeld, in dem vieles von dem, wogegen sie sich positionierte, schon aus der Nähe seinen Einfluss auf sie ausübte: Konservatismus, Antikommunismus und die Befürwortung der Todesstrafe (vgl. dies.: 103).

Angesichts der sich abzeichnenden Vereinigung beider deutscher Teilstaaten erfasste Elsner ein ausgeprägter Widerwillen, der sie dazu brachte, den sehr emotionalen Text *Flüche einer Verfluchten* zu verfassen. Der Plural „Wir“ löst hier das früher genutzte „Ich“ ab, da die Autorin sich unter den gegebenen Umständen nicht mehr als Subjekt artikulieren könne (vgl. dies.: 185 f). Widerstand gegen das politische Geschehen wird in diesem Text anschaulicher als in anderen über die Sprache vermittelt und zu einer Art Programm formiert:

Wir werden mit unserer ohnehin sattsam geschundenen Muttersprache bedenkenlos Schindluder treiben. Wir werden an dem ohnehin sattsam geschändeten deutschen Sprachschatz so lange Sprachschatzschändung verüben, bis sich der deutsche Sprachschatz in einen Sprachschund verwandelt haben wird. Wir werden uns die Promiskuität der deutschen Substantiva, die selbst mit ihren diametral entgegengesetzten Gegensätzen zu kopulieren pflegen, dergestalt zunutze machen, daß [sic] aus den Mesallianzen der deutschen Substantiva verbale Wechselbälger und Missgeburten erwachsen. Wir werden auch im Hinblick auf die Wortwahl alles andere als wählerisch sein (dies.: 190).

Was mit einem ‚Schreiben gegen den Geist der Zeit‘ gemeint ist, kann anhand dieses Auszuges gut dargelegt werden: In dem neuen Heiligen, das ein vereintes Deutschland für die „bedeutschten“ Deutschen mit sich bringt, liegt der Zielpunkt ihrer Häresie. Elsner unterscheidet mit den „bedeutschten“ Deutschen jene, die sich mit dem (neuen) nationalen Kollektiv identifizieren von jenen, die lediglich die Staatsbürgerschaft innehaben und/oder die Sprache sprechen, den „unbedeutschten“ Deutschen (vgl. dies.: 192). In ihrer aggressiven Intention durchaus mit dem *Hyperion* Hölderlins zu vergleichen, liege doch ein zentraler Unterschied der *Flüche* darin, dass Form und Inhalt einander entsprechen (vgl. Wiefarn in Hehl / Künzel 2014: 49). Der Text „arbeitet geradezu manisch gegen den eigenen Status als kritisch-literarisches Werk an, indem er willentlich in derbe Obszönitäten, grobe Invektive und plumpe Kalauer abgeleitet [...] und sich

auf diese Weise zielsicher auf jene zitierte Ebene des ‚Sprachschunds‘ zu bewegt, von der sich Literatur und Kritik in ihrem ästhetischen Anspruch gemeinhin rigoros abzugrenzen Pflegen“ (ebd.). Dem „orgiastischen Treiben“ (ders.: 50) der im nationalen Rausch befindlichen Deutschen in der Wendezeit wird ein Gleiches im Bereich der Sprache entgegengesetzt, wenn Substantiva „kopulieren“ und diesen Verbindungen „Missgeburten erwachsen“. Negation vollzieht sich in diesem Text sowohl gegen das schreibende Subjekt selbst als auch gegen die Außenwelt und kann zu keinem wirklichen Ende geführt werden (vgl. dens.: 53). Mit dem Scheitern des sozialistischen Projekts im Osten verschwindet für Elsner auch eine konkrete Möglichkeit der gesellschaftlichen Utopie, wohingegen die Voraussetzung für erneute Barbarei nie beseitigt wurden: trotz Kapitulation sei, so die Autorin, der Geist des Faschismus noch nicht getilgt (vgl. ebd.). Die Beschäftigung mit dem Faschismus ist, so im Nachwort der politischen Schriften zu lesen, ein relativ spätes Phänomen (vgl. Elsner 2011 a: 295 f). Neu ist in diesem Zusammenhang auch, dass keine Unterscheidung mehr gemacht werde zwischen Herrschern und Beherrschten – die Gesellschaft, in der sie lebt, wird von Gisela Elsner total gefasst und als falsch erkannt, was letztendlich auch für die Betrachtung ihres Romans *Heilig Blut* relevant sein wird (vgl. dies.: 301).

5. Analyse des emotionalen Wirkungspotentials

In diesem Kapitel sollen Textstrukturen untersucht werden, die im Roman zur Hervorbringung eines negativen emotionalen Wirkungspotentials beitragen. Die zuvor beschriebene Methodik von Hillebrandt/Winko (2013) wird hierbei ergänzt durch Verfahren der Erzähltextanalyse nach Martínez/Scheffel (2012). Im Mittelpunkt der Auseinandersetzung steht die Darstellung der vier Hauptfiguren des Romans: Glaubrecht, Hächler, Lüßl und der junge Gösch, da – wie im theoretischen Abschnitt dargelegt – die Figurenbindung ein ausschlaggebendes Kriterium für die Bestimmung des emotionalen Wirkungspotentials eines Textes als Rezeptionsphänomen ist. Vor diesem Hintergrund soll überprüft werden, inwiefern narrative und inhaltliche Elemente sowie Wertmaßstäbe und deren Zuschreibung im Rahmen von Rezeptionsprozessen als Sympathie bzw. Antipathie fördernde Faktoren fungieren können. Bei der Auswahl der

Textstellen wurde einem subjektiven Relevanzprinzip gefolgt, das sich nach der Häufigkeit des Vorkommens wiederholt auftretender syntaktischer Formationen und rhetorischer Mittel sowie Motive richtet, von denen Vermutet wird, dass sie die Figurenbindung und somit das Emotionalisierungspotential beeinflussen. Die Auswahl beansprucht nicht vollständig zu sein, sondern lediglich eine Anzahl wesentlicher Aspekte zu betrachten.

5.1. Mimesis des Abscheulichen – das Erscheinungsbild der Figuren

Eine erste Ebene der Figurendarstellung ist die Beschreibung von deren optischer Beschreibung, die methodisch der „physiologisch/mimisch-gestischen Implikation“ zugeordnet werden kann und zu den sprachlichen Mitteln zur Darstellung von Emotionen der Figuren gezählt wird (vgl. 2013: 146 f). Bei den hier untersuchten Beispielen soll es jedoch nicht nur um diegetische Figurenemotionen gehen, die durch die LeserInnen nachvollzogen werden können oder sollen, sondern vielmehr auch um eine Art der Implikation, die über die Beschreibung des Erscheinungsbildes sowie des Habitus der Figuren zur Rezeptionssteuerung beiträgt, indem sie auf einer ersten, quasi optischen Ebene ansetzt und so die Wertung der Figuren von RezipientInnen hinsichtlich Antipathie oder Sympathie beeinflusst.

Bereits der erste Satz des Romans beinhaltet mit der Beschreibung des Lächelns in punktueller (annähernd) zeitlicher Koinzidenz von Erzählen und Erzähltem („Jetzt“) eine mimische Implikation, die von der heterodiegetischen Erzählinstanz in externer Fokalisierung explizit gewertet wird. Ähnliche Konstruktionen folgen wenig später:

Jetzt noch, kurz vor Mitternacht nämlich, lächelte Lüßl auf eine ganz und gar nicht einnehmende Weise vor sich hin (Elsner 2007: 1).

Sie hatten recht, meinte er jetzt, ohne Lüßl anzusehen, dessen Lächeln keineswegs einnehmend war (dies.: 3).

[...] meinte er mit einem Lächeln, das der junge Gösch ganz und gar nicht einnehmend fand (dies.: 13)

Ist es im Falle der ersten zwei Textstellen noch die Erzählinstanz, durch die mittels einer Negation von „einnehmend“ der Eindruck eines unsympathischen Gesichtsausdrucks vermittelt wird, so ist im dritten Beispiel ein Wechsel der Fokalisierung zu erkennen, der den LeserInnen Aufschluss gibt über das Empfinden des jungen Gösch und somit auf Figurenemotionen rekurriert. Gemäß der Annahme eines „Psychopoetischen Effekts“ (s.o.) kann davon ausgegangen werden, dass Emotionssymptome, wie das Lachen eines ist, das Potential bergen, eine emotionale Reaktion auf Seiten der RezipientInnen hervorzurufen.

Neben der Mimik, die noch zu einem gewissen Grad beeinflussbar ist, werden auch die Gesichter und "ihre vom Alter gekennzeichneten" (dies.: 7) Körper als solche mit Attributen versehen, die Figuren auf fast plakative Weise *hässlich* erscheinen lassen. Eine Kriegsnarbe fungiert als Zeugnis der Täterschaft, die Glaubrecht selbst immer wieder von neuem die Vergangenheit in der Wehrmacht gegenwärtig werden lässt und somit ein konstituierendes Element seiner Identität ist:

Der erste Eindruck ist immer der ausschlaggebende, hatte Lüßl behauptet, während Glaubrecht, dessen bartloses Gesicht durch eine Einschußnarbe neben dem rechten Mundwinkel verunstaltet war, die ihn allmorgendlich beim Rasieren an den Rußlandfeldzug erinnerte [...] (dies.: 1f).

Er wunderte sich, daß sich dieser zweifellos kampferprobte Mann [Hächler, L.M.], dessen kantiges, zumeist aschfahles Gesicht nicht nur verhärmt, sondern oft genug geradezu verbiestert wirkte, Lüßls Sticheleien nicht verbat (dies.: 5).

Die Zuschreibung „verunstaltet“ ist Ausdruck einer textinternen, durch die Erzählinstanz vermittelten ästhetischen Wertung und verweist auf eine Semantik von [abnorm] sowie [beschädigt]. „Aschfahl“ repräsentiert ein Defizit an Lebenskraft transportiert [alt], [schwach] und mit „verhärmt“ wie auch „verbiestert“ gibt es eine klare Verbindung von Erscheinungsbild und diegetischer Figurenemotion. Selbst der junge Gösch, den noch nicht in vergleichbarem Maße die Zeichen des Alters prägen, wird – entgegen seiner Bezeichnung – alles andere als jugendlich-vital beschrieben:

Obwohl sein nicht nur fettiges, sondern auch schon recht schütteres, mittelblondes Haar hinten beinahe bis zu den Schultern reichte und vorn die Querfalten auf seiner Stirn verdeckte, sah man es ihm durchaus an, daß er kürzlich vierzig Jahre alt geworden war. Sein alles andere als markantes, rosiges Gesicht war von einer zu üppigen Kost und einem nicht immer maßvollen Alkoholgenuß bereits so aufgeschwemmt, daß es über die

Ränder zu quellen drohte. Unter seinem Kinn zeigte sich ein Doppelkinn, das allerdings vorläufig noch zu klein war, um entstellend zu wirken [...] (ebd.).

An dieser Textstelle ist zu erkennen, wie mit einem Vokabular operiert wird, das hinsichtlich seines emotionalen Wirkungspotentials unter die physiologische Implikation gefasst werden können: *fettig, schütter, alles andere als markant, rosig, aufgeschwemmt, quellend* – die Begriffe verweisen auf eine bildliche Ebene, in der [unrein], [formlos], [schwach] als Seme dominieren. Die durch Gösch verkörperte Jugend in der Gruppe zeichnet sich gegenüber der Hässlichkeit des Alters ("ihre von dem keineswegs leicht verdaulichen Abendessen aufgeblähten Hängebäuche, ihre weißen, eingefallenen Gesäßbacken und ihre verschrumpelten Geschlechtsteile [...], die zwischen ihren abstoßend dünnen Beinen hin und her gebaumelt waren" (dies.: 8)) keineswegs durch mehr Attraktivität und Beweglichkeit aus, sondern vielmehr durch Degeneration und Schwäche. Die oberflächliche Ebene der Figurendarstellung birgt, vermittelt durch die heterodiegetische Erzählinstanz, das Potential, bereits am Anfang des Romans Antipathie, zumindest aber Distanz bei den LeserInnen hervorzurufen. Eine Ausnahme allerdings bildet der Freund der Gruppe, Ockelmann, den zu suchen sich Glaubrecht, Hächler und Lüßl entschließen, nachdem sie erfahren, dass er sich in die Wälder um Heilig Blut begeben hat, um sich von den entlaufenden Wölfen töten zu lassen. Dem Eigentümer einer Knopffabrik wird von der Erzählinstanz bescheinigt, ein "ebenmäßiges, für einen Mann entschieden zu schönes Gesicht" (dies.: 171) zu besitzen. Diesem äußeren Eindruck entgegengesetzt stellt sich allerdings sein Verhalten dar, das "nicht ohne Theatralik" (dies.: 168) sei und sich in seiner *imitatio passionis* durch einen Hang zur Unterwürfigkeit auszeichnet, womit er, trotz aller äußeren Schönheit, der Lächerlichkeit preisgegeben wird, was eine Identifikation mit dieser Figur letztlich ebenfalls erschwert und als weitere Facette negativer Emotionalisierung gesehen werden kann (vgl. dies.: 168 ff).

Interessant ist überdies eine Wertattribution von Seiten der Erzählinstanz, die sich auf die Bewohner des Ortes Heilig Blut und der umliegenden Gegend bezieht. Diese werden als „so bigott“ beschrieben, „daß sie seit Generationen in Heimarbeit Rosenkränze herstellten“ (dies.: 11). Da diese selbst aber weder

Gesicht noch Stimme haben, können die derart Charakterisierten keinen abweichenden Eindruck erwecken und den RezipientInnen wird die Mühe erspart, sich ein eigenes Urteil zu bilden.

Zwar ist *Heilig Blut* keine Groteske im umfassenden Sinne, doch ist beispielsweise anhand der Figurenbeschreibung erkennbar, dass die Autorin weiterhin einzelne Merkmale des Grotesken nutzt, die sich nach Mindt, wie folgt charakterisieren lassen:

In literarischen Werken kann Groteskes entweder durch Körperlichkeit und Verhalten der Figuren oder auch durch eine Form, die übliche Gattungsprinzipien transgrediert, zum Ausdruck gebracht werden [...]. Als wesentliche Funktion des Grotesken wird hier die Auflösung von Ordnungsstrukturen und das Sichtbar-Machen kultureller Grenzen durch Überschreitungen gesehen (2009: 151).

Was hier als Transgression bezeichnet wird, kann in der zugespitzten Darstellung des körperlich Hässlichen gesehen werden, das zwar seinem Wesen nach kein grundlegend *Anderes* ist, sich aber dennoch im Grenzbereich des ästhetisch Akzeptablen befindet, eben weil Normalität sich auch entlang äußerlicher Parameter konstituiert, die Ideal- und Zerrbilder einschließen. In seiner frühen, noch von der klassischen Philosophie und Schönheits-Metaphysik geprägten Auseinandersetzung *Die Ästhetik des Hässlichen* begreift Karl Rosenkranz Hässlichkeit als relationalen Begriff, denn wenn „[...] das Schöne nicht [wäre], so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existiert nur als eine Negation desselben“ (1996: 14). Rosenkranz fasst Schönheit und Hässlichkeit als sich in einem dialektischen Verhältnis befindende Größen auf „[...] und das Komische ist die Form, durch welche es [das Hässliche, L.M.] sich dem Schönen gegenüber von seinem nur negativen Charakter wieder erlöst“ (ders.: 14 f).

Die Schwäche in der Konstitution des jungen Gösch, korrespondiert mit seiner Schwäche des Charakters, der von der Erzählinstanz die „Sturheit eines subalternen Befehlsempfängers“ (Elsner 2007: 53) bescheinigt wird. Indem so das Innere mit dem Äußeren deckungsgleich wird, nehmen Figuren, fern jeder psychologischen Tiefe, die Rolle von Verkörperungen ein – dies entspricht, wie gezeigt, auch Elsners poetologischem Konzept. Es kann also mit Blick auf die Gestalt der Dargestellten konstatiert werden, dass sowohl auf der Ebene der Diegese als auch auf jener der Narration (durch explizit wertende

Erzählerkommentare) dazu beigetragen wird, Distanz und/oder Antipathie zu den Figuren im Roman aufzubauen, womit eine Facette des negativen emotionalen Wirkungspotentials von *Heilig Blut* ermittelt worden ist. Wie sich in den folgenden Abschnitten zeigen wird, existieren jedoch noch weitaus komplexere und subtilere Strategien der Emotionalisierung.

5.2. Die Perennität des Ausdrucks oder: Ritualisierung von Sprache

Der Modus *Wiederholung* kann im Roman als wesentliches Strukturmerkmal identifiziert werden, das sich in den größeren Rahmen der Emotionalisierungsstrategien einfügen lässt und auch einen Teil zum satirischen Charakter des Werks beiträgt. In diesem Abschnitt soll unter dem Begriff ‚Perennität des Ausdrucks‘ darauf eingegangen werden, dass in *Heilig Blut* eine Art von Ritualisierung der Sprache vorliegt, die vor dem Hintergrund von Elsners Sprach- und Ideologiekritik plausibel gemacht werden kann. Unter Hinzuziehung einer der wenigen neueren Monografien zur Elsnerschen Prosa und Victor Klemperers *LTI* soll aufgezeigt werden, welche Rolle der Wiederkehr des Immergleichen auf sprachlicher Ebene zugewiesen werden kann.

In seiner Dissertation von 2009 untersucht Carsten Mindt die Schreibweise von Gisela Elsner unter Einbeziehung von Theorien der Ethnologie, um der Autorin einen „ethnografischen Stil“ (Mindt 2009: 13 ff) nachzuweisen. Demzufolge ist es das „Besondere an den Texten Elsners [...], dass die Repräsentationslogik von ‚fremd‘ und ‚eigen‘ umgekehrt wird“ (ebd.). Die kritische Substanz des Elsnerschen Werks, so Mindt, ergebe sich aus einer „Verfremdung des Vertrauten“ mittels grotesker und satirischer Schreibweisen (vgl. dens. 150 ff). In diesem Zusammenhang und rekurrierend auf Wolfgang Braungart, gerät auch der Begriff des Rituals als eines für ethnologische Diskurse wesentlichen Terminus in den Fokus:

Beim Ritual wird eine Handlung wiederholt. Diese wird explizit gemacht und inszeniert [...]. Die rituelle Handlung ist selbstbezüglich und zugleich sozial funktional und in dieser Hinsicht kommunikativ. Ihre Teilnehmer sind Akteure und Zuschauer, die sich der Bedeutsamkeit des Rituals bewußt [sic] sind. Die rituelle Handlung wird schließlich als ästhetisch ausgestalteter, expressiver, symbolischer Akt vollzogen (Braungart zit. nach Mindt 2009: 23)

Merkmale dieser Definition können auch in der sprachlichen Konzeption von *Heilig Blut* identifiziert werden.

In seiner Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Sprachgebrauch kommt Victor Klemperer zu dem Ergebnis, dass eines der zentralen Charakteristika jener von ihm so bezeichneten *lingua tertii imperii* die Wiederholung ist. Nicht konkrete Reden oder spezifische Inhalte seien das Wesensmerkmal der Sprache des Dritten Reiches gewesen, [s]ondern der Nazismus glitt in Fleisch und Blut der Menge über durch die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionenfachen Wiederholungen aufzwang und die mechanisch und unbewußt [sic] übernommen wurden (Klemperer 1993: 21). Sie sei ferner ein „allmächtig[es]“ und umfassendes Phänomen, das selbst die Sprechgewohnheiten der Opfer durchdrang (vgl. dens.: 26). Zwischen Oralität und Schriftlichkeit gebe es, so Klemperer, „keinen Unterschied“, denn „alles in ihr war Rede, mußte [sic] Anrede, Anruf, Aufpeitschung sein (ders.: 28). Unter Berücksichtigung der Erkenntnisse, die aus der Auseinandersetzung mit den poetologischen und politischen Texten Gisela Elsners folgen, kann angenommen werden, dass die Autorin sich intensiv mit der Problematik von Sprache und Nationalsozialismus auseinandergesetzt hat, was, neben der breiten Rezeption der LTI, deren Einbindung in die hier vorliegende Untersuchung rechtfertigt (vgl. Künzel 2011a: 135 ff). In der bisherigen Forschung gab es bereits vereinzelte Hinweise auf das Verhältnis von Sprache und Ideologie im Roman, so beispielsweise im Nachwort von Christine Künzel, die ebenfalls Victor Klemperer zitiert und in ihrer Überblicksdarstellung des Elsnerschen Werkes kritisiert, dass für den Roman *Fliegeralarm* eine Einbindung der LTI geradezu auf der Hand liege (vgl. Künzel 2012). Carsten Mindt geht nur am Rande auf den hier untersuchten Text ein, bemerkt aber, dass „die faschistische Gesinnung der Hauptfiguren deutlich an ihrer Sprache zu erkennen [ist]“ (ders.: 42). Die kommunikative Praxis der drei Kriegsveteranen sei ferner von „Versatzstücken nationalsozialistischer Propaganda durchzogen“ (ebd.) und auf der Motivebene „überblendet Elsner immer wieder christliche Rituale und faschistoide Verhaltensweisen“ (ders.: 47). Die zwei skizzierten Ansätze bilden

den theoretischen Rahmen für die Frage nach dem Stellenwert der Wiederholung als „sinngenerierende[m] Prozess“ (ders.: 25) für das ästhetische Konzept des Romans.

Auf der narrativen Ebene entfaltet sich die Perennität des Ausdrucks durch das Vorkommen zahlreicher Wiederholungsfiguren, die nach der Terminologie von Hillebrandt/Winko unter die *rhetorischen Mittel der sprachlichen Implikation* zu fassen sind, von denen angenommen wird, dass sie eine „emotional intensivierende oder abschwächende Präsentation von Informationen“ (2013: 147) zu leisten imstande sind. Auffallend ist diesbezüglich eine Struktur in Form eines Relativsatzes, bei der die Erzählinstanz die Figur des alten Gösch, der selbst nie in Erscheinung tritt, diesen durch erläuternde Äußerungen die Gruppe betreffend in der Handlung präsent werden lässt:

Sein Vater hat ihn sicher über unsere Charaktereigenschaften aufgeklärt, sagte Lüßl, **von dem der alte Gösch dem jungen Gösch gegenüber behauptet hatte**, er habe insofern einen Webfehler, als er Vierteljude sei (dies.: 9).

Nur Lüßl, **von dem der alte Gösch dem jungen Gösch gegenüber behauptet hatte**, er habe von seiner jüdischen Großmutter einen Hang zum Zersetzenden geerbt [...] (dies.: 12).

[...] sagte Hächler, **den der alte Gösch dem jungen Gösch gegenüber** als einen unverbesserlichen Atheisten bezeichnet hatte, der die Pfaffen fast so haßte wie den Feind seinerzeit [...] (dies.: 23).

[...] Lüßl, **von dem der alte Gösch dem jungen Gösch gegenüber behauptet hatte**, der Vierteljude in ihm hindere ihn daran, den Sinn der christlichen Nächstenliebe zu begreifen [...] (dies.: 34)

Diese Erzählstrategie ermöglicht eine sich auf mehreren Ebenen vollziehende Artikulation von Wertmaßstäben, indem zum einen die Einstellung des alten Gösch gegenüber seinen Weggefährten deutlich wird, die keinen Raum bietet für positive Zuschreibungen und zum anderen das Motiv Antisemitismus wiederholt aufgegriffen wird. Die auf diese Weise übermittelten Informationen tragen ihrerseits dazu bei, zwischen RezipientInnen und Figuren Distanz aufzubauen, weil deutlich wird, dass üble Nachrede in der Gruppe der Kriegsveteranen offenbar zum Normalvollzug gehört und nazistische Deutungsmuster die Zeit seit Kriegsende unverändert überdauert haben. LeserInnen, die sich zu einem aufgeklärt-demokratischen Wertesystem bekennen, werden nicht umhin

kommen, sich dieser figurenbezogenen Wertattribution gegenüber kritisch zu verhalten, was dafür spricht, von einem negativen emotionalen Wirkungspotential zu sprechen.

Des Weiteren ist die diegetische Ebene zu betrachten, auf welcher die wiederholte Schilderung eines spezifischen Modus des Lachens auffällig ist. Diese Affektäußerung als *phonetisch-lautliche Implikation* gehört zur impliziten Thematisierung von Emotionen im Text und wird im Roman immer wieder auf ähnliche Art und Weise beschrieben:

[...] der zu seiner Überraschung gemeinsam mit Hächler und Lüßl in **ein kurzes, kehliges, eher zornig klingendes Gelächter** ausbrach (Elsner 2007: 10).

Trotzdem sind seine Herzanfälle echt, erwiderte er zur Erheiterung der Herren, die wiederum in **dieses kurze, kehlige, eher zornig klingende Gelächter** ausbrachen (dies.: 13).

Die Herren machten kein Hehl daraus, daß sie ihm nicht glaubten. Wiederum brachen sie in das ihnen eigene, **kurze, kehlige, eher zornig klingende Gelächter** aus [...] (dies.: 21).

Er händigte ihn Hächler aus, der sich mit einem **kurzen, kehligen Auflachen** Luft machte [...] (dies.: 25).

Ich wollte Sie fragen, ob Sie mir die fünfzig Mark schon jetzt oder erst später bezahlen, meinte der. Statt ihm zu antworten, brachen die Herren in ein **kurzes, kehliges, zornig klingendes Gelächter** aus (dies.: 28).

(Hervorhebungen von mir)

Ähnliche und gleichartige Strukturen ziehen sich, nachdem sie bereits in den ersten dreißig Seiten fünfmal auftreten, als Strukturelement durch den gesamten Roman (vgl. dies.: u.a. 33, 36, 42, 52, 62, 68, 72, 155). Sowohl durch den situativen Kontext, in dem das Lachen zumeist auf ein Gruppenmitglied gerichtet ist, das sich gegenüber den anderen als schwach und/oder lächerlich erwiesen hat, als auch durch die angelegte potentiell-phonetische Ebene ist dieses Lachen weniger als Artikulation von Freude zu betrachten, als vielmehr von Verächtlichmachung und abwertender Belustigung. Der Ausdruck dient auf Ebene der Diegese als Implikation für die Figurenemotionen, indem er auf eine Affektlage verweist, die von Missgunst und Aggressivität (durch die Attribuierung *zornig*, die eine lexikalische Benennung darstellt) dominiert wird. Somit werden auch diegetische Wertmaßstäbe erhellt: Verfehlungen der von militärischer

Disziplin und Mitleidlosigkeit geprägten Wertehierarchie der Figuren Glaubrecht, Hächler und Lüßl führen auf diese Weise zu *legitimen* Spott, der sein Ziel im Wortsinn zum Objekt macht, indem er es umfassend degradiert. Was seinem Wesen nach als spontan assoziiert wird, wandelt sich in dieser spezifisch verfremdeten Ausformung zu einem Code mit sozialer Funktionalität, der gleichsam narrativ inszeniert sowie auf Ebene der Diegese selbstbezüglich ist und auf diese Weise diverse Bedingungen erfüllt, um als ritualhaft gelten zu können. Ein weiteres Moment der Perennität auf der Ebene der Figurenrede ist das stete Wiederaufgreifen von Phrasen einer Figur aus davorliegenden Äußerungen einer anderen, was durch die folgenden Textausschnitte verdeutlicht wird:

An der Dogge werden wir nicht mit heiler Haut vorbeikommen, sagte Glaubrecht.
Das wäre ja gelacht, wenn wir an ihr nicht mit heiler Haut vorbeikommen würden, rief Hächler [...] (dies.: 55).

Ist einer von Ihnen von diesem Hund gebissen worden, erkundigte sich der Besitzer der Dogge hauptsächlich Hächler zugewendet.

Es geht nicht darum, ob einer von uns gebissen worden ist, erwiderte der. Es geht einzig und allein darum, daß Sie als Besitzer eines bissigen Hundes Ihre Pflicht, es mit allen Mitteln zu verhüten, daß harmlose Mitbürger gebissen werden, sträflich vernachlässigt haben.

Wenn mein Hund keinen von Ihnen gebissen hat, können Sie doch gar nicht wissen, ob er bissig war, meinte der Besitzer der Dogge.

Sie werden uns wohl nicht weismachen wollen, daß Ihr Hund nicht bissig war, rief Hächler. (dies.: 62 f)

Damit sie keinen Grund hat, sie einen Rüpel zu nennen, antwortete Lüßl.

Mich haben schon ganz andere Leute einen Rüpel genannt, meinte Hächler (dies.: 74)

Ich finde, es genügt, wenn Sie sie wie Luft behandeln, nachdem Sie ihr die Hand gereicht haben, sagte Lüßl.

Wie Luft behandeln werde ich sie ohnehin, entgegnete Hächler (dies.: 75).

Insbesondere anhand des zweiten Ausschnitts ist zu erkennen, wie variationsarm und formelhaft die Sprache der Figuren ist. Ähnliche Strukturen finden sich im gesamten Roman (vgl. auch dies.: 100 f). In Bezug auf Klemperer, der die LTI als „arm und eintönig“ (1993: 25) bezeichnete, kann hier eine klare Parallele ausgemacht werden. Die Häufung der Wörter „gebissen“ und „bissig“ und die Wiederaufnahme von „es geht darum“ veranschaulicht hier, in welchem Ausmaß Kommunikation zu einer Inszenierung erstarrt ist und so ihren dialogisch – dynamischen Charakter verliert, weil sie lediglich dazu dient, den jeweils eigenen

Standpunkt zu bestärken, also selbstbezüglich ist. Wer nie aufhörte Soldat zu sein, gebraucht schließlich auch die Sprache als Kampfmittel.

Auf den Modus der Perennität hin zu untersuchen ist weiterhin ein Textabschnitt, der bereits aufgrund seiner separaten Publikationsgeschichte eine besondere Rolle einnimmt: die so genannte Notburger-Episode (vgl. die Editorische Notiz Künzels in ders.: 234). Auf der Suche nach Ockelmann begegnen die vier Männer in den Wäldern um die Ortschaft Heilig Blut Otto Notburger und seiner Frau, die sich beim Wandern verlaufen haben und sich nicht zuletzt für die Tatsache, dass beide ihr anderthalbjähriges Kind mitführen, die Kritik der Veteranen über sich ergehen lassen müssen (vgl. dies.: 120 ff). Als die Familie sich der Gruppe um Glaubrecht, Hächler, Lüßl und den jungen Gösch auf dem Weg nach Undorf anschließt, wird der letztere in ein Gespräch verwickelt, das vielmehr wie ein Monolog erscheint, in dem das Verhältnis des Buchhalters Notburger zu seiner Arbeit in einer Schraubenfabrik dargestellt wird. Die Erzählung weist als auf der Formebene das wiederkehrende Muster einer von Notburger gestellten Frage auf, die den Anlass für weitere Ausführungen desselben bildet:

Ist Ihnen die Firma Bissel und Söhne zufällig ein Begriff, erkundigte er sich beim jungen Gösch.

Ich habe noch nie von dieser Firma gehört, erwiderte der.

[...]

Wissen Sie, was das Wahrzeichen der Firma Bissel und Söhne ist, fragte er.

Das Wahrzeichen der Firma Bissel und Söhne ist natürlich eine Schraube, sagte er.

[...]

Haben Sie eine Vorstellung davon, wie diese Schraube wirkt, fragte er.

Sie wirkt imponierend, sagte er (dies.: 126).

Dieser Ausschnitt veranschaulicht auf diegetischer Ebene die Dialogstruktur des Gesprächs, in welchem der junge Gösch zunächst noch antwortet, Notburger im weiteren Verlauf jedoch unabhängig davon und als Ausdruck eines starken Kommunikationsbedürfnisses detailliert sein Verhältnis zum Produkt schildert und auch seine Stellung innerhalb des Betriebes reflektiert. Hierbei wird nach und nach ein Angstkomplex erkennbar, der sich in erster Linie durch eine Zähl-Neurose und ein quasi-erotisches, aber widersprüchliches Verhältnis zum Produkt der Firma entäußert. Die gleichförmigen Erzählerkommentare „sagte

er“, „fragte er“ usw. sind ein weiteres Kennzeichen sprachlicher Perennität. Angesichts der schiereren Menge von Schrauben wird Notburger hin und wieder von dem Bedürfnis überfallen, „mit Schrauben um [s]ich zu werfen“ (dies.: 127). Von dieser Aussage irritiert, fragt der junge Gösch nach dem Grund für jenen Impuls, woraufhin Notburger den Kern seines Angstkomplexes beschreibt:

Das weiß ich nicht, erwiderte Notburger. Ich finde es selbst recht seltsam, daß ich damit um mich werfen will. Ich beschäftige mich ohnehin sehr viel mehr mit Schrauben, als mir lieb ist. Das scheint davon herzurühren, daß ich tagein, tagaus mit nichts anderem als Schrauben, Schrauben und abermals Schrauben zu tun habe. Seit ich bei Bissel angestellt bin, verfolgt mich die Vorstellung, daß mir Herr Bissel den Auftrag erteilen könnte, die zahllosen Schrauben zu zählen, die sich in den zahllosen Kisten befinden, die in dem riesigen Lagerraum im Keller des Firmengebäudes gestapelt sind. Die Vorstellung, daß ich die genaue Anzahl all dieser Schrauben herausfinden soll, verdrängt zeitweilig jeden anderen Gedanken aus meinem Kopf. Sie macht mich rasend (ebd.).

Das Arbeitsverhältnis Notburgers ist offenbar keines, in dem die Unterscheidung von öffentlichem und privatem Raum noch eine Rolle spielt, denn es dominiert seine Wirklichkeitserfahrung auf Grundlage einer Angst, die in der Verfügungsgewalt des Firmenbesitzers über ihn als Angestellten begründet ist. In der Imagination einer gleichermaßen sinnlosen wie unabschließbaren Tätigkeit offenbart sich der Leidensdruck eines dem Verwertungszwang stumm ausgesetzten Individuums, das in Ermangelung einer Perspektive der Entlastung, d.h. unter den Voraussetzungen des Konkurrenzdrucks, mit seiner kognitiv-emotionalen Stabilität ringt, was explizit gemacht wird durch die lexikalische Benennung „rasend“. Auf die Frage hin, ob er sich nicht dieser bedrückenden Vorstellung entledigen könne, verneint Notburger und fährt fort mit der Zuspitzung seines Alptraums, in dem es selbst nach größten Mühen und wiederholtem Überprüfen der Ergebnisse keine Sicherheit gibt, da die Möglichkeit eines Zählfehlers angesichts der zu bewältigenden Menge an Schrauben nicht auszuschließen sei und gewissermaßen zur Gewissheit wird (vgl. dies.: 128). In dieser Vision des kontinuierlichen Scheiterns am eigenen Anspruch wie an den äußeren Bedingungen der Arbeit birgt die Figurenemotion „Panik“ (ebd.) das Potential, bei RezipientInnen ein Mitleiden hervorzurufen oder zumindest ein Gefühl der Befremdung ob dieser beinahe kafkaesken Schilderung. Notburger lässt in seiner Vorstellung große Sorgfalt walten, zählt mehrmals und

vergleicht abweichende Ergebnisse, vermag jedoch seine Zweifel nicht zu überwinden: „Man kann zehn, fünfzig oder hundert Schrauben zählen, ohne daß einem Zählfehler unterlaufen, aber nicht Tausende, Hunderttausende oder Millionen, rief er aus und er lachte erneut auf eine Art und Weise auf, die den jungen Gösch bestürzte“ (dies.: 131). Erneut ist es das Lachen einer Figur, dem die Rolle des Indikators für Figurenemotionen zukommt, wenn es Gösch, der alledem nicht viel hinzuzufügen weiß, jedoch im Gegensatz zu den alten Herren Gesprächsbereitschaft signalisierte, entweder „betroffen“ (dies.: 130) beziehungsweise „bestürzt[]“ (dies.: 131) macht oder ihn „im höchsten Grade irritierte“ (dies.: 135). Diese lexikalischen Benennungen fungieren als Anknüpfungspunkte für Rezeptionsprozesse und werden gerahmt von narrativer und motivischer Perennität. In einer Verbindung, die dem Marxschen Warenfetisch ähnelt, aber gleichzeitig durch ein gewisses Bewusstsein um den Leidensdruck gekennzeichnet ist, den die ihn umfassenden Strukturen erzeugen, wird ein widersprüchliches Verhältnis von Affirmation und Furcht zwischen Angestelltem und Lohnarbeit allegorisiert, das Merkmale der Entfremdung des Menschen zu seiner Arbeit birgt und somit im Kontext von Gisela Elsners antikapitalistischer Kritik deutbar wird. Im Akt des Zählens, der, auch als Einbildung, einem sozialen (Zwangs-) Verhältnis entspringt und um seiner selbst willen vollzogen wird, kann überdies eine Art Ritual gesehen werden, dessen Darstellungsmodus die Verfremdung und dessen politisch-kritischer Kern die Entfremdung darstellt.

Perennität des Ausdrucks entfaltet sich im Falle der Notburger-Episode in erster Linie auf die Motivebene, indem eine Figur ein und dieselbe Tätigkeit beginnt, vollendet, an ihrem Ergebnis zweifelt und von neuem beginnt, ohne je zu einem Abschluss gelangen zu können, weil dies dem Wesen der Produktion selbst nicht entspricht. Zusätzlich zu den genannten existieren weitere narrative Strukturen, die wiederholt werden, wie innerhalb der Figurenrede Notburgers der Satzanfang „Ich stelle mir vor...“, der allein auf den Seiten 128 bis 131 zehnmal vorkommt und geeignet ist, durch den dramatischen Modus einen starken Eindruck von Tristesse und Gleichförmigkeit, aber auch von Ausweglosigkeit zu evozieren.

5.3. Widerschein der Ideologie: Nazismus, Antisemitismus, Militarismus

Nicht nur ihr bloßes Auftreten oder das *Wie* der Vermittlung von Figureninformationen wird mit Hilfe eines stark negativ konnotierten Vokabulars beschrieben, auch der Inhalt der Figurenrede, das *Was*, sowie ihr konkretes Agieren geben Anlass und Grund zum Aufbau einer distanzierten Rezeptionshaltung oder Antipathie, wenn diese unumwunden ihre reaktionär-völkische Ideologie preisgeben. Für die Bestimmung des emotionalen Wirkungspotentials im Text ist dies insofern relevant, als dass ein spezifisches Wertesystem artikuliert wird, zu dem die RezipientInnen sich verhalten müssen (oder: können). Übereinstimmung oder Abgrenzung zwischen dem dargestellten Wertesystem und dem der Rezeption zugrunde liegenden beeinflussen, wie im theoretischen Teil dargelegt, signifikant die affektive Bindung von LeserInnen an die Figuren. Indem sich aber die äußere Hässlichkeit von Glaubrecht, Hächler und Lüßl fortsetzt und Widerspiegelung findet in deren Charakteren, ist ein wichtiges inhaltliches Merkmal (Wertattribution) gegeben, das dazu beiträgt, Antipathie zu evozieren. In einer exemplarischen Situation zu Beginn des Romans konfrontieren die drei Veteranen ihren neuen Begleiter mit den Pflichten eines jungen deutschen Mannes:

Ich habe den Wehrdienst verweigert, weil ich dazu beitragen wollte, daß ein dritter Weltkrieg verhindert wird, erwiderte der junge Gösch.

Zu seinem Ärger stießen die Herren das ihnen eigene kurze, kehlige, eher zornig klingende Gelächter aus.

Mit dieser Ausrede wollen Sie doch nur vertuschen, daß Sie Ihre Pflichten als Staatsbürger auf eine sträfliche Weise vernachlässigt haben, meinte Hächler.

Schließlich habe ich Ersatzdienst geleistet, entgegnete der junge Gösch.

Warum geben Sie nicht einfach zu, daß Sie es sich so leicht wie möglich machen wollten, erkundigte sich Lüßl.

Es war weißgott kein Vergnügen, tagein, tagaus Bettschüsseln zu leeren und Greisen die kotverschmierten Gesäße säubern zu müssen, antwortete der junge Gösch.

Das ist Weibersache, meinte Hächler, und nicht Sache eines gesunden jungen Mannes.

Ich habe auch stinkenden Müll in Plastiksäcke gefüllt, erwiderte der junge Gösch.

Dazu sind die Türken, Griechen, Jugoslawen, Marokkaner und Tunesier da, meinte Lüßl.

Die gesunden jungen deutschen Männer, die lieber Bettschüsseln leeren, Greisen die kotverschmierten Gesäße säubern und stinkenden Müll in Plastiksäcke füllen, statt zu den Waffen zu greifen, öffnen dem Kommunismus Tür und Tor [...] (dies.: 42 f)

Betrachtet man diesen Textabschnitt, sind mehrere Aspekte interessant. Die Formulierung „Zu seinem Ärger“ als Verweis auf die Affektlage des jungen Gösch

deutet zunächst auf eine der Gelegenheiten, bei der eine Verlagerung von der den Text dominierenden Nullfokalisierung hin zur internen Fokalisierung vorliegt. Die Erzählinstanz, die zwar nie mit einer der Figuren identisch ist, nähert sich hier jedoch der Perspektive desjenigen, der im Zentrum der Kritik seiner Begleiter steht und ermöglicht so einen Einfühlungsprozess. Die vehemente Befürwortung des Wehrdienstes als primäre Aufgabe eines jungen Mannes, verbunden mit der Totalabwertung von Reproduktionsarbeit, die – wenn schon nicht von Frauen (als deren Domäne zugehörig Pflege generell gilt) so doch von Männern ‚zweiter Klasse‘, sprich Nichtdeutschen, übernommen werden sollte, gibt Einblick in die nationalsozialistische Ideologie und Rassenlehre. Dass die Veteranen einige Seiten zuvor noch Kriegslieder sangen, verstärkt den Eindruck, einer in bemerkenswerter Weise gegenwärtigen Vergangenheit (vgl. dies.: 38). Die Verweichlichung, die in der Ausübung von Reproduktionsarbeit durch Männer zutage trete, sei überdies Bedingung für den Siegeszug des Kommunismus, der als der völkischen Gemeinschaft entgegengesetzte Schreckensvision gilt. Ein Kult um Männlichkeit, das Ideal des Kriegers und Militarismus, rassistische Abwertung einer Reihe von als ‚nichtdeutsch‘ determinierten Ethnien und Antikommunismus sind deutliche Kennzeichen nazistischer Ideologie. Dass diese auch nach dem Untergang des Dritten Reiches fortwirkt, wird anhand ihrer Verkörperung in Glaubrecht, Hächler und Lüßl deutlich gemacht, denen ebenfalls der Hang zur Hyperbel eigen ist:

Den Frieden können wir nur dadurch erhalten, daß wir gemeinsam mit unseren Verbündeten unbeirrbar weiterrüsten, fortfahren, die Sowjetunion und ihre Verbündeten mit Atomsprengköpfen zu bedrohen, mit denen sich jederzeit eine Massenvernichtung von unvorstellbaren Ausmaßen einleiten läßt, meinte Hächler (dies. 44).

Der in ein dualistisches Weltbild eingebettete Vernichtungswahn, an dem „unbeirrbar“ festgehalten werden muss, um – im Interesse des Friedens (!) – jederzeit zum erneuten Genozid befähigt zu sein, markiert den Umschlag vom Hässlichen hin zum Lächerlichen, doch birgt auch diese nicht zuletzt durch ihren Gigantismus („von unvorstellbaren Ausmaßen“) geprägte Passage im Kern die für Elsner sehr reale Gefahr des Atomkriegs und stellt somit eines der Elemente der politischen Satire dar. Daran an schließt sich eine Unterscheidung zwischen

guten und schlechten Atomsprengköpfen im Rahmen einer Anklage von Pazifisten, die in ihrer Widersinnigkeit an die nazistische Unterscheidung von *schaffendem* und *raffendem* Kapital erinnert:

Ihre panische Angst vor dem Krieg macht sie so kopfscheu, daß ihnen die Atomsprengköpfe, mit deren Hilfe die westliche Freiheit verteidigt werden soll, genauso gefährlich erscheinen wie die Atomsprengköpfe, mit denen die westliche Freiheit unterdrückt werden soll (ebd.).

Der Chiasmus verdeutlicht aber auch, dass ‚der Westen‘ nunmehr als Bezugsgröße legitim erscheint, was als Anpassungsleistung der Altnazis an die neuen geopolitischen Bedingungen der Nachkriegszeit und die Rolle der BRD in der Nato gesehen werden kann.

Artikuliert wird eine klare Wertehierarchie, welche das gesunde, deutsche Volk als normative Bezugsgröße setzt, die allerdings nicht von der heterodiegetischen Erzählinstanz vertreten wird, sondern reines Phänomen der Diegese ist, also geschildert wird. In der Konfrontation des Pazifisten Gösch, der jedoch keine souveräne Argumentationsposition einzunehmen vermag, mit den drei alten Männern, wird ein gesellschaftlicher Konflikt allegorisiert, der für Gisela Elsner Ausdruck eines spezifischen Machtgefüges ist, in dem selbst jene, die sich gegen den Krieg aussprechen, Spottfiguren sind. Die überspitze Darstellung, die durch die Disqualifizierung beider Parteien keine Identifikation zulässt, ist Merkmal der Satire und folgt einem globalen Prinzip der Negation (vgl. Elsner 2011a: 302).

Das negative emotionale Wirkungspotential im Roman basiert auch zu einem gewissen Grad auf der Schilderung genuin affektbeladener Situationen, die innerhalb einer Sprachgemeinschaft als codiert angesehen werden und ein weiteres Beispiel dafür stellt die Episode um den „Einödthof“ dar. Bestrebt, den „Deuschelberg“ zu erklimmen, gerät die Gruppe an ein abseits gelegenes Gehöft, auf dem lediglich ein Hund und ein minderjähriges Mädchen, „[...] dessen mongoloide Gesichtszüge verrieten, daß es schwachsinnig war“ (Elsner 2007.: 53) anzutreffen waren. Der Hund, bei dem es sich um eine aggressive Dogge handelt, behindert das Fortkommen der Männer, was sie in Wut geraten und alle Beherrschung verlieren lässt:

Bist du zu blöd, um den Hund festzuhalten, schrie Lüßl mit einer nahezu kreischenden Stimme und er deutete auf das Halsband der Dogge, die noch immer bössartig knurrte und sich nicht von der Stelle rührte.

Aber die Schwachsinnige gaffte ihn völlig verständnislos an und brach dann in ein schallendes Gelächter aus, für das die Herren ihrerseits keinerlei Verständnis aufbrachten.

Mißgeburten wie dich müßte man in aller Stille mit einer Spritze ins Jenseits befördern, zischte Hächler dem Mädchen zu [...] (dies.: 54)

Erkennbar ist, dass sich in Bezug auf das behinderte Mädchen die Wertungsebenen der narrativen Ebene mit der Diegese, also den Einschätzungen und Emotionen der drei Jäger, decken, denn das Vokabular der Erzählerrede („schwachsinnig“) wie auch die Art der diegetischen Anrede („bist du zu blöd“) offenbaren eine offen diskriminierende Dimension. Die Passage „für das die Herren ihrerseits keinerlei Verständnis aufbrachten“ verweist auf interne Fokalisierung, womit ein direkter Bezug zum Erleben der Figuren ermöglicht wird. Mit der Befürwortung der Euthanasie schließlich ist die Referenz zum Nationalsozialismus und seiner Unterscheidung von wertvollem und *unwertem Leben* erneut gegeben. Das emotionale Wirkungspotential dieser Szene ergibt sich einerseits durch die grotesk verzerrte Situation, in der keine Kommunikation möglich ist, da weder Häme noch Einschüchterung als Standardmodi der ‚Verständigung‘ von Glaubrecht, Hächler und Lüßl zu greifen vermögen und dem Zutagetreten einer das Leben verachtenden Ideologie anhand von konkreten und emotional codierten Äußerungen der Figuren (z.B. „Mißgeburten“) bzw. deren Wahrnehmung.

Antisemitismus spielt eine gewichtige Rolle in der Weltdeutung der Kriegsveteranen und ist somit auch ein Motiv des Romans. Wiederholt wird darauf aufmerksam gemacht, dass Lüßl zu „einem Viertel“ Jude sei und aus diesem Erbe eine Reihe von schlechten Charaktereigenschaften erwüchse, die sich in der Gruppendynamik bemerkbar machen. Auf der narrativen Ebene geschieht dies, wenn beispielsweise die Erzählinstanz wiederholt, was der nie selbst in Erscheinung tretende alte Gösch seinem Sohn gegenüber in Bezug auf seine Kameraden geäußert hat (vgl. dies.: 9, 12). Beide Textstellen zeichnen sich ferner aus durch eine erneute Unbestimmtheit der Fokalisierung, die sich von der vorherrschenden Nullfokalisierung hin zur internen anzunähern scheint, da das Geschehen zwar nicht vollkommen aus der Sicht des jungen Gösch berichtet

wird, bis zu dessen Tod jedoch eine gewisse Orientierung der Erzählinstanz an dieser Figur auszumachen ist: Der Schwächste avanciert auf diese Weise nicht zur Identifikationsfigur, zu stark sind die negativen Zuschreibungen, doch ermöglicht die leserseitige Einnahme Opferperspektive zumindest Mitleid.

Antisemitische Ressentiments kommen in der Figurenrede unumwunden zum Vorschein:

Ich bringe es als Deutscher ganz einfach nicht über mich, stillschweigend mit anzusehen, wie der Vierteljude, der in ihm steckt, Lüßl dazu verleitet, daß er allen Ernstes mit dem Gedanken, einen Freund im Stich zu lassen, liebäugelt, entgegnete Hächler und er musterte Lüßl, so als wolle er herausfinden, wo sich der besagte Vierteljude verkrochen hatte, mit einem durchdringenden Blick (dies. 115).

Hierbei handelt es sich um eine für den Roman typische Konfrontationssituation, die im kommenden Abschnitt noch eingehend untersucht wird. Zur Diskussion steht die Verfahrensweise der drei Veteranen bezüglich ihres verschwundenen Freundes Ockelmann und in diesem Zusammenhang wird von Hächler die Integrität seines Kameraden infrage gestellt. Zuvor wird bereits auf derselben Seite das Wort „Vierteljude“ zweimal verwendet, und dies sogar als Selbstzuschreibung von Lüßl. Das Jüdischsein, welches sich aus dieser ideologischen Perspektive nicht auf ein Glaubensbekenntnis oder eine spezifische Sozialisation beschränkt, sondern ineins gesetzt wird mit der Identität einer imaginierten Rasse, wird assoziiert mit *Schwäche* und *Rückgratlosigkeit* und ist aus nationalsozialistischer Perspektive vererbbar (vgl. zum Begriff auch Fein 1987, Holz 2005).

Einer der Hauptkonflikte des Romans liegt in den widerstreitenden Wertesystemen der drei Veteranen und ihres Begleiters begründet, in dessen Ablehnung von militärischem Ethos und nazistischer Rassenlehre. Ausdruck findet dies in seinem Versuch, in der Nacht nach den Vorkommnissen am Einödthof in „aufgereizt[er]“ (Elsner 2007: 71) Stimmung seine Begleiter zu charakterisieren, wobei es zu einer weiteren Schilderung von Figurenemotionen kommt:

Doch obwohl er noch ganz im Bann dieser von ihm als qualvoll penetrant empfundenen Eindrücke gestanden hatte, hatte er feststellen müssen, daß er unfähig gewesen war, sie in Worte zu kleiden. Statt seine Erlebnisse und Beobachtungen zu schildern, hatte er

schließlich nur eine Bemerkung in sein Tagebuch eingetragen, nämlich die Bemerkung, daß Lüßl, Hächler und Glaubrecht, seitdem sie bedingt durch die Einsamkeit der Gegend der Kontrolle der bürgerlichen Gesellschaft weitgehend entzogen seien, in zunehmendem Maße, eine Neigung zur Unmenschlichkeit zeigten, die sie gemeingefährlich mache (ebd. und f).

In dieser Textstelle liegt eine interne Fokalisierung vor, denn das Empfinden des jungen Gösch wird explizit dargestellt. Die LeserInnen erfahren von der Verstörung angesichts des Umgangs der drei Veteranen mit Hund und Mädchen sowie der scheinbar emotionslosen Abfertigung des Hundebesitzers. Als bleibendes Resümee, in welchem alle übrigen, nicht zu verschriftlichenden Eindrücke Göschs kulminieren, fungiert die Charakterisierung „gemeingefährlich“, die eine textinterne Wertung darstellt, die allerdings nicht als der Erzählinstanz zugehörig betrachtet werden kann, da die Narration an relevanten Stellen im Konkunktiv I vorliegt (seien, zeigten, mache). Dies verdeutlicht einmal mehr das Changieren zwischen interner und Nullfokalisierung. Dennoch ist diese Stelle in Hinsicht auf das emotionale Wirkungspotential von Bedeutung, da wieder eine gewisse Nähe zwischen Rezipientinnen und der Figur des jungen Gösch ermöglicht wird, die, wenn schon keine Sympathie im engeren Sinne, so doch zumindest Mitleid oder Einverständnis hervorrufen kann, denn der Wertung, dass es sich bei seinen Begleitern um gemeingefährliche Individuen handle, werden sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auch RezipientInnen anschließen.

Misogynie gehört, neben der Erbgesundheit, als Schema der Bewertung von Menschen ebenfalls zum normativen Horizont der drei Kriegsveteranen. In der Konfrontation mit der Gattin ihres Freundes Ockelmann kommt dies unumwunden zur Geltung: „Von einem frivolen Frauenzimmer, dessen biologische Minderwertigkeit sich darin zeige, daß es nur mit Fehlgeburten aufwarten könne, lasse er sich nicht auslachen, hatte er [Hächler, L.M.] gesagt“ (dies.: 73). Augenfällig ist auch hier die der nationalsozialistischen Ideologie zugehörige und von der Autorin als nicht überwunden scharf kritisierte Gleichsetzung von Frau und Mutter, deren Qualität als Mitglied der Volksgemeinschaft sich danach bemisst, wie viele gesunde Nachkommen sie zur Welt bringt.

5.4. Die Gruppe als Negation des Individuellen

Wurde bereits von Klemperer für die *lingua tertii imperii* postuliert, dass in ihr und durch sie die Zwangsvergesellschaftung wirke, so ist auch mit Blick auf den Umgang der vier Hauptfiguren untereinander festzustellen, dass die Negation des Individuellen ein bestimmendes Motiv des Romans ist:

Die LTI ist ganz darauf gerichtet, den einzelnen um sein individuelles Wesen zu bringen, ihn als Persönlichkeit zu betäuben, ihn zum gedanken- und willenslosen Stück einer in bestimmter Richtung getriebenen und gehetzten Herde, ihn zum Atom eines rollenden Steinblocks zu machen (Klemperer 1993: 29).

Zu behaupten, das soziale Verhältnis zwischen Glaubrecht, Hächler und Lüßl könne mit Freundschaft umschrieben werden, wäre ein unzulässiger Euphemismus. Vielmehr eröffnet sich in der Interaktion der drei ein Wechselspiel von gegenseitiger Diskriminierung und Verächtlichmachung, das sich ferner durch die gemeinsame Abwertung der Person des jungen Gösch auszeichnet: Konsensfähig ist demnach einerseits die Diskriminierung des als schwächer Wahrgenommenen und der Rückbezug auf die gemeinsame Vergangenheit im Krieg sowie ein darauf aufbauendes Wertesystem. Eine positive Bezugnahme zu ‚geschätzten‘ Charaktereigenschaften des jeweils anderen ist in der Figurenrede nicht zu erkennen, wohl aber das Gegenteil in diversen Erscheinungsformen. Anhand der folgenden Textstelle lassen sich diese und im Zusammenspiel einige weitere Emotionalisierungsstrategien aufzeigen:

Hand aufs Herz, sagte er, ohne ihn aus den Augen zu lassen, sind wir Ihnen nun unsympathisch oder nicht.
Hächler muß jedem Menschen immer gleich die Pistole auf die Brust setzen, meinte Glaubrecht, der sich gerade in der Verbindungstür neben dem kleinen elektrischen Heizofen stehend mit einem der klammen, weißgrauen Frottiertücher sein rotangelaufenes Geschlechtsteil trocken rieb (Elsner 2007: 9).

Im dramatischen Modus wird hier eine Situation geschildert, die durch die Artikulation der Frage Hächlers eine konfrontative Ebene gewinnt. Der junge Gösch sieht sich zu einer Erwiderung genötigt, und wird scheinbar von Glaubrecht in Schutz genommen, der aber lediglich die Gelegenheit nutzt, seinen Kameraden zu diffamieren, indem er auf die Praxis des Pistole-auf-die-Brust-

Setzens verweist. Die besondere Gruppendynamik, in welcher – je nach Situation – einer stets die Rolle des Schwächsten einnehmen muss, ist hier bereits im Ansatz gut erkennbar. Mit dem durch die Erzählinstanz gelenkten detaillierten Blick auf das Geschlechtsteil Glaubrechts erhält die Situation einen Zug des Grotesken.

Zu einer Diskussion führt ebenfalls das Fernbleiben des alten Gösch vom diesjährigen Ausflug, das in der Gruppe für Spekulationen um vorgebliche und wahrhafte Beweggründe führt:

Wissen Sie, was Glaubrecht glaubt, fragte er ihn.

Er glaubt, sagte er nach einer kurzen Pause, daß ihr Vater seine Herzanfälle simuliere.

Simuliert er sie etwa nicht, erkundigte sich Glaubrecht nun beim jungen Gösch, der für einen Augenblick vor Verblüffung sprachlos war.

Warum sollte er so etwas tun, fragte er schließlich.

Damit er sich davor drücken kann, einen weiteren Urlaub hier in Heilig Blut zu verbringen, erwiderte Glaubrecht (ebd.).

Der so in Bedrängnis Gebrachte äußert seinen Glauben, dass sein Vater keineswegs einen anderen als den genannten gesundheitlichen Grund hätte, Heilig Blut fernzubleiben, worauf Glaubrecht erwidert, dass er „sogar [von] eine[m] sehr triftigen Grund“ (dies.: 10) wisse. Wiederholt kommt ein nicht näher erklärter Vorwurf zutage, nach dem der alte Gösch sich bei seinem letzten Aufenthalt eine Verfehlung geleistet haben muss, die auszusprechen jedoch nicht infrage käme, weil dies Denunziation gleichkäme (vgl. dies.: 12). Das Verhältnis des jungen Gösch zu seinem Vater, der immensen Druck ausgeübt hat, um ihn dazu zu bringen, am Urlaub mit Glaubrecht, Hächler und Lüßl teilzunehmen (vgl. dies.: 10) sowie die Beziehung der Männer untereinander offenbart ein interpersonelles Spannungsverhältnis, das als integrierendes Moment den Zwang besitzt und nicht etwa Vertrauen. Die Orientierung an der Figur des jungen Gösch wird an dieser Stelle durch die interne Fokalisierung begünstigt, die ein Miterleben der Verblüffung ob der Anschuldigung nahelegt, die noch verstärkt wird, indem die alten Herren den Sohn selbst letztendlich als Lügner bezeichnen (vgl. dies.: 13).

Inwiefern soziale Interaktion, die auf Rücksichtnahme und Empathie beruht, von den Veteranen abgelehnt wird, verdeutlicht eine Szene, in der Glaubrecht aus

Entkräftung seine Thermosflasche verliert, woraufhin Hächler und Lüßl die Gelegenheit wahrnehmen, spöttische Bemerkungen zu machen (vgl. dies.: 58). Von der Erzählinstanz wird dem Vorfall allerdings – entgegen der geschilderten Reaktion – keine große Bedeutung beigemessen, was für eine Diskrepanz von narrativer und diegetischer Wertattribution spricht. Zentral für das Verständnis eines entmenschlichten Verhältnisses der Männer untereinander aber ist die Reaktion auf das folgende Hilfsangebot des jungen Gösch, welcher Glaubrecht aus Mitleid seine eigene Thermosflasche reicht, aber brüsk abgewiesen wird: „Wir sind nicht hierhergekommen um uns gegenseitig mit Samariterdiensten in Rührung zu versetzen, zischte er jetzt und er musterte den jungen Gösch mit einem Haß, der den letzteren recht ratlos machte“ (dies.: 59). Zusätzlich zur emotionalen Codierung der Situation gewinnt die Szene durch die lexikalische Benennung des „Haß“ an Intensität und birgt deshalb das Potential, bei LeserInnen starke Antipathie gegenüber Glaubrecht, aber auch Hächler und Lüßl, hervorzurufen – und dies auch deshalb, weil von Thomas Anz auf die besondere Bedeutung nachempfunder Ungerechtigkeit verwiesen wurde (s.o.). Die Annahme von Hilfe, zumal von Seiten des jungen Gösch, käme für Glaubrecht dem Eingeständnis von Schwäche gleich, die jedoch im Verständnis der alten Männer eine verachtenswerte Eigenschaft darstellt. So wird das Kameradschaftsprinzip schließlich in der von Elsner unternommenen Umdeutung seiner einzigen positiven Eigenschaft beraubt: der Fürsorge.

Das Ineinandergreifen von Handlungsweisen, die das Potential bergen, Ekel zu erregen sowie der Schilderung der Figureninteraktion ist ebenfalls anhand der nachfolgend zitierten Frühstücksszene zu veranschaulichen:

Nachdem er es geköpft und Salz darauf gestreut hatte, hielt er mitten in der Bewegung inne und musterte Hächler und Glaubrecht, die sich gerade voller Gier Marmeladenbrötchen in ihre weitaufgerissenen Münder stopften, mit einer angewiderten Miene, ehe er den Eierlöffel, den er bereits seinem Ei genähert hatte, jäh auf den Tisch fallen ließ (dies.: 110 f).

Erneut liegt im untersuchten Abschnitt eine Nullfokalisierung vor. Lüßl empfindet Ekel gegenüber einer seinen Maßstäben angemessener Nahrungsaufnahme zuwiderlaufenden Esskultur, die ihrerseits von der Erzählinstanz explizit als gierig, also [maßlos], beschrieben und durch die mimische Verzerrung in die Nähe

grotesker Darstellungen gerückt wird. Dies ist schließlich der Anlass für eine erneute ‚Diskussion‘, die bei näherer Betrachtung lediglich als Inszenierung von den gegenseitigen Aversionen erscheint:

Ich kann nicht essen, wenn in meiner Anwesenheit gefressen wird [...].
Wer frißt denn hier, erkundigte sich Hächler, der soeben dabei war, ein zweites Brötchen mit Butter und Marmelade zu bestreichen.
Das fragen Sie auch noch, schrie Lüßl.
Warum regen Sie sich eigentlich so auf, erkundigte sich Glaubrecht mit vollem Munde.
Weil sie mit ihren Bartstoppeln im Gesicht nicht allein wie Proleten aussehen, sondern sich obendrein wie Proleten die Bäuche vollschlagen, schrie Lüßl, der ohne sein Sedativ nicht mehr derselbe war.
[...]
Ich habe den Eindruck, daß Sie auf Streit aus sind, meinte Hächler. Wenn wir uns kein ausgiebiges Frühstück bestellt hätten, hätten Sie zweifellos einen anderen Grund gefunden, um uns die abgeschmacktesten Vorhaltungen zu machen (dies.: 111 f).

Offensichtlich sorgt der zur Schau gestellte Genuss seiner Kameraden für eine starke Irritation bei Lüßl, dem durch die Erzählinstanz mittels der phonetischen Implikation des Begriffes „schrie“ ein hohes Maß an Erregung zugeschrieben wird, das auf eine Art Lustfeindlichkeit als diegetischer Wertmaßstab zurückzuführen sein kann. Dass es nicht positive Bezugnahme aufeinander sein kann, die als Kohärenzfaktor der Gruppe wirkt, sondern vielmehr eine gewisse Vorstellung von Ordnung, welche als militärische erscheint nicht zuletzt durch Lüßls Kritik an der mangelnden Rasur, wirft ein Licht auf die Art der sozialen Bindung zwischen drei der vier Hauptfiguren im Roman. Dieser Eindruck erfährt weitere Bestätigung, wenn die Suche nach Ockelmann, dem Weggefährten und Knopffabrikanten, in den Blick gerät. Nachdem die Gruppe mehrere Ortschaften durchwandert und dabei immer neue Spuren entdeckt hat, die nicht in das Bild eines Menschen, der seinem Leben ein Ende bereiten will, passen, beginnt sich eine ablehnende Haltung durchzusetzen:

Es ist weißgott ein dicker Hund, daß er uns erst mit der Nachricht, daß er sich von einem Wolf zerfleischen lassen wolle in Angst und Schrecken versetzt und hinterher Canasta spielt und tanzt, sagte Glaubrecht. Meinen Sie, daß er noch immer die Absicht hat, sich von einem Wolf zerfleischen zu lassen, erkundigte sich Hächler. Es ist mir völlig gleichgültig, ob er noch immer diese Absicht hat oder nicht, entgegnete Lüßl. Für mich ist dieser Mensch ein für alle Male erledigt (dies.: 146).

Die Männer fühlen sie sich verspottet wegen des durch diverse Schankwirte vermittelten Eindrucks eines alles andere als depressiven Ockelmann und führen die Suche mit der Absicht fort, dem Geflohenen „sein Verhalten heimzahlen [zu] können“ (dies.: 147). Die in Figurenrede vorliegenden Emotionswörter „Angst und Schrecken“ sind aufgrund der Tatsache, dass weder Glaubrecht, noch Hächler oder Lüßl je eine solche Regung zeigen, bemerkenswert und nehmen in diesem Zusammenhang die Funktion entleerter Phrasen ein. Gerade anhand einer genauen Betrachtung dieser den Plot der Geschichte maßgeblich strukturierenden Suchaktion wird verdeutlicht, dass als Motivationen nicht Sorge oder freundschaftliche Verantwortung infrage kommen, sondern auch hier vielmehr die Irritation der althergebrachten, vom Geist des Militarismus durchwirkten Ordnung, die zum Movens der Figuren wird: Schließlich muss jedes unerlaubte Entfernen von der *Truppe* mit Disziplinarmaßnahmen geahndet werden.

Als Verkörperungen des Kritikwürdigen agieren die Figuren nicht nur nach außen; ihre destruktiven Impulse sind gleichermaßen nach innen gerichtet, sodass in einer stetigen aggressiven Auseinandersetzung mit sich selbst die Nivellierung von Subjektivität so weit fortgeführt wird, dass schließlich die Kleingruppe der Veteranen zu einer Allegorie der auf ihr Wesentliches, den Zwang, zurückgeworfenen Volksgemeinschaft wird.

Elsner entwirft eine Allegorie für das Fortbestehen von rassistisch geprägtem Denken, preußischem Untertanengeist und Judenhass, indem sie Glaubrecht, Hächler und Lüßl zu Verkörperungen der Wiederholung eben jener Ideologie(n) macht. Der Lebensvollzug der Veteranen, die Jahr für Jahr in die selbe Gegend reisen, in der selben Hütte schlafen, die selbe, eintönige Nahrung verzehren und einer bizarren, hassdurchtränkten Anti-Kommunikation frönen, stellt die ästhetische Ausformung eines Vorwurfs dar, nach dem der Nationalsozialismus als politisches System zwar besiegt wurde, seine ideelle Substanz sowie die objektiven Voraussetzungen seiner Ermöglichung jedoch weiterhin bestehen. Die imaginiert-egalitäre Einheit der Volksgemeinschaft *en miniature* erscheint im Roman allerdings nicht als der behagliche Schutzraum, als den sie die deutsche Propaganda seit dem Inferno des Stellungskrieges darzustellen trachtete.

Vielmehr ist die Gemeinschaft als unfreie Assoziation unfreier Subjekte narrativ auf ihr Eigenes reduziert: das Totalitäre und die Negation des Subjekts. Indem Hächler, Glaubrecht und Lüßl ihren Bezug aufeinander ausschließlich durch den Rückbezug auf ihre Vergangenheit im Krieg (und das dort Begangene) konstituieren, sind sie nicht in der Lage oder willens, sich gegenseitig als Individuen wertzuschätzen und ihr Wirken als Schablonen gewinnt seine ästhetische Funktion. Die satirische Umkehr des proklamierten nazistischen Solidarprinzips auf seine reale politische Funktion, nämlich die Ausmerzung des Anderen, die ihren Höhepunkt nimmt im Tod des jungen Gösch (vgl. dies.: 153), stellt die kritische Substanz des Romans dar, die, wie gezeigt, nicht auf eine verzerrte Darstellung der Wirklichkeit beschränkt, wohl jedoch mit dem Impetus ästhetischer Negation gefasst werden kann.

6. Rehabilitation als Zeitzeugin? – zur Rezeption des Romans

Um den gegenwärtigen Diskurs um das Werk Gisela Elsners – exemplifiziert am Beispiel von *Heilig Blut* – adäquat einschätzen zu können, ist ein kurzer Verweis auf die Geschichte der Elsner-Rezeption nötig, die insbesondere zur Zeit der Entstehung des untersuchten Romans, gegen Ende der Achtzigerjahre, überwiegend von negativen Einschätzungen geprägt war: Von einer „Ausgrenzung aus dem Literaturbetrieb“ (Hehl in Hehl(Künzel 2014: 20) ist die Rede, deren Ursachen jedoch nicht ausschließlich in der Art ihres Schreibens sowie der Wahl der Sujets zu suchen sind, sondern auch in der Weise, wie Elsner sich zu inszenieren wusste (vgl. ebd.). Die Bewertung ihres Schreibens, das nicht denkbar erschien ohne Bezüge zu Person und Erscheinungsbild (vgl. REZ8), verlief von Zuschreibungen der Anfangszeit wie *Star* oder *Ikone* hin zu nahezu umfassendem Vergessen nach der Wende, wie Herausgeberin Christine Künzel unter Berufung auf zahlreiche Rezensionen zeigt (vgl. Künzel 2012: 9 ff). Sei zu Beginn ihrer Karriere noch von einem verheißungsvollen Jungschriftstellerpaar die Rede gewesen, das sie und ihr damaliger Ehemann Klaus Roehler darstellten, so wurden die zunehmend provokanter und vom Grotesken hin zum Satirischen und Realistischen sich entwickelnden Texte Elsners Zielpunkte stark emotionaler,

gar feindlicher Impulse von Seiten der Literaturkritik (vgl. ebd., Süselbeck 2014: 20 f sowie Künzel 2012: 43 ff).

Die Überhöhung ihres Erstlingswerkes *Die Riesenzwerge* (1964) zum Maßstab aller weiteren Veröffentlichungen stellt diesbezüglich einen wichtigen Faktor dar, denn Abweichungen vom ästhetischen Frühkonzept wurden als Qualitätsverlust dargestellt (vgl. Künzel 2012: 13). „Satzungetüme“ (Hehl in Hehl/Künzel 2014: 11) bezeichnen den Hang der Autorin zur Hypotaxe, der ihr, als stilistische Schwäche attestiert, ebenso zum Verhängnis wurde wie eine fehlgeleitete politische Orientierung (vgl. ebd.). Von der Ablehnung ihrer Texte durch das männlich und antikommunistisch dominierte Feuilleton sei letztendlich auch die Autorin als Person getroffen gewesen – „[z]erbrochen“ sei Elsner „an der Gleichzeitigkeit von Klarsicht und Bewusstsein“, so die Einschätzung von Evelyne Polt-Heinzl in der EMMA (REZ 10). Die „Abneigung“ (Künzel 2012: 10) gegen Elsner habe sich jedoch bis nach ihrem Tod gehalten, da unter anderem der Fehlschluss unternommen wurde, vom Inhalt der Werke auf die Beschaffenheit des Charakters zu schließen (vgl. ebd.). In einem komplexen Geflecht aus Einflussfaktoren, die diese Entwicklung begründeten, seien neben der politischen Brisanz und Motivwahl eine verstärkte Orientierung der literarischen Öffentlichkeit an dekonstruktivistischen Theorien (vgl. hierzu Culler 1999) sowie ein verringertes Interesse an der Satire im allgemeinen festzustellen (vgl. Künzel 2012: 17). Besonders scharfe Kritik richtete sich gegen den 1989 erschienenen Roman *Fliegeralarm*, ein Umstand, der auf die Thematisierung des Bombenkriegs aus der Sicht von Kindern als Tabuthema, aber zum Teil auch auf das schlechte Lektorat zurückzuführen war (vgl. Nachwort zu Elsner 2009). Nach einem längeren Zeitraum, in dem ihre Texte kaum oder überhaupt nicht besprochen wurden, markiert die Neuauflage des Werks im Berliner Verbrecher Verlag eine Zäsur, infolge deren Teile des Feuilleton wieder mehr Interesse an der Autorin zeigen (vgl. Vorwort zu Hehl/Künzel 2014: 7). So wird deutlich, wie die Wertung von Literatur einerseits durch veränderte Rahmenbedingungen der theoretischen Auseinandersetzung und ebenfalls durch nichtliterarische Einflussfaktoren und Dispositive (vgl. hierzu Foucault 1983) einer diversen Machtstrukturen unterliegenden Literaturkritik vollzogen werden kann. Ferner

interessant ist, dass, wie Künzel beschreibt, die Diskurse um Elsner auch stets emotional aufgeladen waren (vgl. 2012: 10). Wie aber kam es zu der "postumen Rehabilitation durch den Literaturbetrieb", die Tjark Kunstreich feststellt (Kunstreich in Künzel 2009: 117 sowie REZ10-13)?

Zu seiner Entstehungszeit war dem Roman keine Rezeption im deutschsprachigen Raum vergönnt: in der BRD sei es aussichtslos, nach einem Verleger für dieses Werk zu suchen, behauptete die Autorin selbst (vgl. Künzel 2013: 249). Rowohlt als Hausverlag Elsners lehnte das Manuskript bereits 1982 ab, eine mögliche Veröffentlichung im Damnitz Verlag, zu dem es personelle Verbindungen gab, scheiterte am Vorschuss, der nicht gezahlt werden konnte, auf den Elsner jedoch angewiesen gewesen sei (vgl. dies.: 249 f). Die von Elsner geäußerte Befürchtung, dass *Heilig Blut* wahrscheinlich kein überragender Publikumserfolg sein werde, verhinderte überdies eine Publikation im Wiener Zsolnay-Verlag, welcher sich dazu entschied, lediglich die Notburger-Episode als Kurztext zu veröffentlichen. Es dauerte schließlich bis weit nach der Jahrtausendwende, dass der Roman Gelegenheit hatte, seine Wirkung vor Publikum zu entfalten. Künzel behauptet vom Feuilleton, dass es „gespalten“ (2013: 250) sei und bezieht sich, dies Urteil zu begründen, auf vier Rezensionen (vgl. ebd.). Der interessante Befund, welcher der hier zugrunde liegenden Sichtung einer Auswahl von Besprechungen erwächst, lautet: In der Rezeption von *Heilig Blut*, das 2007 erstmals in deutscher Sprache erschien, treten auffallend viele positive Einschätzungen auf. Gemeinsam ist vielen der untersuchten Rezensionen der Verweis auf die unübliche Publikationsgeschichte des Werks und die Anerkennung des ästhetischen Konzepts der Autorin in Bezug auf die Kritik faschistoider Elemente in der Gesellschaft der BRD, welche jedoch als historisch und überwunden angesehen werden.

Gabriele Meierding bezeichnet das Werk in ihrer 2007 im *Spiegel* erschienenen Rezension als „Wirtschaftswunder-Roman“ (REZ1). Der mehrfach als „exzentrisch“ attribuierten Schriftstellerin, welche durch ihre „gnadenlosen Beschreibungen bundesrepublikanischer Widerwärtigkeiten“ zuerst in den Fokus übelmeinender Kritik und später in Vergessenheit geriet, komme erst jetzt, zu ihrem siebzigsten Geburtstag, „die gebührende Anerkennung“ zu (ebd.).

Meierding begründet den Stellenwert des Elsnerschen Werkes in der Gegenwart mit einem Wandel, den die Gesellschaft vollzogen habe und „eine von Bigotterie, Chauvinismus und Verdrängung befreite Rezeption“ (ebd.) ermögliche. Der Inhalt des Romans, der ein „Wirtschaftswunder-Bestiarium“ (ebd.) eröffne, handle von „braunen Altlasten“ (ebd.) und sei – hier folgt die Rezensentin der Herausgeberin Christine Künzel – unter Bezugnahme auf „Begleitmaterial“ als Zeichnung von „Parallelen von Nazi-Symbolik und katholischer Ikonografie“ (ebd.) zu interpretieren. Fraglich ist an dieser Stelle, in welchem zeitlichen Rahmen die Autorin das *Wirtschaftswunder* verortet und ob dieses überhaupt als Bezugsgröße für Elsners Roman herhalten muss. Den Titel ihres Beitrags aufnehmend, identifiziert Meierding „Blut und buchstäblich braune Scheiße“ (ebd.) als „Leitmotive“ (ebd.) des Werks; Elsner bediene sich einer so genannten „Kraftsprache des Dritten Reiches“ (ebd.), welche den Protagonisten Hächler, Glaubrecht und Lüßl zu eigen sei und die, neben Elementen der Körperlichkeit, wie des Kot-Motivs, zum verbindenden Moment der Gruppe der Hobby-Jäger werde. Dieser gegenüber stehe, repräsentativ für eine „Generation von Wehrdienstverweigerern“ (ebd.), der junge Gösch in seiner physischen wie charakterlichen Armseligkeit. Das gesamte Szenario entfalte der Rezensentin zufolge ein hohes Maß an „Lächerlichkeit“ (ebd.), dem sich als weiterer Leseindruck jedoch ein „Unbehagen“ (ebd.) hinzugeselle, das der Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit geschuldet ist, einer so genannten „unbelehrbaren Vätergeneration“ (ebd.), deren Habitus „antiquiert“ sei (ebd.). Diese Stichworte schaffen einen rhetorisch distanzierenden Gestus – nicht zur Schrift selbst, wohl aber zum Beschriebenen, das überwunden scheint, sodass sich nun eine „befreite“ Rezeption der adäquaten Erschließung von Elsners Werk zuwenden kann. Im Hantieren mit geläufigen Generationenkonstrukten wie auch der Konstellation *Väter versus Nachgeborene*, die durch den Terminus „Schuld“ polarisiert wird, bewegt sich die Rezensentin im Normbereich der feuilletonistischen Auseinandersetzung mit einschlägiger Literatur (vgl. Süselbeck 2013). In ihrer Lesart kommt es zu einem „Opfertod“ des Repräsentanten eben dieser Nachgeborenen in Gestalt des jungen Gösch, der nach dessen „Leidensweg“ als Deutung „sich geradezu aufdrängt“

(REZ1). Die Tagebuchnotiz des Verunglückten, in der der junge Gösch seine Begleiter und Kameraden seines Vaters als „Spottfiguren“ bezeichnet, wird von Meierding gesondert hervorgehoben, sie misst ihr als Mittel der textinternen Wertung offenbar eine gewisse Bedeutung zu. Die auf mehreren Ebenen versöhnlichen Schlussworte der Besprechung machen darauf aufmerksam, dass der Roman vermittels seiner Historizität wirke: „Inzwischen sind die Monster der Ex-BRD historisch und suchen uns als Klassiker heim. Die Wiederentdeckung einer literarischen Ikone wie Gisela Elsner kommt also gerade richtig“ (ebd.). Katrin Hillgruber vom *Tagesspiegel* erinnert ebenfalls an Elsner als Exzentrikerin, indem sie die äußere Erscheinung der Schriftstellerin, ihren *Cleopatra-Look*, hervorhebt und außerdem auf den biografischen Spielfilm von Elsners Sohn, *Die Unberührbare* verweist. Ihre Rezension *Im Wald, da sind die Wölfe* bemüht zunächst eine literarhistorische Einordnung der Autorin, welche als „einstige Protagonistin des 'Radical Chic' und des 'Schwarzen Realismus'“ (REZ 6) sowie, und das ist eher fraglich, als „einer der weiblichen Stars der Gruppe 47“ (ebd.) anzusehen sei. Auch in dieser Besprechung von *Heilig Blut* wird auf die Publikationsgeschichte eingegangen. Die Verbindung von Katholizismus und NS wird vor dem Hintergrund von Viktor Klemperers Konzept einer „Sprache des Glaubens“ gelesen, der Buchtitel mit einer im Jahre 1935 gehaltenen Rundfunkrede namens „Heilig ist das Blut“ in Verbindung gebracht (vgl. ebd. sowie das Nachwort zu *Heilig Blut*). So sei das Blutmotiv auch im Roman zentral, weil es als identitätsstiftendes oder vielmehr Gemeinschaft stiftendes Merkmal der Gruppe von Glaubrecht, Hächler und Lüßl fungiert. Die Erfahrungen Elsners als „Klosterschülerin“ (ebd.) kombiniert mit einem Hang zur „thematischen Unerbittlichkeit“ (ebd.). würden eine Lesart des Romans als „Passionsgeschichte“ (ebd.) plausibel machen. Anhand der Darstellung des Jungen Gösch wagt Hillgruber eine Vermutung die Haltung der Autorin gegenüber ihren Figuren betreffend: „Dem einstigen Zivildienstleistenden Gösch bringt sie nicht mehr Sympathie entgegen als einem Insekt unterm Mikroskop“ (ebd.). Eine aus den Lebensumständen Elsners herauslesbare Autorintention vermutend, spekuliert die Rezensentin weiter: „Und auch ihrer wohl biografisch bedingten Aggression gegen Fabrikanten lässt die Autorin von 'Heilig Blut freien Lauf“ (ebd.). Die

Besprechung schließt vage und nicht, ohne erneut ein Moment des autorenbezogenen Subjektiven als leitend für die Motivkonstellation zu beschwören: „In 'Heilig Blut', dieser Karikatur altdeutscher Enthemmungsrituale, führte Gisela Elsner noch einmal ihr persönliches Pandämonium vor, diesmal mit Fichtennadelaroma“ (ebd.).

Ein Beitrag im Bayerischen Rundfunk aus dem Jahre 2012, verfasst von Bernhard Setzwein, kürt *Heilig Blut* zu einer „Rarität“ (REZ 5). Die Hauptfiguren, die mit „bundesdeutschen Spießbürgern“ identifiziert werden, zeichne weiterhin aus, „unverbesserliche Militaristen und überzeugte Altnazis“ (ebd.) zu sein. Auch dieser Rezensent geht auf die Geschichte des Textes ein, zeichnet jedoch im Vergleich zu den vorherigen Besprechungen ein detaillierteres Bild, so sei der Roman in Russland auf großes Interesse gestoßen und die Autorin gegen Ende der achtziger Jahre in Bezug auf ihr öffentliches Auftreten stark polarisierend gewesen, „wenn nicht gar unerträglich exaltiert und abgedreht“ (ebd.). Auch ihre unverhohlene Sympathie mit der DDR erwies sich als problematisch (vgl. ebd. sowie Künzel 2009: 14). Setzwein benennt den wichtigen Umstand, dass Elsners Roman nicht etwa unter Berufung auf eine vermeintlich zu provokante politische Dimension abgelehnt, sondern, und dies mehrfach, als ästhetisch ungenügend deklariert wurde. Das Buch sei „als bitterböse Parabel zu lesen [die zeigt,] wie unterwandert von nationalsozialistischem Gedankengut doch jene Generation bundesdeutscher Spießbürger war und ist, die den Zweiten Weltkrieg noch miterlebt hat“ (ebd.). Der Begriff der „Generation“ dient auch hier als Bezugspunkt für einen gesellschaftlichen Konflikt, der primär als historischer erkannt wird: Ein Fortwesen der nationalsozialistischen Ideologie in den „Töchtern“ und „Söhnen“ wird nicht angenommen und so kann auch der Roman als Artefakt, als Zeitzeugnis einer überwundenen Periode gelesen werden, denn die „Väter“ selbst, so sie noch leben, haben zweifellos nicht mehr die Machtpositionen inne wie zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans.

Textkenntnis ist ein Merkmal, das die Rezension von Annika Nickenig auszeichnet. „Homo homini lupus“ erschien ebenfalls 2007 auf literaturkritik.de. Die Gruppe sei durch ihre „traditionalistischen und revisionistischen Denk- und Verhaltensweisen“ (REZ 4). gekennzeichnet, die sie im Speziellen dem Jungen

Gösch gegenüber auslebten. Ihr positives Urteil des Romans gründet die Rezensentin auf diverse Aspekte: „Als allenthalben analytisch erweist sich der Text dabei in der präzisen Darstellung der Figuren und ihrer faschistoiden Weltsicht. Diese offenbart sich unverhohlen in den Äußerungen und Handlungen der Figuren [...]“ (ebd.). Nicht nur das Verhältnis der Figuren zueinander, sondern auch die Raumkonstellation und -beschaffenheit wird auf ihre Wirkung hin befragt, wenn die Autorin schreibt: „Bei der Reise nach Heilig Blut und in die umliegenden Ortschaften mit ähnlich sprechenden Namen wie Hatzhofen oder Hundshaupten herrscht unverkennbar das Recht des Stärkeren. Der im Wechsel auserkorene Schwächste bewirkt den unnachgiebigen Zusammenhalt der jeweils anderen und fordert ihre ungefilterte Verachtung heraus“ (ebd.). Diese Dynamik zu erkennen, ist für ein Verständnis des Romans sehr förderlich. Aufmerksam und differenziert schildert Nickenig den reaktionären Gestus der drei alten Männer und bringt auf diese Weise auch die ideologische Dimension mit der sprachlichen in Verbindung:

Neben der unverblühten Artikulation misogynen, rassistischer und antikommunistischer Meinungen ist es aber vor allem die Gedanken- und Argumentationsführung der Figuren, die in einer Mischung aus Ausweglosigkeit und Indifferenz eine totalitäre Weltsicht evoziert und zugleich die völlige Austauschbarkeit des Einzelnen (ebd.).

Als ein „zentrale[s] Wesensmerkmal des Textes“ identifiziert die Rezensentin eine so genannte „Strategie der Verschiebung“ (ebd.). Diese zeige sich im Changieren von Jäger und Gejagtem und im impliziten Verweis auf die die Barbarei der Schoa, welche im Roman „*en miniature*“ (ebd.) [Hervorhebung im Original, L.M.] angedeutet werde, indem der Charaktertypus, der sie ermöglichte, vorgeführt wird (vgl. ebd.). Ihrer Interpretation zufolge kann die Teilnahme des Jungen Gösch am Ritual der Älteren als eine Art Initiationsversuch gelesen werden, der beim verweichlichten Sohn jedoch nicht greift. Der Beitrag schließt mit einer Randnotiz zu Adornos Theorie vom autoritären Charakter, einer Kontextualisierung, die, wenn auch von Elsner selbst womöglich nicht vorgesehen, den ästhetisch-politischen Gehalt des Werks gut zu fassen vermag. Die Buchkritik von Carola Wiemers im Deutschlandradio Kultur verortet *Heilig Blut* im Korpus der „grotesken“ Schriften Elsners. War die Autorin in den zuvor

behandelten Rezensionen noch „exzentrisch“, so ist sie hier „unbequem“ (REZ 3). Die inszenierte Art von Männlichkeit, in der die Figuren mit Ausnahme des jungen Gösch sich ergehen, tritt für Wiemers negativ in den Vordergrund (vgl. ebd.). Auch sei die Geschichte „mörderisch“ (ebd.). Dass sie dem Roman bescheinigt, ästhetisch gelungen zu sein, wird deutlich, wenn literarische Größen mit Weltrang vergleichend herangezogen werden, auch wenn die Einordnung von *Heilig Blut* ins Groteske zumindest diskussionswürdig ist (vgl. ebd.).

Wiemers vermeidet es ebenso wie andere vor ihr, eine gegenwartspolitische Assoziation zu unternehmen, die über ein wohlwollendes Einreihen in den Kanon der literarischen ZeitzeugInnen hinausgeht.

In ihrer recht kurzen Rezension entwirft Martina Süess unter Nutzung eines spannungsfördernden Vokabulars einen Ausblick auf den Inhalt des Romans, der zum Lesen einlädt, so bediene sich Elsner einer „eiskalt sezierenden Sprache [...] „und legt in dieser grausig-komischen Gesellschaftssatire die Mechanismen einer Gemeinschaft bloss, in deren Verehrung des Blutes sich die Symbole der Jagd, des Katholizismus und des Nationalsozialismus überschneiden (REZ 7). Erneut wird das analytische Potential der Sprache betont und ebenso die Ambivalenz des emotionalen Gehalts, welche die Rezensentin wahrnimmt. Offen wird bekannt, dass der Roman „eines der gelungensten Werke“ Elsners sei (ebd.). Kritischer äußert sich Ursula März in „Disproportion in Leben und Werk“:

Man erkennt in ‚Heilig Blut‘ Elsners typische Stärken Dialogkomik, Szenen-Slapstick, Antipsychologie und Gisela Elsners literarische Schwäche, die Verengung des Stoffes in ideologischer Mechanik. Wie auch immer man diese Schriftstellerin betrachtet, literarisch, biographisch oder politisch, es gibt keinen Aspekt ihrer Existenz, der nicht eine Verweigerung von Proportion und Angemessenheit, der, anders gesagt, nicht Negation ausdrückt (REZ 14).

Wird die ideologiekritische Ebene im Roman bei anderen RezensentInnen noch lobend hervorgehoben, so kommt hier der Vorwurf von Unterkomplexität ins Spiel oder die unfreiwillige Annäherung von Kritikerin an ihren Gegenstand der Kritik: Werde Ideologie mit einer anderen Ideologie bekämpft, so bringe dies die Kunst in Gefahr.

Mit Blick auf die Auswahl von Rezensionen zu *Heilig Blut* wird erkennbar, wie sich Distanz und Feindseligkeit, verglichen mit dem letzten, noch zu Lebzeiten

veröffentlichten Buch (dem meines Erachtens eine ähnliche ästhetische Konzeption zugrunde liegt), in Akzeptanz und sogar Wertschätzung gewandelt haben. Auch in politischer Motivation ist der Roman dem viel gescholtenen *Fliegeralarm* durchaus nahe (vgl. Künzel 2012: 249 ff), woraus sich die Frage ergibt, welche Bedingungen heute vorliegen, die eine wohlwollende Rezeption einer Art von Literatur ermöglichen, die zwanzig Jahre zuvor noch verrissen wurde. In den untersuchten Rezensionen wird eine Tendenz erkennbar, nach welcher der Roman mit Fokussierung auf seine Historizität gelesen wird. Geschichtlich im Sinne von beendet sei der dargestellte Generationenkonflikt, weil die durch Glaubrecht, Hächler und Lüßl dargestellten *Väter* in der Gegenwart keinen vergleichbaren gesellschaftlichen Einfluss mehr hätten. Die Literaturkritik gibt sich in der Selbstbeschau wesentlich vorurteilsfreier als zur Zeit des aktiven Schaffens der Autorin, die nun in den Kanon der seriösen NachkriegsschriftstellerInnen aufgenommen werden könne. *Heilig Blut*, so scheint es, gewinnt seine Qualität aus der Schilderung gesellschaftlicher Missstände einer überwundenen Phase der deutschen Geschichte, eben der Nachwirkung des NS-Faschismus, und entfaltet seine Wirkung vor dem Hintergrund eines neuen nationalen Selbstverständnisses, denn "[h]eute läßt [sic] sich, nachdem wir in einem gleich mehrfach geläuterten Deutschland leben, offenbar leichter mit Elsner und ihrem Werk umgehen (Kunstreich in Künzel 2009: 117)." Denkbar ist durchaus, dass die zwischen Entstehung und (Neu-) Publikation des Romans verstrichene Zeit einen Teil des negativen emotionalen Wirkungspotentials neutralisiert hat, weil die Thematisierung der Vergangenheit in diesem Falle einen Teil ihrer Brisanz verloren hat, wird doch das kollektive „Wir“ der Gegenwart stets in wissender Distanzierung zu den Gräueln des NS artikuliert. Gerät *Heilig Blut* auf diese Weise zu einem Artefakt des Kritischen, dessen kritische Substanz jedoch keinen Anschluss an die Gegenwart findet? *Hass* und *Negation* als für die Elsnersche Ästhetik typische Merkmale hätten so lediglich ihre Wirkung als Kräfte innerhalb eines artifiziellen Kosmos (vgl. Kunstreich in Künzel 2009: 118 f). Die bei Hillebrand thematisierten „Artefaktemotionen“ (s.o.) können, um zur Ausgangsfrage der Arbeit zurückzukommen, als rezeptionsbestimmend angenommen werden. Indem das

Dargestellte von den RezipientInnen im Bewusstsein seiner Künstlichkeit aufgenommen und auf Grundlage eines gewandelten Identitätskonzeptes, das sich scharf gegen die nationalsozialistische Ideologie abgrenzt, gewertet wird, kann das dem Text inhärente negative emotionale Wirkungspotential kontextualisiert und funktionalisiert werden, was letztendlich eine Art von Lesegenuss ermöglicht. Andererseits kann die positive Besprechung aber auch einen Indikator für eben jenes von Adorno so bezeichnete „helle[] Bewusstsein“ (2013: 10) darstellen, das Triebkraft einer wirklichen Aufarbeitung der Vergangenheit sei, wenn im Rahmen einer von diversen Ressentiments befreiten, vielgestaltigeren Literaturkritik ein Teil derselben das Werk Elsners als das zu schätzen beginnt, was es ist. In diesem Falle liegt auch die Annahme nahe, dass „[...] die ursprüngliche Negativität des Werkes zur Selbstverständlichkeit geworden und selbst als nunmehr vertraute Erwartung in den Horizont künftiger ästhetischer Erfahrung eingegangen ist“ (Jauß 1979: 132). An diesen Gedanken knüpft auch Hehl an, wenn er schreibt, dass im „Diskursraum der Gegenwart“ (Hehl in Hehl / Künzel 2014: 20) Gisela Elsner und ihr Werk „gänzlich neu [zu] positionieren“ (ebd.) seien. Der für die Achtzigerjahre noch brauchbare Begriff einer „repräsentativen literarischen Öffentlichkeit [...], die von einem Netzwerk aus hochkulturell orientierten Publizisten, Autoren, Redaktionen und Verlagen bestimmt wurde“ (ebd., f) könne so nicht mehr angewendet werden, stattdessen sei heute eine Ausdifferenzierung und Pluralisierung zu verzeichnen, in der im Sinne von Teilöffentlichkeiten beispielsweise auch Subkulturen ihren Anteil an der Produktion im Medienbetrieb hätten (vgl. dens.: 21). „Alte Dichotomien“ (ebd.), so Hehl, seien „spätestens seit der 1990er Jahre durchlässig geworden“ (ebd.) und damit zeichnet sich in der Gegenwart sowohl auf dem Wege der Publikation als auch mit Blick auf die potentiellen RezipientInnen eine stark veränderte Situation ab verglichen mit dem, was zwischen 1980 und 2000 möglich war. Hehl arbeitet sechs so genannte „Anschlussstellen“ als Diskurskonfigurationen heraus, welche die heutige positive Rezeption von Elsners Texten befördern würden. Für die Betrachtung von *Heilig Blut* relevant sind dabei hauptsächlich ihre „kritische[] Sicht auf völkisch-nationale Vergemeinschaftung“ (ders.: 24), die anschlussfähig sei „an Debatten über die

popkulturell verstärkte Umcodierung nationaler Identität in der ‚Berliner Republik‘“ (ebd.) sowie außerdem die „semantische Umwertung“ (ders.: 25), die der Begriff des Kommunismus in der jüngsten Zeit, gerade vor dem Hintergrund der Finanzkrise von 2007 und daraus sich ergebener Diskussionen über alternative Wirtschaftsmodelle, erfahre (vgl. ebd.). Da selbst in Teilen des bürgerlichen Feuilletons, wenn auch begrenzt, Raum zur Diskussion linker Theorien bestehe, „verwundert es kaum noch“ (ders.: 26), dass die Autorin Gisela Elsner nunmehr eine Renaissance erlebt.

7. Resümee

Unter Berücksichtigung produktions- und rezeptionsästhetischer sowie textstruktureller Faktoren wurde dem Versuch nachgegangen, eine fundierte Deutung des Romans *Heilig Blut* zu unternehmen. Das Modell von Hillebrandt und Winko erlaubte unter Zuhilfenahme gängiger textanalytischer Techniken eine differenzierte Überprüfung der eingangs aufgestellten These, nach welcher der Roman ein ausgeprägtes negatives emotionales Wirkungspotential aufweist. Gisela Elsner verstand sich als kommunistische und antifaschistische Autorin, die in der Tradition des literarischen Realismus, wie er sich im neunzehnten Jahrhundert in Frankreich etablierte, im Schreiben eine kritische Intervention sah, welche mit Blick auf die fortgesetzten sozialen Kämpfe der Nachkriegsgesellschaft und die Gefahr eines Dritten Weltkrieges ihren Bezugspunkt fand. Werteverständnis und politische Position der Autorin waren die Ausgangslage für eine Schreibmotivation, die sich als Gegenstimme zu einer als erkennbar vorausgesetzten Wirklichkeit erhob. Insbesondere in den Machtverhältnissen und den gesellschaftlichen Konfliktlinien der Bundesrepublik Deutschland vermeinte Elsner, das Nachleben der faschistischen Ideologie nationalsozialistischer Prägung zu erkennen, wogegen sie alle ihre Bemühungen richtete, die in ihrer Vehemenz – trotz anfänglichem Erfolg – ihre Position als Außenseiterin des Literaturbetriebs begründeten. Von der ästhetischen Konzeption der im Sinne der literarischen Groteske vergleichsweise deutungsoffenen Frühwerke wandte sie sich im Verlauf ihres Schaffens ab, um eine realistisch-satirische Schreibweise im Gestus der Unversöhnlichkeit zu

entwickeln, die im Rahmen dieser Arbeit als *Schreiben gegen den Geist der Zeit* bezeichnet wurde. Am Beispiel ihres späten Romans *Heilig Blut* sollte anschaulich gemacht werden, dass sich die Autorin einer Vielzahl von sprachlichen Mitteln bedient, die im Zusammenspiel mit einschlägigen Motiven das Prinzip ästhetischer Negation erkennen lassen, welche sich auf Ebene der Rezeption schließlich als negatives emotionales Wirkungspotential auskristallisiert. In der Darstellung der Hauptfiguren ist eine Tendenz zur Schilderung des Verzerrten und Hässlichen zu konstatieren, die sich, beginnend beim äußeren Erscheinungsbild, in der Beschaffenheit ihrer Charaktere fortsetzt. Ein Hauptstrukturmerkmal des Textes stellt der Modus der Wiederholung dar, den ich mit Hilfe der Begrifflichkeit *Perennität des Ausdrucks* analytisch zu fassen versuchte und der sich auf mehreren Ebenen im Text manifest wird. Auf narrativer Ebene stellt sich insbesondere die Schilderung von Emotionssymptomen als wiederkehrendes Muster dar, dies wurde mit dem Beispiel des Lachens exemplifiziert. Auch von der Erzählinstanz vermittelte Tätigkeitsbeschreibungen sind diesbezüglich zu nennen und im Gesamtkontext ergibt sich der Eindruck einer verstärkten Formelhaftigkeit der Sprache, die dezidiert auch auf diegetischer Ebene, nämlich in der Figurenrede, Ausdruck findet. Um diese Tendenz zu erklären, wurden mit der dem ethnologischen Begriffsinventar entlehnten Ritualisierung sowie mit der Sprachanalyse Victor Klemperers zwei theoretische Ansätze integriert, die eine Ideologiekritik Elsners auf der Ebene des Rhetorischen plausibel erscheinen lassen. So ist es möglich, die Figuren des Romans, Glaubrecht, Hächler und Lüßl, mit Blick auf ihr Agieren und ihre Kommunikationspraxis als Verkörperungen der Wiederholung zu betrachten, in denen die nationalsozialistische Ideologie personifiziert wird. Zentren des Kritikwürdigen stellen die Ideologien des Nazismus, Militarismus und Antisemitismus dar, die sich aus der Interaktion der Figuren als Motivkonstellation ableiten lassen. Die Kleingruppe der Kriegsveteranen kann aufgrund der in ihr wirkenden Tendenzen von Diskriminierung überdies als Allegorie der Volksgemeinschaft gelten, die auf das Totalitäre und Entmenschlichende als ihren Kern reduziert wurde. Der sich zu diversen Gelegenheiten ergebende Eindruck von Lächerlichkeit und Situationskomik,

vermittelt durch den Einsatz grotesker und satirischer Stilmittel, stellt in diesem Zusammenhang das rahmende Element einer globalen Emotionalisierungsstrategie dar, die Antipathie und Distanz als Rezeptionshaltung evozieren kann; zumal Identifikation und Sympathie als Faktoren der Aufmerksamkeitsbindung nur in geringem Maße greifen – wohl aber deren Gegenteile. Literarische Emotionalisierungsstrategien gewinnen somit im Kontext der Vermittlung komplexerer Informationen, die der politisch-aufklärerische Impetus der Autorin darstellt, eine nicht zu bestreitende Relevanz. Unter Berücksichtigung der Besprechung des Romans, die anhand einiger ausgewählter Rezensionen skizziert wurde, ist eine Aussage zur realen Wirkung des Textes möglich und diese stellt sich außerordentlich positiv dar. Durch veränderte publizistische Rahmenbedingungen und eine im Vergleich zur Entstehungszeit des Romans pluralistischere Literaturkritik, in der antifaschistisches Engagement und linke Theorien durchaus seriös verhandelt werden können, kann davon ausgegangen werden, dass der kritische Impetus des Romans wie auch die Autorin selbst ernstgenommen werden. Das Lob der zugespitzten Schilderung gesellschaftlicher Nachwirkungen des Dritten Reiches ermöglicht die Annahme, dass der Lesegenuss durch Strategien negativer Emotionalisierung nicht verhindert wird, diese im Bewusstsein um ihren artifiziellen Charakter jedoch als Stilmittel akzeptiert werden – in diesem Zusammenhang wurde der Begriff Artefaktemotionen angeführt. Der verfolgte Ansatz konnte freilich nicht zu einer erschöpfenden Interpretation des Romans führen, die sämtliche Implikationen des Gesamtwerks der Autorin umfasst. Insbesondere zum Wesen der Satire und ihrem Verhältnis zu realistischen und grotesken Schreibweisen lohnen sich weiterführende Betrachtungen. Ebenfalls konnte im Rahmen dieser Arbeit nur begrenzt auf sprachphilosophische Aspekte eingegangen werden. Vergangenheitsbewältigung bedeutete für Gisela Elsner die Verpflichtung zur Arbeit an der Gegenwart, in deren Negation jedoch – trotz aller Unversöhnlichkeit – die Möglichkeit des Besseren stets ihren Widerschein findet.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Gisela Elsner (2007): Heilig Blut. Roman. Hrsg.v. Christine Künzel. Berlin: Verbrecher Verlag [zuerst russ.: 1987].

Dies. (2009). Fliegeralarm. Roman. Hrsg.v. Christine Künzel. Berlin: Verbrecher Verlag.

Dies. (2011a): Flüche einer Verfluchten. Kritische Schriften 1. Hrsg.v. Christine Künzel und Kai Köhler. Berlin: Verbrecher Verlag.

Dies. (2011b): Im literarischen Ghetto. Kritische Schriften 2. Hrsg.v. Christine Künzel und Kai Köhler. Berlin: Verbrecher Verlag.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W. (2013): Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969. Hrsg.v. Gerd Kadelbach. 24. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Aristoteles (1999): Rhetorik. Hrsg. v. Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam.

Anz, Thomas (1998): Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Beck.

Ders. (2006): Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlswissenschaft. Online auf: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267 (zuletzt abgerufen am 10.12.2014)

Ders. (2010): Spannung – eine exemplarische Herausforderung der Emotionsforschung. Aus Anlass einiger Neuerscheinungen zu einem wissenschaftlich lange ignorierten Phänomen. Online auf: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14010 (zuletzt abgerufen am 14.02.2015)

Baisch, Martin / Degen, Andreas / Lüdtker, Jana (Hrsg., 2013): Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit. Freiburg i. Br.: Rombach.

Barthes, Roland (2002): Die Lust am Text. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ders. (2000): Der Tod des Autors. In Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam.

- Bürger, Peter (1992): Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp. In: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1013.
- Culler, Jonathan (1999): Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek b. Hamburg: Rohwolt.
- Eco, Umberto (1991): Einführung in die Semiotik. 7. unveränderte Auflage. München: Fink.
- Eder, Jens (2014): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Fein, Helen (1987): Dimensions of Antisemitism: Attitudes, Collective Accusations and Actions, in: H. Fein (ed.), The Persisting Question. Sociological Perspectives and Social Contexts of Modern Antisemitism, Current Research on Antisemitism, vol. 1, ed. by Herbert A. Strauss, Werner Bergmann, Berlin, New York.
- Fiehler, Reinhard (1990): Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Kommunikation. Berlin: de Gruyter.
- Foucault, Michel (1983): Sexualität und Wahrheit. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 716. Erste Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fries, Norbert (2007): Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 1: Grundlagen.
Online unter:
<http://www2.rz.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/fries2007a.pdf>
(zuletzt abgerufen am 05.01.2015)
- Ders.: (2009): Die Kodierung von Emotionen in Texten. Teil 2: Die Spezifizierung emotionaler Bedeutung in Texten. Online unter:
<http://www2.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/fries2009a.pdf> (zuletzt abgerufen am 05.01.2015)
- Genette, Gérard (1998): Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop. 2. Auflage. München: Fink.
- Hehl, Michael Peter/Künzel, Christine (Hrsg., 2014): Ikonisierung, Kritik, Wiederentdeckung. Gisela Elsner und die Literatur der Bundesrepublik. edition text & kritik. München: Richard Borberg Verlag.
- Heydebrand, Renate v./Winko, Simone (1996): Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik - Geschichte – Legitimation. Paderborn: Schöningh.
- Hillebrandt, Claudia (2011): Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: Akademie-Verlag.

Dies. (2011): Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin:

Hillebrandt, Claudia/Kampmann, Elisabeth (2014): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt – Verlag. In: Allgemeine Literaturwissenschaft, Bd. 19.

Hitzer, Bettina (2011): Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen. Online auf: <http://www.hsozkult.de/hfn/literaturereview/id/forschungsberichte-1221?title=emotionsgeschichte-ein-anfang-mit-folgen&recno=7&q=&sort=&fq=&total=17> (zuletzt abgerufen am 06.01.2015)

Holz, Klaus (2005): Die Gegenwart des Antisemitismus. Hamburg: HIS Verlagsgesellschaft.

Hülshoff, Thomas (2006): Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe. 3. Auflage. Stuttgart: UTB.

Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hrsg., 1999): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer.

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning, Rainer (Hrsg., 1979): Rezeptionsästhetik. München: Fink.

Klemperer, Victor (1993): LTI. Notizbuch eines Philologen. 12. Auflage. Leipzig: Reclam.

Kohl, Stephan (1977): Realismus. Theorie und Geschichte. München: Fink. In: UTB 643.

Korte, Hermann (2009). Eine Gesellschaft im Aufbruch. Die Bundesrepublik Deutschland in den sechziger Jahren. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Künzel, Christine (2012): „Ich bin eine schmutzige Satirikerin“. Zum Werk Gisela Elsners (1937-1992). Sulzbach: U. Helmer.

Dies. (Hrsg., 2009): Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner. konkret Texte 49. Hamburg: KVV konkret.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael (2009): Einführung in die Erzähltheorie. 8. Auflage. München: C.H. Beck.

Mellmann, Katja: Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche.

Mindt, Carsten (2009): *Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der ‚Bundesdeutschen‘ im Werk Gisela Elsners*. Frankfurt a.M.: Lang, auch: *Hamburger Beiträge zur Germanistik*, Bd. 49.

Rosenkranz, Karl (1996): *Ästhetik des Häßlichen*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Dieter Kliche. 2., überarb. Auflage. Leipzig: Reclam.

Sieder, Reinhard (1987): *Sozialgeschichte der Familie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Süselbeck, Jan (2013): *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.

Ders. (Hrsg., 2014): *Familiengefühle. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in den Medien*. Berlin: Verbrecher Verlag.

Vester, Heinz-Günter (1991): *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Voss, Christiane (2004): *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin: De Gruyter.

Wagner, Leonie (1996): *Nationalsozialistische Frauenansichten. Weiblichkeitskonzeptionen und Politikverständnis führender Frauen im Nationalsozialismus*. Frankfurt/Main: dipa-Verlag.

Welzer, Harald et al. (2010): *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. 8. Auflage. Frankfurt a.M.: Fischer.

Winko, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt.

Dies.: *Text-Gefühle. Strategien der Präsentation von Emotionen in Gedichten*. Online auf: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10268 (zuletzt abgerufen am 05.01.2015)

Rezensionen zu *Heilig Blut*

REZ 1

Meierding, Gabriele (2007): *Wirtschaftswunder-Roman „Heilig Blut“: Kot-Geburt und Männermeute*. In: Spiegel online. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/wirtschaftswunder-roman-heilig-blut-kot-geburt-und-maennermeute-a-479058.html> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 2

Wiefarn, Markus (2007): Elsner, Gisela: Heilig Blut, 2007, in: Historisches Lexikon Bayerns.

http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_46000#9 (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 3

Wiemers, Carola (2007): Ritual mit „Neigung zur Unmenschlichkeit“. In: Deutschlandradio Kultur.

http://www.deutschlandradiokultur.de/ritual-mit-neigung-zur-unmenschlichkeit.950.de.html?dram:article_id=135015 (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 4

Nickenig, Annika (2007): Homo homini lupus. Zur deutschen Erstveröffentlichung von Gisela Elsners „Heilig Blut“. In: literaturkritik.de.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10715&ausgabe=200705 (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 5

Setzwein, Bernhard (2012): Jagdszenen aus dem Bayerischen Wald. In: BR online.

<http://www.br.de/radio/bayern2/bayern/land-und-leute/gisela-elsner-setzwein104.html> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 6

Hillgruber, Katrin (2007): Im Wald, da sind die Wölfe. In: Tagesspiegel.

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/gisela-elsner-im-wald-da-sind-die-woelfe/844556.html> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 7

Süess, Martina (2007): Heilig Blut. In: Woz. Die Wochenzeitung.

<https://www.woz.ch/0724/heilig-blut> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

Allgemeine Rezeption Elsners

REZ 8

Sieg der Zwerge (1964). In: Der Spiegel.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46173524.html> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 9

Karasek, Hellmuth (1982): Madame Bovary auf Wohnungssuche. In: Der Spiegel.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14340214.html> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 10

Polt-Heinzl, Evelyn (2005): Gisela Elsner: Ein Leben ohne Netz. In: Emma.
<http://www.emma.de/artikel/gisela-elsner-ein-leben-ohne-netz-264059> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 11

Schuster, Katrin (2012): Eine Lebende unter Toten. In: der Freitag.
<https://www.freitag.de/autoren/katrin-schuster/eine-lebende-unter-toten> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 12

Blum, Thomas (2012): Worte wie Messer und Beil. In: neues deutschland.
<http://www.neues-deutschland.de/artikel/225708.worte-wie-messer-und-beil.html> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 13

Polt-Heinzl, Evelyne (2003): Zu früh geboren, zu früh gestorben. Gisela Elsners literarisches Schaffen im Kontext ihrer Zeit. In: Neue Zürcher Zeitung.
<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8PF61-1.232795> (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

REZ 14

März, Ursula (2007): Disproportion in Leben und Werk. In: deutschlandfunk.de.
http://www.deutschlandfunk.de/disproportion-in-leben-und-werk.700.de.html?dram:article_id=83128 (zuletzt abgerufen am 12.12.2014)

Erklärung

Ich versichere, dass ich, Lucas Mielke, die Arbeit „Schreiben gegen den Geist der Zeit. Strategien negativer Emotionalisierung in Gisela Elsners Roman *Heilig Blut*.“ Im Wintersemester 2014/2015 selbstständig und nur mit den angegebenen Quellen und Hilfsmitteln (z. B. Nachschlagewerke oder Internet) angefertigt habe. Alle Stellen der Arbeit, die ich aus diesen Quellen und Hilfsmitteln dem Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen habe, sind kenntlich gemacht und im Literaturverzeichnis aufgeführt. Weiterhin versichere ich, dass weder ich noch andere diese Arbeit weder in der vorliegenden noch in einer mehr oder weniger abgewandelten Form als Leistungsnachweise in einer anderen Veranstaltung bereits verwendet haben oder noch verwenden werden.

Die „Richtlinie zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis für Studierende an der Universität Potsdam (Plagiatsrichtlinie) - Vom 20. Oktober 2010“, im Internet unter <http://uni-potsdam.de/ambek/ambek2011/1/Seite7.pdf>, ist mir bekannt. Es handelt sich bei dieser Arbeit um meinen ersten Versuch.

Potsdam, den 16.03.15