

3. Die literarische Aneignung von Krisen ab der Jahrtausendwende

3.0 Vorstellung der Analysekategorien

Zur Analyse und Interpretation der ausgewählten literarischen Krisenaneignungen schlage ich die im Folgenden vorgestellten Kategorien vor, die jeweils in Bezug auf die Romane und auch bei der Entwicklung der Genrespezifika von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende zum Tragen kommen. Die Parameter beziehen sich auf der Ebene des *discours* auf typische narrative Strategien und auf der Ebene der *histoire* auf charakteristische thematische Isotopien und die Erscheinungsformen der Krise. Die Auswahl der untersuchten Krisenerzählungen erfolgt anhand ihrer Publikation ab der Jahrtausendwende und der fiktionalen Aneignung außerliterarisch verorteter Krisen, bei deren Erscheinungsformen ich zwischen Terrorismus und Wirtschaftskrisen differenziere. *Las viudas de los jueves* (Claudia Piñeiro, 2005) und *En la orilla* (Rafael Chirbes, 2013) ordne ich als fiktionale Aneignungen von Wirtschaftskrisen ein und *Abril rojo* (Santiago Roncagliolo, 2006) und *Patria* (Fernando Aramburu, 2016) kategorisiere ich als Erzählungen über terroristisch ausgelöste Krisenszenarien. Die Anordnung der Analysekapitel erfolgt durch die Zuordnung zu den beiden Erscheinungsformen der Krise zum einen thematisch, zum anderen anhand ihres Publikationsdatums in chronologischer Reihenfolge.

3.0.1 Thematische Erscheinungsformen der Krise: Terrorismus und Wirtschaftskrisen

Um eine literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung der Krise vornehmen zu können, müssen zunächst ihre thematischen Ausprägungen eingegrenzt und bestimmt werden. Dafür begrenze ich die relevanten Krisen auf solche, die kollektive Wirkungsdimensionen implizieren, und schlage Terrorismus und Wirtschaftskrisen als charakteristische inhaltliche Parameter in literarischen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende vor. In ihrem 2017 publizierten Sammelband *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* formulieren die Herausgeber:

»El primer aspecto visible de una crisis consiste entonces en una interrupción de las rutinas o en un momento en el que se suspende el funcionamiento normal y automático de los procesos habituales [...] estos disfuncionamientos, si afectan solamente a un sector de la sociedad, como por ejemplo la economía, la política o el sistema jurídico, no constituyen una crisis en el sentido pleno de la palabra.« (Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 9)

Terrorismus und Wirtschaftskrisen machen die einschneidende Wirkung von Krisen, die nicht auf einzelne Sektoren begrenzt werden kann, eindrücklich. Um die beiden thematischen Parameter als Merkmale der literaturwissenschaftlichen Konzeptualisierung einer Typologie der Krise anschlussfähig zu machen, stehen nicht Erklärungsmodelle zum Ursprung oder zum Verlauf dieser signifikanten Krisen im Mittelpunkt, sondern die spezifischen literarischen Repräsentationsmodi. Dazu muss zunächst zwischen der faktualen Berichterstattung in den Massenmedien und der literarisch-fiktionalen Aneignung dieser Krisen unterschieden werden. Trotz dieser Differenzierung schlage ich vor, einige Erkenntnisse aus der Analyse massenmedialer Diskurse über Terrorismus und Wirtschaftskrisen für die literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung aufzugreifen.

Bevor ich mich der medialen Darstellung terroristischer Gewalt widme, gilt es zunächst, der Terminus *Terrorismus* zu spezifizieren, wobei die vielfältigen Erscheinungsformen terroristischer Bedrohungen eine trennscharfe Definition erschweren (vgl. Bender 2017: 21). Bei allen Definitionen wird übereinstimmend auf extreme Gewalt als maßgebliche Komponente von Terrorismus hingewiesen, mit der politische Ziele durchgesetzt werden sollen, was sich nie als kurzweiliges Ereignis zeigt, sondern sich immer über einen längeren Zeitraum anbahnt (vgl. Dietl; Hirschmann; Tophoven 2006).¹

In ihrer Dissertationsschrift *Terror in der Medienberichterstattung* (2011) analysiert Bernadette Linder die Beziehung von Terrorismus und Medien. Dabei nutzt sie einen Terrorismus-Begriff², der sich »auf Handlungen von nicht-staatlichen

1 Zur weiteren Vertiefung verweise ich auf drei Werke, die sich mit unterschiedlichen Erscheinungsformen von Terror beschäftigen. In *Das Terrorismus-Lexikon: Täter, Opfer, Hintergründe* (2006) widmen sich Dietl, Hirschmann und Tophoven der Definition von Terrorismus und wenden sich damit auch gegen die zunehmend inflationäre Verwendung des Terminus. Dazu vergleichen die Autoren unterschiedliche Definitionen von Terrorismus miteinander, beziehen sich auf verschiedene Erscheinungsformen und ihre Entstehung und Entwicklung. In *Die RAF und der linke Terror* (2006) analysiert Wolfgang Kraushaar den linksextremistischen Terror in Deutschland seit Mitte der 1960er Jahre und in seiner Dissertationsschrift *Dschihadisten — Feldforschung in den Milieus* (2011) untersucht der Politikwissenschaftler und Journalist Martin Schäuble das in Europa noch recht neue Phänomen des islamistischen Terrors.

2 Linder (2011) differenziert *Terror*, indem sie ihn von der *Guerilla* abgrenzt, da beide Termini als Erscheinungsformen von Gewalt häufig synonym verwendet werden. Dabei bezeichnet sie die Intention der Gewalt, die sich bei Guerilla-Organisationen gegen staatliche Institutio-

Gruppen sowie auf repressive Regime, die ihre Bevölkerung unterdrückten« bezieht (Linder 2011: 70). Linder betont, dass die Identifikation von Terrorismus immer standpunktabhängig ist und meist als Fremdzuschreibung erfolgt. So bezeichnen sich Terrorist*innen selbst stattdessen als Widerstands- oder Freiheitskämpfer (vgl. Linder 2011: 68), was auch mit der dämonisierenden Konnotation des Terminus *Terrorismus* zu erklären ist (vgl. Linder 2011: 71). Die Bezeichnung kann auch gezielt eingesetzt werden, um Verhandlungen oder gesellschaftliche Diskurse zu verhindern.

Der Germanist Jesko Bender weist in *9/11 erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen* (2017) auf ein Paradoxon von Terrorismus hin, denn einerseits macht terroristische Gewalt Kommunikation unmöglich, zugleich provoziert sie diese mit der Botschaft, die durch terroristische Gewalt übermittelt wird (vgl. Bender 2017: 25). Die hochgradige Ereignishaftigkeit terroristischer Gewaltanschläge weist auf ihre einschneidende Wirkung hin, die Bender anhand der Konsequenzen der Terroranschläge vom 11. September 2001³ verdeutlicht.

»Das Denkmuster der ›Zäsur‹ konstituiert den Nullpunkt, den Ground Zero, an dem die Anschläge vom 11. September 2001 den Ablauf der Zeit in ein Vorher und ein Nachher zerschneiden und sie ein aus dem zeitlichen Kontinuum ausgegrenzter Punkt werden, der als ein politischer und kultureller Paradigmenwechsel gedeutet werden kann.« (Bender 2017: 40f.)

Die Literaturwissenschaftlerin Heide Reinhäkel widmet sich in *Traumatische Texturen* (2012) den psychologischen Wirkungsdimensionen der von Terrorgruppierungen systematisch eingesetzten willkürlichen Gewalt gegen die Zivilgesellschaft. Sie untersucht die Darstellung des 11. Septembers in der deutschen Gegenwartsliteratur und kommt zu dem Ergebnis, dass die Erfahrung von Terror literarisch als einschüchterndes Trauma angeeignet wird. Reinhäkel erkennt bei der literarischen und medialen Darstellung von Terror ein Muster, bei dem der Grad der Fiktionalisierung mit zeitlichem Abstand steigt (vgl. Reinhäkel 2012: 220). Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Bender (2017):

»Zugespitzt kann man sagen, dass es zwei Modi der Lektüre ›terroristischer‹ Gewalt gibt: zum einen die Aufklärung von Fakten, mit der die Hoffnung verbunden ist, dem ›Terror‹ seine beunruhigende Dimension zu nehmen und ihn zugleich zu

nen richtet, als militärische Strategie, während sich terroristische Gewalt auf die Zivilgesellschaft bezieht, was Linder als »Kommunikationsstrategie« beschreibt, mit der eine politische Botschaft verbreitet werden soll (Linder 2011: 79).

- 3 Am 11.09.2001 stürzten mehrere entführte Flugzeuge in die Türme des World Trade Centers in New York und töteten dabei mehr als 3.000 Menschen. Die Zahl der Verletzten wird auf etwa doppelt so hoch geschätzt. Zu den Anschlägen bekannte sich die islamistische Terrororganisation Al-Qaida (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2009).

entmystifizieren, zum anderen eine Auseinandersetzung, die gerade die beunruhigenden Dimensionen in ihr Zentrum stellt und auf die Unlesbarkeit des ›Terrors‹ ausgerichtet ist.« (Bender 2017: 77f.)

Die aufklärende Informationsvermittlung erfolgt vornehmlich seitens der faktual-medialen Berichterstattung über Terroranschläge. Bender geht der Frage nach, ob die traumatisierende Wirkung⁴ von Terrorismus ausschließlich über das direkte Erleben oder auch über die mediale Darstellung erfolgen kann. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Konfrontation mit den Bildern von Terroranschlägen zwei gegensätzliche Wirkungsmechanismen erzeugt, da die Bilder selbst immer auch die Distanz der Zuschauenden zu den Ereignissen markieren. Zugleich übertragen die bildhaften Repräsentationen den Terror auf bis dahin Unbeteiligte. »Der ›Terror‹ entsteht also, wenn das bezeugt wird/bezeugt werden muss, was bislang unvorstellbar und unaussprechbar war; damit wird der ›Terror‹ vom realen Opfer [...] auf die Zuschauer verschoben.« (Bender 2017: 59) Ich schlage vor, Benders Ansatz auf den impliziten Leser literarischer Aneignungen von Terrorismus zu übertragen. Ohne ihre konkreten narrativen Strategien und thematischen Motive zu antizipieren, kann vermutet werden, dass sich die einschüchternde Wirkung terroristischer Gewalt von den Figuren auf den impliziten Leser übertragen lässt. Überdies muss analysiert werden, welche Phase von Terror in den Mittelpunkt der literarischen Darstellung gerückt wird, ebenso wie die Frage nach dem Zeitpunkt der Publikation in Bezug auf die zeitliche Verortung der tatsächlichen terroristischen Bedrohung. Es ist davon auszugehen, dass in literarischen Krisenaneignungen mit einem thematischen Terrorschwerpunkt nicht einzelne Anschläge, sondern vielmehr deren Auswirkungen auf die Gesellschaft fokussiert werden. Das kann wiederum an die von Mecke, Junkerjürgen und Pöppel (2017) formulierte Annäherung an mögliche Erscheinungsformen der Krise zurückgebunden werden, die davon ausgehen, dass eine Krise nie auf einzelne Sektoren begrenzt auftritt (vgl. Mecke; Junkerjürgen; Pöppel 2017: 9).

Auffällig ist, dass sowohl in *Abril rojo* (2006) als auch in *Patria* (2016) terroristische Gewalt erst mit einiger zeitlicher Distanz zu den national verorteten Ereignissen angeeignet wird. Die Terroranschläge der ETA sind zeitlich auf die 1960er bis in die späten 2000er Jahre datierbar; 2011 gab die ETA das Ende ihrer bewaffneten Aktivitäten bekannt. In Peru erschütterten in den 1980er und 1990er Jahren zahlreiche Anschläge der Terrororganisation Sendero Luminoso vorrangig die An-

4 Grundlegend für Benders (2017) Position ist Peter Waldmanns Konzeptionalisierung von Terror. In *Terrorismus. Provokationen der Macht* (1993) legt der Soziologe und Terrorismusexperte dar, dass er terroristische Gewalt nicht primär als Zerstörung versteht, sondern vielmehr als abschreckendes Signal.

denprovinz Ayacucho.⁵ Die zeitliche Distanz, mit der die literarische Aufarbeitung des Terrors einsetzt, führe ich auf die von Linder (2011) herausgearbeitete dämonisierende Wirkung zurück, die mit der Einordnung der Ereignisse als *Terrorismus* einhergeht (vgl. Linder 2011: 71) Zugleich verzögert oder verhindert diese Dämonisierung eine komplexe und multiperspektivische literarische Aneignung, bei der die binäre Täter-Opfer-Perspektive überwunden werden kann. In *Abril rojo* (2006) und *Patria* (2016) werden die krisenhaften Auswirkungen der terroristischen Bedrohungslage auf die gesamte Gesellschaft fokussiert, die anhand konkreter Figuren und ihrer subjektiven Erfahrungen für den impliziten Leser begreifbar werden. Auffälliges Merkmal beider literarischer Erzähltexte ist die Darstellung der Eskalation und des Leidens der Zivilbevölkerung durch terroristische und gleichermaßen staatliche Gewalt.

Als zweites thematisches Erscheinungsmerkmal schlage ich wirtschaftlich ausgelöste Krisen vor. In dem 2016 publizierten Sammelband *Der große Crash*, der Beiträge zu Wirtschaftskrisen in Literatur und Film vereint, verweisen die Herausgeber*innen Nicole Mattern und Timo Rouget auf das Potential ökonomischer Krisen für literarische und filmische Aneignungen: »Wirtschaftskrisen sind einerseits Untersuchungsgegenstände der Ökonomie und andererseits Themen, Motive oder Diskurse in der Literatur und im Film.« (Mattern; Rouget 2016: 11) Als besonders eindrucksvolles Beispiel einer Wirtschaftskrise in jüngster Vergangenheit markiert die Insolvenz der US-amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers am 15.09.2008 den vorläufigen Höhepunkt einer Entwicklung, die sich schon zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf dem US-amerikanischen Immobilienmarkt abzeichnete. Als Folge brachen weltweit die Finanzmärkte ein, was sich auch auf die wirtschaftliche Lage der Staaten innerhalb der Eurozone auswirkte.⁶ Ab 2010 wurden mögliche Austritte der am höchsten verschuldeten europäischen Staaten, Portugal, Italien, Irland und Spanien (bezeichnet als PIIGS-Staaten) diskutiert. Die massive Staatsverschuldung sollte mit Stabilisierungsmaßnahmen der Europäischen Union ausgeglichen werden. Dazu wurden Euro-Rettungsschirme entwickelt, die immer an die Bedingung massiver Einsparungen im sozialen Sektor der entsprechenden Länder gebunden waren. Die als Banken- und Finanzmarktkrise einsetzende Rezession resultierte auch aus der Gier und wenig

5 Auf die konkreten Fallbeispiele von ETA und Sendero Luminoso gehe ich bei der Bestimmung der jeweiligen Erscheinungsform der Krise in *Abril rojo* (2006) und *Patria* (2016) vertiefend ein.

6 In der Einleitung ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der häufig verwendete Terminus *Eurokrise* in diesem Zusammenhang inhaltlich nicht korrekt ist, da es sich bei den Entwicklungen in den betroffenen Ländern nicht um eine Währungskrise, sondern tatsächlich um eine Staatsschuldenkrise handelte.

regulierten Spekulationsgeschäften, aber auch fehlende staatliche Kontrollmechanismen und die steigende Tendenz zur Privatisierung sind als Ursachen zu nennen (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2014).

In Argentinien führte ein Bündel an Einflussfaktoren im Dezember 2001 zu einer Eskalation der wirtschaftlichen Lage, nachdem der argentinische Präsident Fernando de la Rúa (1999-2001) zuvor private Konten einfrieren ließ, bekannt als *Corralito*. Die enormen Staatsschulden Argentiniens haben ihren Ursprung teilweise in der letzten Militärdiktatur (1976-1983) und verstärkten sich massiv Mitte der 1980er Jahre. Präsident Menem setzte in seiner Amtszeit von 1989 bis 1999 eine radikale Privatisierung um, verbunden mit der Peso-Dollar Konvertibilität. Diese Maßnahmen sorgten kurzfristig für wirtschaftlichen Aufschwung, der jedoch ausschließlich auf ausländischen Investitionen basierte und die wirtschaftliche Lage Argentiniens nicht langfristig zu stabilisieren vermochte. Der Abzug des ausländischen Kapitals führte schlussendlich am 01.01.2002 zur Erklärung des Staatsbankrotts durch Präsident Eduardo Duhalde (vgl. Aufmkolk 2020).

Trotz geographischer Entfernung und ohne direkte Kausalbeziehung der Wirtschaftskrisen in Argentinien und Spanien lassen sich Gemeinsamkeiten feststellen. So entfalten ein Zusammenspiel aus fehlenden staatlichen Kontrollmaßnahmen und steigenden privatwirtschaftlichen Investitionen, gepaart mit riskanten Spekulationsgeschäften von Banken, ihre Wirkungspotentiale. Auch die Reaktionen der Bevölkerung auf diese Wirtschaftskrisen lassen vergleichbare Tendenzen erkennen. In Spanien formierten sich ab 15. Mai 2011 Proteste (umgangssprachlich *Movimiento 15-M*⁷ abgekürzt), in denen die *Indignados* die sozialen Missstände als Ergebnis der massiven staatlichen Einsparungen kritisierten. Aus diesen Protesten entstand die linkspolitisch-basisdemokratische *Podemos*-Bewegung, die sich mit der Parteigründung 2014 auch institutionell etablierte. Zugleich wurde in Spanien 2013 die rechtskonservative populistische Partei *VOX*⁸ gegründet. Diese sozio-politischen Entwicklungen zeugen von einer Mobilisierung der Gesellschaft, die zunehmend aktiv gegen die staatlichen Maßnahmen und politische Eliten aufbegehrte. Eine solche gesellschaftliche Mobilisierung ist 2001 auch in Argentinien zu beobachten, wo die Bevölkerung in Protestzügen, bezeichnet als *cacerolazo*, und mit Straßenblockaden gegen die Einsparungen protestierte. Plötzlich arbeits-

7 Vor dem Hintergrund der massiven Auswirkungen der Corona-Pandemie in Spanien und den staatlichen Maßnahmen zum Infektionsschutz, gepaart mit dem 10-jährigen Jubiläum der Proteste, berichten spanische Medien 2021 wieder vermehrt über den *Movimiento 15-M* (vgl. Estefanía 2021).

8 ARTE veröffentlichte 2019 die Dokumentation *VOX – die Stimme von Rechtsaußen*, in der die extrem rechtskonservativen Ziele der Partei kritisch thematisiert werden (vgl. <https://bit.ly/3pVHwIR>).

los gewordene Arbeitnehmer*innen besetzten Unternehmen (vgl. Hille 2010).⁹ Bernecker (2017) erklärt die Proteste und die Formierung neuer politischer Akteure mit der Frustration der Zivilgesellschaft: »La crisis económica, política, social, territorial, institucional y moral ha generado una enorme desafección en la ciudadanía y esta desafección no ha encontrado una respuesta en los partidos tradicionales.« (Bernecker 2017: 41) Auffällig ist, dass die Figuren in den literarischen Krisenaneignungen keinesfalls gegen die existenzbedrohenden Folgen ihrer wirtschaftlichen Notlage aufbegehren, sondern sich lethargisch in ihr Leid fügen, während in der faktischenn Wirklichkeit unterschiedliche Formen der Mobilisierung und Partizipation der Bevölkerung dominieren. Ich gehe davon aus, dass diese spezifische Form der literarischen Darstellung der Krisenauswirkungen mit der Intention verknüpft wird, die bedrückende Wirkung der Krisen zu verstärken.

Mattern und Rouget (2016) differenzieren bei der literarischen und der filmischen Aneignung von Wirtschaftskrisen vier Formen, die sie anhand der Verortung der Krisenursachen und ihrer Auswirkungen modellieren. Demnach kann eine Wirtschaftskrise politisch, gesamtgesellschaftlich, gesamtwirtschaftlich, einzelwirtschaftlich oder auch gänzlich individuell ausgelöst werden und sich in unterschiedlichen Kombinationen auch auf diese Ebenen auswirken (vgl. Mattern; Rouget 2016: 12ff.). Sind die Ursachen einer fiktional angeeigneten Wirtschaftskrise auf gesamtwirtschaftlicher Ebene verortet, werden ihre einzelwirtschaftlichen Auswirkungen für den impliziten Leser anhand eines subjektiven Einzelschicksals spürbar (vgl. Mattern; Rouget 2016: 13). Mattern und Rouget kategorisieren die Aneignungen der sich 2007 bereits abzeichnenden und 2008 mit der Insolvenz der Investmentbank Lehman Brothers nicht mehr vermeidbaren Wirtschaftskrise als einzelwirtschaftlich ausgelöst, ihre Auswirkungen beschreiben sie als gesamtgesellschaftlich (vgl. Mattern; Rouget 2016: 14), was auch auf die 2001 eskalierende Wirtschaftskrise in Argentinien zutrifft. Diese Argumentation ist anhand der ausgewählten Romanen *En la orilla* (2013) und *Las viudas de los jueves* (2005) nachweisbar, da Esteban in erstgenanntem Roman seine eigene Insolvenz ausschließlich auf die Zahlungsunfähigkeit des Bauunternehmers Pedrós zurückführt. Auch Tano Scaglias fingierter Unfalltod resultiert aus der Kündigung seines Arbeitgebers. Nesselhauf (2016) erkennt das literarische Potential der Weltwirtschaftskrise zu Beginn des 21. Jahrhunderts als diagnostischen Ausdruck gesellschaftlicher Kritik.

»Die zeitaktuelle Weltwirtschaftskrise, die ihren (vorläufigen) Höhepunkt mit dem Zusammenbruch der US-amerikanischen Investmentbank Lehman

9 In dem Dokumentarfilm *The Take* (2004) beschreiben Naomi Klein und Avi Lewis diese als *Piqueteros* bezeichneten Besetzungen am Beispiel einer Fabrik für Autoteile in einem Vorort von Buenos Aires.

Brothers im Herbst 2008 erreichte, erwies sich – trotz der nachhaltigen volkswirtschaftlichen Schäden – als äußerst fruchtbare Vorlage für literarische Be- und Verarbeitungen. An ihr lassen sich etwa Moralvorstellungen einer nicht selten lethargischen Gesellschaft und Verhaltensweisen ihrer oft selbstbezogen agierenden Individuen aufzeigen, die unter dem Eindruck der Krise und ihrer vielseitigen Auswirkungen stehen.« (Nesselhauf 2016: 273)

Übereinstimmend liegt der Fokus von Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende auf den Auswirkungen von Wirtschaftskrisen und Terrorismus und nicht auf möglichen Kausalursachen oder ihren Verläufen. Überdies fällt auf, dass Krisen in literarischen Erzähltexten in ihren negativsten Auswirkungen beschrieben werden, die für die Figuren einen absoluten Endpunkt markieren und keine Aussicht auf Besserung ihrer Lage möglich machen. Mattern und Rouget (2016) sprechen in diesem Zusammenhang fiktional-literarischen und -filmischen Texten eine diskursive Funktion zu, auf die ich in Bezug auf die Funktionen literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende ebenfalls hingewiesen habe: »Demnach etablieren Literatur und Film, trotz und auch gerade wegen ihres fiktionalen Charakters, einen Diskurs, durch den auch die Spiegelung von Wissen über Krisen und gar eine Krisen-Produktion und -Konstruktion möglich ist.« (Mattern; Rouget 2016: 16) Terrorismus und Wirtschaftskrisen eignen sich wegen ihrer Unmittelbarkeit, um die existenzbedrohenden Auswirkungen von Krisen für den impliziten Leser spürbar und anschaulich zu machen.

3.0.2 Tod als Motiv in Krisenaneignungen

Der Tod ist aus geisteswissenschaftlicher Perspektive seit langem Gegenstand unterschiedlicher Forschungen.¹⁰ Es würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, das diachron variable Todesmotiv in Gänze und aus transdisziplinären Perspektiven darzustellen. Vielmehr soll gegenstandsbezogen zunächst offengelegt werden, welche Teilaspekte der Tod als literarisches Motiv impliziert, um anschließend die ausgewählten fiktionalen Erzähltexte auf die Repräsentation dieser Dimensionen

10 Neben psychologischen Forschungen, unter anderen von Philippe Ariès (*Geschichte des Todes*, 1978), verknüpfen verschiedene Forschungsansätze den Tod beispielsweise mit feministisch-ästhetischen Perspektiven, wie Elisabeth Bronfen in *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic* (1993). Christiane Voss vertritt in *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien* (2004) einen emotionspsychologisch ausgerichteten Schwerpunkt. Religionswissenschaftliche Forschungsprojekte fokussieren religiöse Rituale, das Sterben und diskutieren religiös-moralische Fragen nach Sterbehilfe, wie Márcia E. Moser und Maud E. Sieprath in *Zwischen Leben und Tod. Religionswissenschaftliche Perspektiven auf Sterben und Sterbehilfe* (2008).

von Todesdarstellungen und ihren Wirkungen zu untersuchen. So soll eine mögliche Verknüpfung der Krise mit dem Tod nachgewiesen werden. Wird der Tod im Folgenden als Motiv bezeichnet, so sind damit literarisch angeeignete Todesgedanken und Todesangst, der Prozess des Sterbens, der Tod als Ende des Lebens, Trauer und Trauerbewältigung ebenso wie Beschreibungen der Leiche als physisches Zeugnis des Todes gemeint. Durch die Nutzung dieses weiten Todesbegriffs weise ich nach, dass der Tod in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende überrepräsentiert ist und daher literarisch mit dem Kontext einer Krise verbunden zu sein scheint.

Trotz der Allgegenwärtigkeit von Tod als Bestandteil des menschlichen Lebenszyklus »entwickelte sich das Sterben zunehmend von einem natürlichen Prozess zu einem technischen Phänomen.« (Staudacher 2012: 16) Dadurch wird der Tod aus unserem Alltag verdrängt und gerät aus dem Bewusstsein. Diese Annahme fundiert Sigmund Freud vor dem historischen Kontext des ersten Weltkrieges und stellt fest:

»Daß der Tod der notwendige Ausgang alles Lebens sei, daß jeder von uns der Natur einen Tod schulde und vorbereitet sein müsse, die Schuld zu bezahlen, kurz daß der Tod natürlich sei, unableugbar und unvermeidlich. In Wirklichkeit pflügen wir uns aber zu benehmen, als ob es anders wäre.« (Freud 2009: 149)

Der Ausschluss des Todes aus dem Leben führe demnach zu der menschlichen Überzeugung, dass jeder von uns von seiner Unsterblichkeit überzeugt sei (vgl. Freud 2009: 149). Die literarische Aneignung von Todesszenarien kontrastiert diese gedankliche Elimination und führt den Tod in das Bewusstsein des impliziten Lesers zurück. Besonders augenfällig ist dabei die Kumulation von Todesszenarien in literarischen Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende, bei deren Analyse und Interpretation ich an Freud (1915) anknüpfe, der annimmt, eine Häufung von Todesfällen erscheine uns als etwas überaus Schreckliches (vgl. Freud 2009: 150). An dieser Stelle verkürze ich bewusst die Darstellung von Sigmund Freuds weiterführenden Überlegungen zum Tod, die er vor allem in »Tod und Krieg« (1915) und *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915) darlegt. Freuds Ausführungen zum Tod sind deutlich von der Erfahrung des Ersten Weltkrieges motiviert und geprägt. Nun ließe sich einwenden, dass auch der historische Kontext der Jahre 1914-1918 und insbesondere die tiefgreifenden und nachhaltigen Veränderungen von moderner Kriegsführung und ihre Auswirkungen als krisenhaft erlebt wurden. Folgte man dieser Argumentation, ließe sich die Konzeptualisierung des Ersten Weltkrieges als Krise sowohl an den historiographischen Krisenbegriff als auch an Lotmans (1972) Ereignis- und Normbegriff anbinden, was für eine Darstellung und Anwendung von Freuds Annäherungen an den Tod spräche. Dennoch wende ich ein, dass Kriege nicht der vorläufigen Typologie von Krisen entsprechen und folglich nicht per se als solche einzuordnen sind. Zunächst markiert ein Krieg die Eskalation eines Konflikts, was

mit der möglichen Unterscheidung der beteiligten Akteure einhergeht und bei Krisenszenarien nicht der Fall ist. Im Gegensatz zu Krisen sind Kriege zumindest von einer Seite der Beteiligten intendiert und gelten bis zu einem bestimmten Punkt als steuer- und planbar. Zwar dynamisieren sich kriegerische Auseinandersetzungen rasch, sie müssen aber nicht zwingend in einen Trend kontextualisiert sein, was ebenfalls ein Unterscheidungskriterium von Krisen und Kriegen darstellt. Da Freud nun aber den Tod untrennbar mit dem Ersten Weltkrieg verknüpft, erscheint mir eine vertiefte Darstellung seiner Überlegungen eher zu einer weiteren konzeptuellen Unschärfe der Krise beizutragen.

In literaturwissenschaftlichen Forschungen kommt der Tod vor allem in rezeptionstheoretischen Ansätzen und Perspektiven der Emotionsforschung zum Tragen, in denen die Wirkung und eine mögliche Emotionalisierung der literarischen Aneignung von Todesszenarien auf den impliziten Leser¹¹ untersucht werden. Insbesondere in deutschsprachigen Forschungen wird der Untersuchungsgegenstand dabei vor allem historisch beschränkt.¹² Rezeptionstheoretische Ansätze betrachte ich im Folgenden nur eingeschränkt, da die valide Messbarkeit ihrer Erkenntnisse nur bedingt gewährleistet ist und der Gegenstand meiner Untersuchung auf textueller Ebene verortet ist. Ausgehend von der Annahme, dass Geburt und Tod einen hohen Grad an Ereignishaftigkeit im Leben eines Menschen markieren, birgt der Tod als literarisches Motiv das Potential einer »todsicheren Emotionalisierungskraft« (Anz 2007: 306). Nach Thomas Anz

»unterscheiden sich Todesszenarien u.a. dadurch, wie der Tod darin in Relation zum Zeitpunkt der Wahrnehmung chronologisch platziert ist: (1) als zukünftige Möglichkeit, (2) als gegenwärtiger Vorgang des Sterbens oder (3) als vergangenes, irreversibles, nur im Gedächtnis präsentenes Ereignis.« (Anz 2007: 312)

-
- 11 In der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung wird das Konstrukt des *realen Lesers* zu Grunde gelegt, während in rezeptionsästhetischen Ansätzen der von Wolfgang Iser in *Der implizite Leser* (1972) geprägte gleichnamige Terminus verwendet wird (vgl. Iser 1972: 8f). In den folgenden Kapiteln wird auch dann mit dem Terminus *impliziter Leser* gearbeitet, wenn auf die emotionalisierende Wirkung der literarischen Aneignung des Todesmotivs rekurriert wird. Ich begründe diese Anpassung zum einen mit der so erzeugten terminologischen Kohärenz, zum anderen wird nur in Ansätzen auf einen Beitrag der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung von Thomas Anz (2007) eingegangen.
- 12 Katja Mellmann verknüpft in ihrem Dissertationsprojekt *Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche* (2004) rezeptionsästhetische und emotionspsychologische Ansätze. Thomas Anz klassifiziert in »Der Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung« (2007) literarische Todesdarstellungen. Weitere literaturwissenschaftliche Forschungen untersuchen vor allem literarische Todesdarstellungen im Mittelalter, wie Bettina Albert in *Todesdarstellungen in der Literatur des frühen Mittelalters* (2014).

In Ergänzung zu Anz' Klassifikation, die ausschließlich die zeitliche Ebene fokussiert, schlage ich vor, zusätzlich zwischen natürlichen und unnatürlichen Kausalursachen literarisch repräsentierter Todesszenarien zu unterscheiden. Diese Differenzierung führt zu der Beobachtung, dass quantitativ literarische Darstellungen unnatürlicher Todesursachen in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende überwiegen. Die literarische Verknüpfung dieser unnatürlichen Kausalursachen mit Gewalt markiert ihre besondere Stellung für den Verlauf der Handlung des jeweiligen Erzähltextes. Zugleich bergen diese unnatürlich ausgelösten Todesszenarien ein höheres Potential zum Evozieren stärkerer Emotionen seitens des impliziten Lesers als literarisch angeeignete Todesszenarien natürlichen Ursprungs. Thomas Anz (2007) spricht der literarischen Aneignung von Tod das Potential einer emotionalisierenden Wirkung auf den impliziten Leser zu: »Literarische Texte evozieren Mitleid oder Trauer, wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, sterben.« (Anz 2007: 322) Anz' Annahme ist nachvollziehbar, jedoch textuell nicht nachweisbar, da er sie nicht textbasiert begründet. Folgt man dennoch seiner Argumentation, müssten die textuell ausgelösten Gefühle des impliziten Lesers als kollektiv eingeordnet werden, da bei der Identifikation mit gemeinhin als Sympathieträgern geltenden Figuren jeweils ähnliche Emotionen zu erwarten sind. Anz (2007) schlägt vor, diese Gefühle im Hinblick auf Dauer, Intensität und Art zu klassifizieren (vgl. Anz 2007: 309).

Im Gegensatz zu natürlich ausgelösten Todesszenarien heben unnatürlich verursachte Todesfälle, beispielsweise der Suizid, den Ereignischarakter des Todes besonders hervor, da der Übergang vom Leben in den Tod entgegen des natürlichen Lebenslaufs von einer Figur hervorgerufen wird. Suizide und Terroranschläge ermöglichen eine Verknüpfung von Tod mit dem gesellschaftlichen Kontext einer wirtschaftlich oder terroristisch ausgelösten Krise, mit der die Figuren innerhalb der Diegese konfrontiert sind. Diese Verbindung macht deutlich, dass die Krise in literarischen Erzähltexten nicht ausschließlich als historischer Kontext fungiert, sondern zugleich zum maßgeblichen Auslöser und Element der Handlung selbst wird. Dabei lässt sich eine Kausalität von Tod und Krise typischerweise auf zwei Ebenen herleiten: Erstens veranschaulicht der Tod als Motiv symbolisch den Niedergang während der Krise, unabhängig ihrer konkreten Erscheinungsformen. Zweitens ist literarisch eine Verdichtung der angeeigneten Todesszenarien feststellbar, die insbesondere durch die Häufung der literarischen Repräsentation unnatürlicher Todesursachen zum Ausdruck gebracht wird.

3.0.3 Figuren

Neben der räumlichen Verortung und der temporalen Kontextualisierung der Handlung eines literarischen Erzähltextes tragen die Figuren durch ihr Verhalten und ihre strukturelle Modellierung maßgeblich zur Kohärenzerfahrung des im-

pliziten Lesers bei. Grundlegend ist dabei die Annahme, dass der implizite Leser sich ein Bild der literarischen Figuren macht, das stetig mit bekannten Menschen, ihren Eigenschaften und Verhaltensweisen auf außerliterarischer Ebene abgeglichen wird, was fast zwangsläufig zu einer Form der Identifikation mit einzelnen Figuren führt. Dabei geht zentrale Relevanz von dem Wiedererkennungswert der Figuren aus (vgl. Eder 2008: 131), bei dem Lamping (1983) insbesondere die Bedeutung von Figurennamen hervorhebt (vgl. Lamping 1983: 22). Die Figuren selbst beeinflussen die Wahrnehmung des impliziten Lesers von der erzählten Welt und verweisen auf das zugrunde liegende Menschen- und Gesellschaftsbild, das sich von außerliterarisch etablierten Vorstellungen abgrenzen, es kontrastieren oder repräsentieren kann.

Bei der Annäherung an den Figurenbegriff darf auch das Verhältnis von Figur und Handlung nicht außer Acht gelassen werden, was Pfister bei seiner dramentheoretischen Analyse in *Das Drama: Theorie und Analyse* (1977) aufgreift und dabei den Figuren gegenüber der Handlung eine untergeordnete Stellung einräumt.

»So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung – sei es nun einer aktiven oder einer passiven, einer äußeren oder inneren – impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.« (Pfister 2001: 220)

Auf die Relevanz der Figur für die Rekonstruktion der Handlung weist auch Jens Eder (2008) hin: »Der Begriff der Handlung impliziert den des handelnden Subjekts« (Eder 2008: 17) und betont so die wechselseitige Bezugnahme von Figur und Handlung, jedoch geht er nicht auf die Bedeutung passiver Figuren ein, denn eine Figur muss nicht zwangsläufig als handelndes Subjekt modelliert sein.

Um die Relevanz der Figuren für die literaturwissenschaftliche Krisenkonzeptualisierung produktiv nutzbar zu machen, soll im Folgenden ein Überblick über bestehende Forschungen zur Analyse und Interpretation literarischer Figuren vorgestellt werden. Die Vielzahl unterschiedlicher theoretischer Fundierungen verweist auf die Anschlussfähigkeit der Kategorie *Figur* für eine Vielfalt an Forschungsinteressen.¹³ Strukturalistisch geprägte Forschungsansätze, unter ihnen

13 Zur überblicksartigen Darstellung unterschiedlicher Forschungsschwerpunkte verweise ich auf die feministische Figurenforschung von Inge Stephan und Sigrid Weigel in *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft* (1988). Als Forschungsbeiträge der jüngsten Vergangenheit sind unter anderen Fotis Jannidis *Figur und Person: Beitrag zu einer historischen Narratologie* (2004) und der von Lilith Lappe, Olav Krämer und Fabian Lampart 2012 publizierte Sammelband *Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung* zu erwähnen, der auf die gleichnamige interdisziplinäre Tagung zurückgeht. Dar-

Greimas' Aktantenmodell¹⁴, fokussieren vorrangig funktionale Aspekte literarischer Figuren und definieren die Figur als Textstruktur und Zeichenkomplex. Psychoanalytische und kognitionswissenschaftliche Ansätze, wie unter anderen von Anz (2007) und Kessler (2016), setzen die Wirkung der Figuren auf den impliziten Leser in den Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses.

In *Aspects of the Novel* (1927) unterscheidet Edward Morgan Forster literarische Figuren anhand der Kriterien *flat* und *round characters*. Diese Differenzierung greift Pfister bei seiner dramentheoretischen Figurenkonzeptualisierung (1977) auf, indem er eindimensionale Figuren, die »durch einen kleinen Satz von Merkmalen definiert werden« (Pfister 2001: 243), von mehrdimensionalen Figuren unterscheidet, die durch eine Vielzahl an Eigenschaften zu spezifizieren sind,

»die auf den verschiedenen Ebenen liegen und zum Beispiel ihren biographischen Hintergrund, ihre psychische Disposition, ihr zwischenmenschliches Verhalten unterschiedlichen Figuren gegenüber, ihre Reaktionen auf unterschiedliche Situationen und ihre ideologische Orientierung betreffen können.« (Pfister 2001: 244)

Bei seiner Beschreibung dramatischer¹⁵ Figuren differenziert Pfister zusätzlich zwischen statischen und dynamischen Figuren. Dabei bezieht sich die Konzeptualisierung auf das figurale Entwicklungspotential. »Eine statisch konzipierte Figur bleibt während des ganzen Textverlaufs gleich; sie verändert sich nicht.« (Pfister 2001: 242) Diese Unfähigkeit zur Entwicklung begründet er auch mit unterschiedlichen Ausprägungen von Determinismus (vgl. Pfister 2001: 242). Im Gegensatz dazu geht von einer dynamisch modellierten Figur das Potential einer Entwicklung aus, das von einem autonomen Menschenbild geprägt ist (vgl. Pfister 2001: 242).

In *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (2008) schlägt Eder eine umfassende Spezifikation filmischer Figuren vor, die auf literarische Figuren über-

über hinaus überträgt Jens Eder die theoretische Fundierung in *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse* (2008) auf filmische Figuren. Basierend auf einer 2007 stattfindenden Tagung zu *Characters in Fictional Worlds: Interdisciplinary Perspectives* veröffentlicht Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider 2010 den Tagungsband *Characters in Fictional Worlds*.

14 In *Sémantique structurale* (1966) legt Greimas sein Aktantenmodell dar, bei dem er von einer Dominanz der Handlung über die Figuren ausgeht. Sabine Schlickers (1997) gibt deshalb zu bedenken, dass Greimas' Aktantenmodell nicht für Erzähltexte angewendet werden kann, in denen nicht die Handlung, sondern die Figuren im Fokus stehen (vgl. Schlickers 1997: 123). In seinem Modell typologisiert Greimas Figuren als *actants*, bei denen er sechs Typen differenziert, wenn sie vorrangig nach funktionalen Kriterien für die Handlung modelliert sind. Im Gegensatz dazu sind *acteurs* durch spezifische Merkmale charakterisiert, können auch als Erzähler fungieren und zeichnen sich durch vielfältige Ausprägungen aus.

15 Da dramatische Figuren, im Gegensatz zu literarischen, von ihrem plurimedialen Charakter geprägt sind, lassen sich dramentheoretische Figurenkonzeptionen nur bedingt für erzähltheoretische Forschungen anschlussfähig machen.

tragbar ist. Dazu unterscheidet er vier Dimensionen von Figuren: als fiktives Wesen, als Symbol, als Symptom und als Artefakt (vgl. Eder 2008: 125f.). Neben den Aspekten, die die jeweilige Figur in ihrer Beschaffenheit¹⁶, ihren Beziehungen zu anderen Figuren¹⁷ und ihrer Stellung innerhalb der Diegese betreffen (vgl. Eder 2008: 123), konzeptualisiert Eder Figuren als Symbole, die kollektiv relevante Zusammenhänge und Phänomene repräsentieren.

»Wofür eine Figur steht, hängt meist von ihren Merkmalen als fiktives Wesen ab: Die Figur *hat* [Herv. i. O.] nicht nur bestimmte Probleme, Tugenden, Laster usw., sondern exemplifiziert sie als abstrakte Qualität, verkörpert sie auf metaphorische Weise oder trägt dazu bei, allgemeine Aussagen über sie zu vermitteln.« (Eder 2008: 124)

Die symptomatische Dimension von Figuren konkretisiert er als »Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für Sachverhalte in der Realität« (Eder 2008: 124). So begreift Eder Figuren als Gelenkstelle zwischen literarischem Werk und außerliterarischer Wirklichkeit. Bei der Kategorisierung von Figuren als Artefakte rekurriert Eder auf ihre Darstellungsmodi, »so dass man hier vom ästhetischen, textbezogenen oder stilistischen Aspekt der Figur sprechen könnte« (Eder 2008: 125). Um diese vierte Dimensionen der Figuren zu spezifizieren, muss zwischen der Selbstdarstellung der jeweiligen Figur, bei der Pfister (1977) die explizite und die implizite Ausprägung unterscheidet, und der Fremddarstellung durch andere Figuren oder Erzählinstanzen differenziert werden.

»In der expliziten Selbstdarstellung thematisiert eine Figur bewusst ihr Selbstverständnis [...] Anders verhält es sich mit einer impliziten, unwillkürlichen, dem Sprecher nicht bewußten und also von ihm nicht intendierten sprachlichen Selbstdarstellung.« (Pfister 2001: 177)

Auch Rimmon-Kenan unterscheidet in *Narrative Fiction* (1983) in Bezug auf die Darstellung von literarischen Figuren zwei Modi, die sie als direkte und indirekte Repräsentationen bezeichnet. »The first type names the trait by an adjective [...], an abstract noun [...], or possibly some other kind of noun [...] or part of speech.« (Rimmon-Kenan 2002: 59f.) Im Gegensatz dazu bezeichnet Rimmon Kenan die Figurendarstellung als indirekt, »when rather than mentioning a trait, it displays and exemplifies it in various ways« (Rimmon-Kenan 2002: 61). Zu der indirekten

16 Die Beschaffenheit einer Figur setzt sich aus physischer, psychischer, sozio-ökonomischer Ausgestaltung und Herkunft zusammen.

17 Die Beziehung der Figuren untereinander analysiert Pfister (1977) maßgeblich anhand der Merkmale von Kontrast und Korrespondenz und impliziert dabei auch dynamische Interaktionsmöglichkeiten (vgl. Pfister 2001: 232).

Repräsentation zählt sie die Kategorien *Action*, *Speech*, *External appearance* und *Environment* (vgl. Rimmon-Kenan 2002: 61ff.).

Die Analyse und Interpretation der Figuren in *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) werden von vier Interpretationsansätzen geleitet, mit denen nachgewiesen werden soll, dass die Modellierung der Figuren produktiv für die Entwicklung einer literaturwissenschaftlichen Typologie der Krise genutzt werden kann. Dazu schlage ich vor zu untersuchen, welche Übereinstimmungen sich in den untersuchten literarischen Erzähltexten ergeben, die folglich auf struktureller Ebene als charakteristische figurale Merkmale von Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende definiert werden können. Erstens bezeichne ich die Figuren in den ausgewählten Krisenerzählungen als Leidtragende, wobei sich ihre Opferrolle in unterschiedlichen Ausprägungen manifestiert. Übereinstimmend sind alle Figuren von Verlusten betroffen oder ihr Verhalten zielt auf die Abwehr eines bevorstehenden Verlustes ab. In *Las viudas de los jueves* (2005) und *En la orilla* (2013) bezieht sich das vorrangig auf ökonomisches Kapital und die daraus resultierenden weitreichenden Folgen, während in *Patria* (2016) die Zugehörigkeit der Figuren zu ihrer sozialen Bezugsgruppe in Frage gestellt wird, was auch in *Abril rojo* (2006) zum Tragen kommt. In beiden letztgenannten Romanen impliziert der Tod eines nahen Angehörigen eine weitere, überaus traumatische Dimension von Verlust. Zweitens richte ich bei der Analyse und Interpretation der Figuren besonderes Augenmerk auf ihre Verortung in dem Raum, den sie bewohnen. Dabei kann beobachtet werden, dass die Beziehung der Figuren zu diesem Raum von einer engen und emotionalen Bindung geprägt ist, die sich als Heimatgefühl beschreiben lässt. Bei der Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen aller untersuchter Krisenaneignungen soll nachgewiesen werden, dass die Handlungsräume maßgeblich durch ihre unterschiedlich ausgeprägte Begrenzung bestimmt werden können, die auch auf die Figuren eine einschränkende Wirkung entfalten. So verharren die Verlierertypen in den von der Krise gezeichneten Räumen und begehren nicht gegen ihre Verluste auf. Mecke (2018) antizipiert die strukturelle Handlungsunfähigkeit der Figuren in Krisenaneignungen: »La reducción del argumento corresponde a cierta concepción de los personajes. De hecho, los relatos de la crisis no representan acciones importantes porque sus protagonistas no actúan, sino porque son incapaces de actuar.« (Mecke 2018: 84) Diese Beobachtung lässt vermuten, dass die Figuren in Krisenerzählungen tendenziell statisch modelliert sind, sich also nicht entwickeln und an kaum an veränderte Lebensumstände anpassen können. Dieser Aspekt kommt insbesondere bei den Untersuchungen der Figuren in *En la orilla* (2013) und *Las viudas de los jueves* (2005) zum Tragen, da die Protagonisten Suizid begehen, um einer Konfrontation mit ihrem wirtschaftlichen Niedergang zu entgehen. Der dritte Interpretationsschwerpunkt bezieht sich auf die strukturelle Modellierung der Figuren, bei der ich Repräsentativität als prägendes Merkmal vorschlage. Die Biographien der Figuren scheinen alle durchschnitt-

lich zu sein, niemand wirkt augenscheinlich besonders. Dieser Eindruck resultiert auch aus dem Abgleich der Figuren mit ihrer sozialen Umgebung. So wirken Bittori und Miren in *Patria* (2016) wie charakteristische Repräsentantinnen ihrer Rolle als Ehefrauen in einem baskischen Dorf und auch in *En la orilla* (2013) ist der Schreiner Esteban realistisch modelliert. Bezüglich der Figurenkonstellationen fällt auf, dass sich die Protagonisten dennoch von ihrem sozialen Umfeld unterscheiden. Bei Esteban kommt diese Abgrenzung von den übrigen Verlierern der Wirtschaftskrise, die sich täglich in der Bar treffen, in Bezug auf seine Verzweiflung zum Tragen. Seine Lage beurteilt er als so aussichtslos, dass der Suizid als letzter Ausweg die einzige logische Konsequenz für ihn ist. In *Las viudas de los jueves* (2005) unterscheidet sich die Maklerin Virginia von den übrigen Bewohner*innen. Einerseits ist sie geschätztes Mitglied der *gated community* Altos de la Cascada, andererseits ist sie als einzige Frau dort berufstätig und sichert so den Lebensunterhalt ihrer Familie. Darüber hinaus unterscheidet sich ihr Umgang mit den Geschehnissen des letzten donnerstäglichen Aufeinandertreffens von Tano und seinen Freunden von dem der übrigen Witwen. In *Abril rojo* (2006) resultiert die isolierte Stellung des Staatsanwalts Chacaltana vornehmlich aus seiner vermeintlichen Fremdheit in der Andenprovinz Ayacucho, wo er keinen sozialen Anschluss findet und sich stattdessen immer mehr zurückzieht. Auch in *Patria* (2016) kommt das Kriterium der figuralen Isolation zum Tragen, was sich eindrücklich anhand von Bittoris Absonderung auf sozialer, geographischer und ideologischer Ebene nachweisen lässt. Viertens schlage ich vor, die Wirkung der Figuren auf den impliziten Leser herauszuarbeiten und gehe dabei davon aus, dass das Figurenhandeln den impliziten Leser dazu herausfordert, sich zu den Figuren zu positionieren und so eine emotionalisierende Wirkung erzeugt wird. Um diese Wirkung zu fundieren, knüpfe ich zunächst an Jappe, Krämer und Lampart (2012) an, die in literarischen Figuren eine gezielte Anspielung auf etabliertes psychologisches, anthropologisches und literarisches Wissen des impliziten Lesers erkennen (vgl. Jappe; Krämer; Lampart 2012: 1). In Krisenerzählungen resultieren diese Anspielungen einerseits aus den figuralen Verlusterfahrungen, die beim impliziten Leser Empathie und Mitgefühl evozieren, was auf Vermittlungsebene durch homodiegetische Erzählinstanzen und variable interne Fokalisierungen verstärkt wird, andererseits aus dem ambivalenten Figurenhandeln.

Um die Entwicklung von Haltungen und möglicherweise auch Emotionen seitens des impliziten Lesers zu den Figuren textuell nachzuweisen, muss auf die Figurenwahrnehmung eingegangen werden. Eder (2008) schlägt eine Dreiteilung dieser Wahrnehmungsprozesse in perzeptuelle, kognitive und affektive Prozesse vor (vgl. Eder 2008: 82). Perzeptuelle Prozesse implizieren alle Wahrnehmungen, die mit einer Figur in Zusammenhang stehen und lassen sich narratologisch in Fokalisierung, Okularisierung und Aurikularisierung konkretisieren. Kognitive Abläufe bezieht Eder auf die Ausbildung einer Vorstellung des impliziten Lesers von

einer Figur und affektive Prozesse definiert er als Entwicklung von Gefühlen für eine Figur (vgl. Eder 2008: 82). Die Positionierung gegenüber einer Figur vollzieht sich über Wahrnehmungsprozesse auf den Ebenen der Perzeption, der Kognition und der Affektion. Thomas Anz (2007) geht davon aus, dass literarische Texte beim impliziten Leser immer dann Gefühle erzeugen, wenn diese die Figuren auf einer Skala mit den Polen Sympathie und Antipathie einordnen (vgl. Anz 2007: 322). Dabei hängt die empathische Identifikation des impliziten Lesers mit fiktiven literarischen Figuren maßgeblich von ihrer Modellierung ab. So formuliert Wintgens (2007): Empathie

»stellt sich aber nur dann ein, wenn Leser in den literarischen Figuren Menschen erkennen können, durch welche eine Begegnung mit dem wirklichen Leben anderer glaubhaft wird. Auf diese Weise steigert sich das Leben zu einem Vorgang der Solidarisierung, weil es sich aus dem Interesse am Leben anderer motiviert.« (Wintgens 2007: 5)

Überdies beeinflussen die figuralen Darstellungsmodi in einem literarischen Text die Rezeptionserfahrung, »etwa indem wir in deren intime Gedanken, Wünsche und Hoffnungen eingeweiht werden« (Kessler 2016: 101). Über die emotionale Betroffenheit des impliziten Lesers entsteht die Möglichkeit der Parteinahme für eine oder mehrere Figuren, die maßgeblich von der moralischen Beurteilung des Figurenhandelns abhängt (vgl. Kessler 2016: 95). Verhält sich eine Figur, deren Gedanken und Gefühle vermittelt werden, demnach moralisch richtig, ergreift der implizite Leser für sie Partei (vgl. Kessler 2016: 95). Diese Form der Figurenrezeption, die immer von einer gewissen Annahme der Kollektivität ausgeht, lässt sich in der literarischen Praxis insbesondere dann in Frage stellen, wenn die Figuren nicht eindeutig, sondern ambivalent handeln. So ist in *Abril rojo* (2006) das Verhalten von Staatsanwalt Chacaltana gegenüber Edith, die er vergewaltigt hat, moralisch verwerflich und strafrechtlich relevant, trotzdem wird seitens des impliziten Lesers Empathie erzeugt. Aus moralischer Perspektive sind auch Estebans riskante Spekulationsgeschäfte, die maßgeblich zu seiner Insolvenz beitragen, zu diskutieren. In Ergänzung zu Kessler (2016) empfehle ich, genau diese Widersprüchlichkeit einer Figur als Herausforderung für eine Parteinahme des impliziten Lesers zu begreifen, dessen Ambiguitätstoleranz¹⁸ gesteigert wird.

Um abschließend die Rolle und Funktion der Figuren in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende beurteilen zu können, schlage ich vor, die Figuren als Symbolträger der Krise zu interpretieren, die den jeweiligen wirtschaftlichen, politi-

18 Der Terminus *Ambiguitätstoleranz* bezieht sich auf die Fähigkeit, komplexe Handlungen, Situationen oder auch widersprüchliche Figuren in ihrer Mehrdeutigkeit zu akzeptieren. Zur weiteren Vertiefung verweise ich auf *Ambiguitätstoleranz. Beiträge zur Entwicklung eines Persönlichkeitskonstrukts* (Jack Reis, 1997).

schen und gesellschaftlichen Verhältnissen ausgeliefert zu sein scheinen. Anknüpfend an Eder (2008), der annimmt, Figuren »dienen dem imaginären Probehandeln, der Vergewärtigung alternativer Seinsweisen, der Entwicklung empathischer Fähigkeiten, der Unterhaltung und emotionalen Anregung« (Eder 2008: 12), ergibt sich ein Figurenbild, das sich immer als Repräsentation oder Gegenentwurf außerliterarisch verorteter gesellschaftlicher Akteure versteht. Zusätzlich ist auffällig, dass in literarischen Krisenerzählungen vornehmlich diejenigen Figuren ihre Ängste, Sehnsüchte und Wünsche zum Ausdruck bringen, die in der außerliterarischen Wirklichkeit kaum über derartige Artikulationsmöglichkeiten verfügen. Das bezieht sich auf die Verortung der Figuren gemäß ihres politisch-ökonomischen Status oder ihrer gesellschaftlichen Stellung. So ergeben sich strukturell-kollektive Wirkungspotentiale, die von literarischen Figuren in Krisenaneignungen ausgehen, obgleich ihre Wahrnehmung der Krisen zunächst individuell als Einzelschicksale beschrieben werden, worauf Mecke (2018) hinweist.

»Lo que destaca en estas novelas es el hecho de que no se limitan [las novelas de la crisis] a contar la evolución individual de un personaje, sino que establecen relaciones con la historia colectiva de la crisis. De esta manera se crea una combinación entre la pequeña historia individual y la gran Historia colectiva.« (Mecke 2018: 83)

3.0.4 Zeitstruktur

Die zeitliche Struktur eines Erzähltextes entscheidet über die Komplexitätserfahrung des impliziten Lesers.

»In Erzähltexten wird eine Geschichte erzählt, der eine mehr oder weniger komplexe Handlung zugrunde liegt. Die *Erzählung* [Herv. i. O.] der *Geschichte* [Herv. i. O.] beinhaltet immer ihre Einbettung in eine narrative Zeitstruktur, denn den Vorgaben der *Geschichte* [Herv. i. O.] zur Chronologie, Handlungsdauer und -frequenz der einzelnen Ereignisse wird innerhalb der *Erzählung* [Herv. i. O.] nie vollständig entsprochen.« (Klinker 1993: 33)

Mit der Analyse der Zeitstrukturen in den ausgewählten Erzähltexten soll nachgewiesen werden, ob in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende bestimmte Verfahren zur Zeitbehandlung dominieren und sich daher als charakteristisch identifizieren lassen. Zudem soll untersucht werden, wie sich der Faktor *Zeit* als bedeutungstragendes Element auf die Wahrnehmung der Krise und ihre individuellen Bewältigungsmechanismen seitens der Figuren auswirkt und so die Krise für den impliziten Leser erfahrbar macht. Ich gehe davon aus, dass *Zeit* auch als Kategorie bei der subjektiven Bewertung krisenhafter Ereignisse zum Tragen kommt und die zeitlich-emotionale Distanz zu den Erlebnissen ihre Konnotation beein-

flusst und verändern kann. Dieser Aspekt wird in *Patria* (2016) augenscheinlich, als die Witwe Bittori Jahre nach der Ermordung ihres Mannes in ihr Dorf zurückkehrt, um sich mit der Vergangenheit auszusöhnen. Da in allen Krisenromanen unterschiedlich konkret ausgeprägte Verweise auf die außerliterarische Wirklichkeit eingesetzt werden, muss in der Analyse auch auf die Art dieser außerliterarischen Kontextualisierung eingegangen werden.

Neben den Verfahren der Zeitbehandlung in narrativen Texten impliziert der Terminus *Zeitstruktur* alle temporalen Elemente eines Erzähltextes, ihre Beziehungen zueinander und auch die Unterscheidung zwischen vorzeitigem, gleichzeitigem und nachzeitigem Erzählen (vgl. Chihaia; Fritsch 2015: 377). Beschäftigt man sich mit Verfahren der Zeitbehandlung in Erzähltexten, muss zunächst zwischen Aktzeit und Textzeit unterschieden werden.¹⁹

»Während als *Aktzeit* [Herv. i. O.] der Zeitpunkt oder der Zeitverlauf des Kommunikationsinhaltes verstanden wird, ist die *Textzeit* [Herv. i. O.] die Zeit, die sich durch die Anordnung des Kommunikationsinhalts bestimmt [...]. Das Verhältnis zwischen den beiden textinternen²⁰ Zeiten *Aktzeit* [Herv. i. O.] und *Textzeit* [Herv. i. O.] wird durch die wichtigsten textstrukturierenden Verfahren, nämlich durch die *Verfahren der narrativen Anordnung*, bestimmt. [Herv. i. O.]« (Klinker 1993: 25)

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette legt in *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1983) die bis dahin komplexeste Analyse temporaler Strukturen in narrativen Texten dar. Seine kategoriale Differenzierung der Zeitbehandlungsverfahren nach Anordnung, Frequenz und Dauer²¹ kann bis heute Gültigkeit beanspruchen und wird als grundlegend vorausgesetzt. Neben den in diesem Kapitel fokussierten narratologisch untersuchten Zeitbehandlungsverfahren

19 Im Gegensatz zu der späteren Differenzierung in Textzeit und Aktzeit unterscheidet Günther Müller ab den 1940er Jahren in seinen Aufsätzen zur morphologischen Poetik *Erzählzeit* von *erzählter Zeit*. Während die erzählte Zeit die Zeit der Geschichte umfasst, die anhand von Datierungen, Zeitspannen und historischen Ereignissen durch die Rekonstruktion der Chronologie auf der Ebene der *histoire* klar abgrenzbar ist, ist die Erzählzeit dynamischer, da sie von individuellen Faktoren der Rezipierenden abhängt (vgl. Müller 1968: 257). Müller (1968) versucht so, die Rezeptionsgeschwindigkeit des realen Lesers quantifizierbar zu machen, die jedoch kaum valide und verallgemeinernd messbar ist.

20 Die Unterscheidung textinterner und -externer Zeit geht auf de Toro (1986) zurück, der die textexterne Zeit als historische Zeit auf der Ebene des realen Autors und des realen Lesers definiert, wohingegen sich die textinterne Zeit aus Aktzeit und Textzeit ergibt (vgl. de Toro 1986: 29).

21 In *Nouveau discours du récit* (1983) verändert Genette den Begriff der *Dauer* in *Geschwindigkeit* (vgl. Genette 2007: 314).

ren werden in verschiedenen Forschungsprojekten transdisziplinär verortete Zeitbegriffe zugrunde gelegt.²²

Genette (1972) versteht unter zeitlicher Anordnung »l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire« (Genette 2007: 23), die entweder nach dem Kriterium der Chronologie oder der Anachronie erfolgen kann. Alfonso de Toro formuliert in seiner Dissertationsschrift *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman* (1986) eine Erweiterung von Genettes (1972) Modellierung zur Analyse der Zeitbehandlungsverfahren und ergänzt dessen Ausführungen um eine Spezifikation der Anordnung in explizite und implizite Anachronien. An de Toro anknüpfend widmet sich auch Carolyn Klinker in ihrer gleichnamigen Dissertationsschrift *den Verfahren der Zeitbehandlung in Erzähltexten* (1993).²³ Sie ergänzt die von de Toro kategorisierten fünf anachronischen Anordnungsformen der Handlungssequenzen eines Erzähltextes mittels Zeitpermutation, Zeitverflechtung, Zeitüberlagerung, Zeitzirkularität und Synchronie (vgl. de Toro 1986: 33) um das Verfahren der Simultaneität und differenziert zudem zwischen einfachen und komplexen Verfahren.

Zu den Zeitbehandlungsverfahren der Permutation zählen die Prolepse und die Analepse, mit denen die Erzählgegenwart zugunsten einer vorzeitigen oder nachzeitigen Zeitebene verlassen wird. Prolepsen und Analepsen unterscheiden sich jeweils hinsichtlich ihrer Reichweite, gemeint ist der zeitliche Bezug zum Haupt Handlungsstrang²⁴ beziehungsweise zur Gegenwart der Erzählung, und hinsicht-

22 Unter anderen forscht Paul Ricœur zu philosophischen, historiographischen und literarischen Aspekten von Zeit (*Temps et récit*, 1983). Jochen Mecke widmet sich in seiner Dissertationsschrift *Roman-Zeit, Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart* (1990) der Zeitbehandlung im diachronen Wandel von der Prä- bis in die Postmoderne. Basierend auf den Forschungen der Literaturwissenschaftlerin Käte Hamburger zur Nutzung des epischen Präteritums in Erzähltexten zur Vergegenwärtigung (*Die Logik der Dichtung*, 1968) untersucht der Sammelband *Der Präsensroman* (2013) die Verknüpfung von Tempus und Narration. Der Sammelband *Zeit und Text* (2003), der auf gleichnamiges interdisziplinäres Kolloquium zurückgeht, vereint Beiträge philosophischer, kulturanthropologischer und literaturwissenschaftlicher Perspektiven auf das Phänomen Zeit.

23 Klinker (1993) modifiziert das in de Toros Analyse vorausgesetzte Kommunikationsmodell eines narrativen Erzähltextes, bei dem drei Senderinstanzen (realer Autor, impliziter Autor und Erzähler) von drei Empfängerinstanzen (empirisch-historischer Leser, impliziter Leser und fiktiver Leser) unterschieden werden (vgl. de Toro 1986: 19), um die Instanz der Figur. So erweitert sie die Ebenen der Kommunikation in Erzähltexten (vgl. Klinker 1993: 21f.). Die Instanz des fiktiven Lesers erweitert sie zum Adressaten, um auch Hörer einzuschließen (vgl. Klinker 1993: 23).

24 Klinker (1993) definiert, dass eine mehrsträngige Handlung aus mindestens zwei Strängen besteht, die sich auch aus einem Haupt- und mehreren Nebenhandlungssträngen zusammensetzen kann. Dabei unterscheidet sich ein Haupthandlungsstrang von einem Nebenhandlungsstrang dadurch, dass der Haupthandlungsstrang Träger einer selbstständigen

lich ihres Umfangs, also der Dauer der Anachronie selbst (vgl. Genette 2007: 37f.). Den zeitlichen Abstand zwischen den beiden Zeitebenen bezeichnet Genette (1972) als Reichweite, was zu einer Unterscheidung von internen und externen Analepsen führt.²⁵ In erstgenannten werden Ereignisse beschrieben, die noch in der Erzählgegenwart verortet sind; in zweitgenannten wird von Geschehnissen berichtet, die zeitlich vor der Basiserzählung angesiedelt sind. Interne Analepsen modelliert Genette als homodiegetisch, wenn sie den Haupthandlungsstrang betreffen und als heterodiegetisch, wenn dies nicht der Fall ist. Wird in homodiegetisch-internen Analepsen eine inhaltliche Lücke der Erzählung nachträglich gefüllt, definiert Genette sie als kompletiv, wird jedoch auf bereits Erzähltes Bezug genommen, als repetitiv (vgl. Genette 2007: 39f.). Die Bestimmung von Umfang und Reichweite einer Analepse ermöglicht eine Klassifizierung in partielle Analepsen, »ce type de rétrospections qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier« (Genette 2007: 54) und komplette Analepsen, »qui vient se raccorder au premier récit, sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire« (Genette 2007: 54). Die alternierende Verknüpfung von Prolepsen und Analepsen in einem Erzähltext führt zu einer zirkulären Zeitstruktur (vgl. de Toro 1986: 38).

Gleichzeitigkeit kann erzählerisch durch dreierlei Möglichkeiten vorgegeben werden:

»Simultaneität kann durch die Verfahren der Zeitbehandlung [...] erzielt werden, hier durch implizite Anachronien [...]. Durch den Einsatz mehrerer Erzähler oder personaler Medien, deren Perspektive und Rede eng verbunden vorkommen und oft kaum trennbar sind, kann ebenfalls Simultaneität bei der Präsentation der Geschichte [...] erzielt werden. [...] Eine jeweils gezielte drucktechnische Segmentierung kann schließlich zur Simultaneität beitragen [...].« (de Toro 1986: 43)

Bei der nur in mehrsträngigen Handlungen auftretenden Zeitverflechtung unterscheidet de Toro (1986) die einfach chronologische von der komplex achronologischen Verflechtung (vgl. de Toro 1986: 38). Erfolgt bei der Zeitverflechtung gleichzeitig mit dem Wechsel der Zeitebene auch ein Wechsel der Handlungsebene, bezeichnet Klinker dies als Zeitüberlagerung (vgl. Klinker 1993: 48). Das Verfahren der Zeitüberlagerung ist laut Klinker ein Charakteristikum eines komplexen textuellen Aufbaus, der häufig mit einer veränderten Erzählsituation einhergeht (vgl. Klinker 1993: 48). Bei der Synchronie werden Ereignisse von einem Erzähler oder einer erzählenden Figur derart vermittelt, dass ihr gleichzeitiger Ablauf betont wird (vgl.

gen Handlung sei, während der Nebenhandlungsstrang eine Handlung enthalte, die auf eine übergeordnete (Haupt-)Handlung hin funktionalisiert sei, und somit unselbstständig erscheine (vgl. Klinker 1993: 30).

25 Seine Differenzierung nimmt Genette (1972) zunächst an Analepsen vor und überträgt sie später auf die Prolepsen.

de Toro 1986: 39). In *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial* (2017) weist Sabine Schlickers zusätzlich auf die Sylepse hin, die sie als »una contigüización o simultaneización de situaciones enunciativas o de acciones/situaciones no contiguas/simultáneas« (Schlickers 2017: 114) definiert, die auf den impliziten Leser den Eindruck erzeugen, die Ereignisse der erzählten Welt verlaufen gleichzeitig zu den vermittelten Abschweifungen der Erzählinstanz. Kann aus einer Erzählung keine chronologische Abfolge der beschriebenen Ereignisse rekonstruiert werden, beispielsweise wenn durch ein Mit- oder Nebeneinander von diversen Stimmen ihre zeitliche Einordnung unmöglich ist, bezeichnet de Toro diese als achronisch (vgl. de Toro 1986: 43).²⁶

Die Kategorie *Frequenz*, bei der Genette (1972) vier mögliche Ausprägungen unterscheidet, bezieht er auf die Beziehung zwischen dem diegetischen Eintreten eines Ereignisses und seiner narrativen Darstellung (vgl. Genette 2007: 111). Singulatives Erzählen (*singulatif*) bezeichnet ein Ereignis, das ein einziges Mal eintritt und von dem einmalig erzählt wird. Wird ein vergleichbares Ereignis mehrfach erzählt, wobei sich die Wiederholung auf das Kriterium der Ähnlichkeit der Ereignisse auf der Ebene der Geschichte bezieht, wird dies als anaphorisches Erzählen (*anaphorique*) bezeichnet, das faktisch dem singulativen Erzählen zuzuordnen ist (vgl. Genette 2007: 113).²⁷ Repetitives Erzählen (*répétitif*) beschreibt den Fall, bei dem dasselbe Ereignis mehrfach erzählt wird, wobei Genette auch Varianten der Wiederholung, beispielsweise die Erzählung aus verschiedenen Perspektiven, dem repetitiven Erzählen zuordnet (vgl. Genette 2007: 113f.). Beim iterativen Erzählen fasst eine narrative Aussage ein mehrmaliges Eintreten desselben Ereignisses zusammen (vgl. Genette 2007: 114f). De Toro (1986) und Klinker (1993) übernehmen die von Genette (1972) modellierte Klassifikation der Frequenz.

Die durativen Zeitbehandlungsverfahren bestimmen das Verhältnis von Textumfang und Aktzeit, die Genette entweder als isochron oder anisochron definiert.

»Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire/longueur de récit resterait toujours constant.« (Genette 2007: 83)

In Anlehnung an Genettes Modellierung, die de Toro (1986) um Formen der Zeitraffung, der Ellipse und des zeitdehnenden Erzählens erweitert, können die Pau-

26 De Toro schärft den von Genette (1972) geprägten Begriff der *Achronie* und unterscheidet schwache Achronien, die eine Rekonstruktion der Abfolge der Handlungssegmente noch nahezu möglich machen, von starken Achronien, bei denen dieser zeitliche Ablauf nicht mehr rekonstruierbar ist (vgl. de Toro 1986: 43).

27 Schlickers (1997) nutzt in diesem Zusammenhang den Terminus der »multiplen Singularität« des anaphorischen Erzählens (Schlickers 1997: 109), um die Abgrenzung zum singulativen Erzählen zu markieren.

se, die Klinker »als die Extremform des Zeitdehnungsverfahrens« (Klinker 1993: 57) definiert; die Zeitraffung, bei der die Aktzeit den Textumfang übersteigt und die Ellipse, bei der Teile der Aktzeit ausgespart werden, den anisochronen Zeitbehandlungsverfahren der Dauer zugeordnet werden. Als einzige isochrone Form durativer Zeitbehandlungsverfahren modelliert Genette die Zeitdeckung. Wird in einem Erzähltext zeitraffend erzählt, steigert sich folglich auch das Erzähltempo (vgl. Klinker 1993: 57), was die Zeiterfahrung des impliziten Lesers beeinflusst. Dabei ist davon auszugehen, dass von bestimmten narrativen Ereignissen eine höhere Bedeutung für die Handlung ausgeht und sie daher größere Teile der Aktzeit einnehmen. In diesem Zusammenhang weist Jochen Mecke (1990) auf die Verknüpfung von Ereignisdichte und Zeiterlebnis des impliziten Lesers hin und nimmt an:

»Je dichter die Ereignisse in der Geschichte, desto größer wird, bei Konstanz der übrigen Faktoren, die Geschwindigkeit der Erzählung. Ist die erzählte Zeit jedoch leer und nur spärlich mit Ereignissen durchsetzt, so erscheint die Dauer bei gleichbleibender Relation von erzählter Zeit und Erzählzeit gedehnt, ist sie mit Ereignissen gefüllt, so hat der Rezipient den Eindruck der Beschleunigung, die dargestellte Zeit wird verkürzt wahrgenommen.« (Mecke 1990: 44)

Neben den Zeitbehandlungsverfahren der Dauer, der Frequenz und der Anordnung wird die Zeitwahrnehmung des impliziten Lesers auch über die Kopplung an die figurale Wahrnehmung beeinflusst. Bei seiner Modellierung der Erzählperspektive, die Wolf Schmid (2015) in *narratorial* und *figural* unterscheidet (vgl. Schmid 2015: 344), nennt er fünf Parameter, eins davon ist die zeitliche Perspektive, die »den Abstand zwischen dem Erfassen und dem Darstellen eines Geschehens betrifft« (Schmid 2015: 345). Dieser Abstand wird in Zeit gemessen und dann relevant, wenn es um Veränderungen geht, die abhängig von einem veränderten Wissensstand mit wachsender zeitlicher Distanz zum Geschehen anders beurteilt werden (vgl. Schmid 2015: 346). Darüber hinaus wird die Zeiterfahrung des impliziten Lesers über eine unterschiedlich explizit oder implizit ausgeprägte außerliterarische Kontextualisierung der Diegese gelenkt. Bezug nehmend auf de Toro (1986), der zwischen punktuellen und nicht-punktuellen²⁸ temporalen Konkretisierungen unterscheidet (vgl. de Toro 1986: 49), ergänzt Klinker (1993), dass »auch die *Art* [Herv. i. O.], wie sie [die punktuellen Konkretisierungen] im Text erscheinen, Auswirkungen auf die Rezeption hat« (Klinker 1993: 60).

Anknüpfend an Mecke (1990), der eine Verbindung von Ereignisdichte und Erzählgeschwindigkeit herstellt und ausgehend von der literarischen Fokussierung

28 Punktuell sind Zeitangaben in narrativen Texten dann, wenn sie Geschehnisse genau terminieren, während nicht-punktueller temporale Verweise ungenaue Angaben zum Vergehen der Zeit machen.

der negativen Krisenauswirkungen gehe ich davon aus, dass zeitdehnendes Erzählen die bedrückende Wirkung der Krise in ihrer Aussichtslosigkeit noch verstärkt. Da die Krise die Handlungsfähigkeit der Figuren einschränkt und sich ihr Alltag beispielsweise durch plötzliche Arbeitslosigkeit grundlegend verändert, scheinen sie in Ereignislosigkeit zu verharren und ihr Zeitgefühl wandelt sich, was auch mit dem Gefühl der Machtlosigkeit einhergeht. Die Erkenntnis, die eigene Lage kaum beeinflussen zu können, bewirkt bei den Figuren häufig einen gedanklichen Rückzug in die Vergangenheit, wohingegen eine Zukunft kaum mehr vorstellbar zu sein scheint. Diese Tendenz muss durch die Analyse der anordnungsbezogenen Zeitbehandlungsverfahren nachgewiesen werden. Dazu gehe ich davon aus, dass in Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende anachronische Anordnungsformen der Handlungssequenzen überwiegen, bei denen insbesondere die Zeitpermutation in Analepsen dominiert. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass die Komplexität eines Erzähltextes, die einerseits maßgeblich aus der Bestimmung der vermittelnden Erzählinstanz(en) und andererseits aus der Vielzahl und Beziehung der Zeitebenen resultiert, durchaus variabel ist, sodass nicht davon auszugehen ist, dass eine derart komplexe Zeitstruktur wie in *En la orilla* (2013) als obligatorisches Merkmal von Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende modelliert werden kann. Zugleich offenbart der Rückzug der Figuren in die als Analepsen erzählten Erinnerungen die Rupturwirkung der Krise, denn aus vergangenen Erfahrungen können keine Handlungsorientierungen oder Reaktionsmuster zur Bewältigung der Krise abgeleitet werden. In allen ausgewählten Krisenerzählungen fallen unterschiedliche Ausprägungen repetitiven Erzählens auf. Um das textuell nachweisen zu können, müssen zunächst die figuralen Erlebnisse auf ihre Ähnlichkeit überprüft werden, um abschließend beurteilen zu können, ob repetitives Erzählen thematisch tatsächlich mit der Krise und ihren Auswirkungen verknüpft werden kann. Denkbar ist auch, dass sich so Anschlussmöglichkeiten für den Nachweis multiperspektivischen Erzählens ergeben, da negative Erfahrungen kollektiv geteilt und von unterschiedlichen Figuren- und Erzählerstimmen vermittelt werden.

3.0.5 Multiperspektivismus

Jede Erzählung ist mindestens einem Erzähler zuzuordnen, der als Vermittlungsinstanz der Geschichte fungiert. Die hierarchische Struktur der Kommunikationsebenen in literarischen Erzähltexten ist in verschiedenen Modellen visualisiert worden, unter anderen von Wolf Schmid (1973). Bevor unterschiedliche literaturwissenschaftliche Perspektivbegriffe vorgestellt werden, soll zunächst auf die Bestimmung der narrativen Instanz eingegangen werden.

»C'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées —qu'elle est censée avoir laissées— dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit. Mais il va de soi que cette instance ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative.« (Genette 2007: 221)

Gérard Genette unterscheidet in *Discours du récit* (1972) bei der Bestimmung der Erzählinstanz die beiden Kategorien *voix*, mit der er sich auf die Frage bezieht, wer das Geschehen wiedergibt, und *mode*, womit er die Perspektive des Erzählers bestimmt. Innerhalb der Kategorie *voix* differenziert Genette die Erzählinstanz, Person, Ebene und die Zeit. Die Bestimmung der Erzählinstanz erfolgt durch die Stellung des Erzählers zum Geschehen (*personne*). Dabei unterscheidet Genette den homodiegetischen Erzähler, der selbst Teil seiner erzählten Welt ist, im Sonderfall des autodiegetischen Erzählers ist er gar Protagonist, vom heterodiegetischen Erzähler, der nicht Teil dieser erzählten Welt ist (vgl. Genette 2007: 255). Die narrative Ebene modelliert er als extra-, intra- und metadiegetisch. »*Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.* [Herv. i. O.]« (Genette 2007: 237) Mit dem Kriterium der Zeit beschreibt Genette »sa position relative par rapport à l'histoire« (Genette 2007: 224), die er als spätere, frühere, gleichzeitige oder eingeschobene Narration modelliert. Darüber hinaus lässt sich noch die Markierung des Erzählaktes als auktorial oder personal bestimmen.

Die Bestimmung der Erzählinstanz wird immer an das Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt gebunden, das Henry James in *The Art of Fiction* (1884) mit dem englischen Begriff *point of view* literaturwissenschaftlich einführt. Der Perspektivbegriff wird in unterschiedlichen Ansätzen verwendet, in denen verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden. So spezifiziert Genette in *Discours du récit* (1972) und *Nouveau Discours du récit* (1983) bei seiner Modellierung der Fokalisierung den Perspektivbegriff theoretisch. Die Fokalisierung bezieht Genette auf die Frage des Wissens und der Wahrnehmung. »On peut en effet raconter *plus ou moins* [Herv. i. O.] ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* [Herv. i. O.]; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif*. [Herv. i. O.]« (Genette 2007: 164) Er differenziert drei Arten der Fokalisierung: Die Nullfokalisierung, bei der der Erzähler mehr weiß als die Figuren, die interne Fokalisierung, bei der der Erzähler über den gleichen Wissensstand verfügt wie die Figuren und die externe Fokalisierung, bei der der Erzähler weniger weiß als die Figuren (vgl. Genette 2007: 194ff.).²⁹ Die Verknüpfung multipler

29 Die niederländische Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal modifiziert in *The Narrative and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative* (1983) Genettes Modellierung der Fokalisierung. Sie stellt dabei in Frage, ob die Fokalisierung sich immer auf die Beziehung von Erzähler und Figur beziehen muss und definiert stattdessen einen Fokalisator als Bindeglied der beiden

interner Fokalisierungen entfaltet auf den impliziten Leser tendenziell den Eindruck einer Nullfokalisierung. In *Narration(s): en deçà et au-delà* (1983) weist François Jost auf die Vermischung von Informationsvermittlung und Wahrnehmung in Genettes Konzeptualisierung der Fokalisierung hin. Er entwickelt Genettes Modell in *L'Œil – caméra. Entre film et roman* (1987) dahingehend weiter, dass er eine Differenzierung von Aurikularisierung, die er auf die auditive Wahrnehmung bezieht, und Okularisierung, bezogen auf die visuelle Wahrnehmung, vornimmt. In *Verfilmtes Erzählen* (1997) und »Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature« (2009) teilt Sabine Schlickers die Kritik von Jost an Genettes Modell zur Fokalisierung und greift seine Modellierung der Aurikularisierung und Okularisierung auf, entwickelt sie weiter und weist so ihre Anwendbarkeit auf filmische und literarische Erzähltexte nach.

»In film, as I will show, perspectivation is mediated in the form of focalization – by the help of the ›camera‹ as a filmic narrator – and its interplay with ›seeing‹ (ocularization) and ›hearing‹ (auricularization) as well as through editing and montage.« (Schlickers 2009: 244)

Laut Schlickers (1997) ist bei der Nullokularisierung die Kamera nicht an die Wahrnehmung einer Figur gebunden (*nobody's shot*), während bei der internen Okularisierung die subjektive Kamera zeigt, was eine Figur visuell wahrnimmt (vgl. Schlickers 1997: 147). Ist der Tonspur im Film keine hörende Figur zuzuordnen, bezeichnet sie das als Nullaurikularisierung (vgl. Schlickers 1997: 149), wohingegen die »auditory subjectivity« (Schlickers 2009: 250) bei der internen Aurikularisierung gegeben ist. In *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (2011) ergänzt Markus Kuhn die von Schlickers (1997) entwickelten Formen der Aurikularisierung und Okularisierung jeweils um die externe Ausprägung, für den Fall, wenn deutlich wird, dass eine Figur etwas auditiv oder visuell wahrnimmt, was nicht als Tonspur übermittelt oder gezeigt wird (vgl. Kuhn 2011: 128f.).

Über strukturalistisch-formale Fundierungen des Perspektivbegriffs hinaus überträgt Michail Bachtin in dem 1979 erstmalig auf Deutsch publizierten Sammelband *Die Ästhetik des Wortes*³⁰ als erster den Perspektivbegriff als Ausdruck weltanschaulicher Positionen auf den literaturwissenschaftlichen Diskurs. Grundlegend ist dabei die nicht unumstrittene Annahme, dass in literarischen Werken Aussagen vermittelt werden, die über das Werk hinaus auf Weltanschauungen verweisen können.

Instanzen. Dazu schlägt sie eine neue kommunikative Ebene vor, jedoch hat sich ihr Konzept nicht durchgesetzt. Sabine Schlickers stellt in *Verfilmtes Erzählen* (1997) ausführlich die Kritik an Bals Überlegungen vor (vgl. Schlickers 1997: 137ff.).

30 Der Band *Die Ästhetik des Wortes* vereint Aufsätze Bachtins, die in den Jahren 1919-1974 entstanden sind.

»Die Rede des Autors und die Rede des Erzählers, die eingebetteten Gattungen, die Rede der Helden sind nur jene grundlegenden kompositorischen Einheiten, mit deren Hilfe die Redevielfalt in den Roman eingeführt wird. Jede von ihnen begründet eine Vielzahl von sozialen Stimmen und eine Vielzahl von [...] Verbindungen und Korrelationen zwischen den Aussagen und den Sprachen.« (Bachtin 1979: 157)

Trotz der unscharfen terminologischen Trennung Bachtins der kommunikativen Instanzen des Autors, des Erzählers und der Figuren verweist er auf ein innovatives Forschungsfeld, das sich auf die Vielfalt von Perspektiven als ideologische Stimmen in literarischen Texten bezieht.³¹

Manfred Pfister überträgt in *Das Drama. Theorie und Analyse* (1977) den Perspektivbegriff auf dramatische Texte und weitet ihn über die Erzählinstanz hinaus auf die Figuren aus. Die Figurenperspektive wird nach Pfister durch Vorabinformationen, die psychologische Disposition und die ideologische Orientierung bestimmt (vgl. Pfister 2001: 90). Konkret unterscheidet Pfister drei Ausprägungen der Perspektivenstrukturen, die a-perspektivische, die geschlossene und die offene (vgl. Pfister 2001: 100ff.). Während sich in der a-perspektivischen Struktur die explizit geäußerten Figurenperspektiven auf die Intention des Autors beziehen, müssen sie in der geschlossenen Struktur aus den verschiedenen Perspektiven erst erschlossen werden. Dazu muss »die Urteilskraft des Zuschauers aktiviert und herausgefordert werden« (Pfister 2001: 101). Bei der offenen Struktur wird die Rezeption nicht vom Autor gesteuert und die Figurenperspektiven sind nicht hierarchisiert (vgl. Pfister 2001: 102). Pfisters Erweiterung des Perspektivbegriffs von der Erzählinstanz auf die Figuren erweist sich bei der Modellierung von multiperspektivischem Erzählen als grundlegend.

Vera und Ansgar Nünning fundieren und spezifizieren in *Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts* (2000) die zuerst in Volker Neuhaus' Habilitationsschrift *Typen multiperspektivischen Erzählens* (1971) formulierte Annäherung an multiperspektivisches Erzählen. Neuhaus fasst unter dem Terminus *Multiperspektivität* »diejenigen

31 Bachtin (1979) unterscheidet zwischen monologischen und dialogischen Erzähltexten. Ausgehend von seiner Annahme, dass in literarischen Werken immer auch weltanschauliche Positionen vertreten werden, fallen bei der Monologizität Erzähler- und Autorposition zusammen und werden in der Erzählerrede vermittelt. Im Gegensatz dazu erzeugt die Konfrontation mit einer Polyphonie an Stimmen in dialogischen Erzähltexten eine nicht hierarchisch strukturierte Vielzahl an Standpunkten, die nicht mehr auf eine dominierende Autorposition zurückgeführt und nicht durch eindeutige Interpretationsansätze aufgelöst werden kann (vgl. Bachtin 1979). Daher ist Polyphonie nach Bachtin keinesfalls ausschließlich als Strukturprinzip zu verstehen, sondern impliziert immer auch politisch-ideologische Bedeutungsdimensionen literarischer Werke (vgl. Baumberger 2006: 20).

Romane und Erzählungen [zusammen], in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um ein Geschehen wiederzugeben, einen Menschen zu schildern, eine bestimmte Epoche darzustellen oder dergleichen.« (Neuhaus 1971: 1) Diese Definition ist jedoch nicht trennscharf genug, da weder deutlich wird, ob Neuhaus Multiperspektivität auf der Ebene der Erzählinstanz oder auf Figurenebene verortet und auch sein Autorbegriff nicht spezifiziert wird. Vera und Ansgar Nünning (2000) schärfen Neuhaus' Annäherung und beziehen multiperspektivisches Erzählen auf die Darstellung eines Gegenstandes aus mindestens zwei Perspektiven oder Standpunkten (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 13). Zunächst unterscheiden sie in Anlehnung an Bachtin (1979) und Pfister (1977) zwischen monologischer Perspektivität, »die sich trotz der Vielfalt von Perspektiven durch eine dominante ›Stimme‹ auszeichnet und die eine geschlossene Perspektivenstruktur aufweist« (Nünning; Nünning 2000b: 61), und dialogischer Perspektivität, die sich durch »eine kaleidoskopische Vielfalt der Perspektiven« auszeichnet, »die sich wechselseitig kommentieren und relativieren« (Nünning; Nünning 2000b: 61).

In diesem Zusammenhang muss auf die kontrovers diskutierte Relation von Multiperspektivität und Polyphonie³² hingewiesen werden. So verstehen Vera und Ansgar Nünning Multiperspektivität als Oberbegriff, dem sie Polyphonie als Erscheinungsform unterordnen (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 4), während Monika Fludernik in »Pluralität, Polyphonie, Polyvokalität und Multiperspektivismus. Narratologische Differenzierungen« (2020) vorschlägt, Polyphonie als Oberkategorie mit Multiperspektivität als konkreter Ausprägung zu strukturieren (vgl. Fludernik 2020). Ich teile die Definition von Vera und Ansgar Nünning, die drei grundlegende Merkmale von Multiperspektivität bestimmen: Erstens die Existenz von mindestens zwei Erzählinstanzen auf intra- oder extradiegetischer Ebene, »die dasselbe Geschehen jeweils von ihren Standpunkten aus in unterschiedlicher Weise schildern« (Nünning; Nünning 2000a: 18). Zweitens rekurren sie auf die Fokalisierung und klassifizieren Erzählungen als multiperspektivisch, »in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird« (Nünning; Nünning 2000a: 18). Das dritte Merkmal bezieht sich auf die strukturelle Zusammensetzung der Erzählstruktur, »bei der personale Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähler und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden« (Nünning; Nünning 2000a: 10).

32 In *Narrative Polyphony* (2020) formuliert Stefanie Roggenbuck das Nebeneinander von mindestens zwei Stimmen auf der gleichen Erzählinstanz als Voraussetzung von Polyphonie (vgl. Roggenbuck 2020: 9).

Bei der Analyse von multiperspektivischem Erzählen schlagen Vera und Ansgar Nünning acht Dimensionen vor: In der *formal/diskursnarratologischen Dimension* werden die Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens hinsichtlich der Situierung der Erzählinstanz auf den Kommunikationsebenen in extra- und intradiegetisch und die Zahl der Erzähler als biperspektivisch und polyperspektivisch unterschieden (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 21; Nünning; Nünning 2000b: 43f.). Die *semantische Dimension* bezieht sich auf die »psychologische Disposition und die normativen Einstellungen der Figuren und Erzählinstanzen« (Nünning; Nünning 2000a:21). Mittels der *syntaktischen Dimension* können die Beziehungen der einzelnen Perspektiven als Ergebnis einer paradigmatischen Selektion und einer syntagmatischen Kombination verstanden werden (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 21), deren rezeptorische Wirkungspotentiale in der *pragmatischen Dimension* zum Tragen kommen (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 22). Das weist auf die variable *funktionale Dimension* von Multiperspektivität hin (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 22). Die *referentiell/kulturelle Dimension*, in der Bezüge zur außerliterarischen Wirklichkeit hergestellt werden, die auch die Repräsentativität der geschilderten Positionen impliziert, bedingt die *normativ/ideologische Dimension*, in der die repräsentierten Normen Bedeutung erlangen (vgl. Nünning; Nünning 2000a: 22f.). Mit der *diachronen Dimension* bezeichnen Vera und Ansgar Nünning die »Veränderungen der Formen und Funktionen von narrativer Multiperspektivität« (Nünning; Nünning 2000a: 24). Nünnings Konzept multiperspektivischen Erzählens vereint formal-strukturelle Perspektivbegriffe mit dem von Bachtin (1979) geprägten ideologisch orientierten Ansatz und Pfisters (1977) Figurenperspektive und impliziert dabei immer auch die Wirkungspotentiale von Multiperspektivismus als Erzählstrategie. Interessant ist, dass in Nünnings Modellierung von multiperspektivischem Erzählen die inhaltliche Divergenz der unterschiedlichen Perspektiven auf die geschilderten Ereignisse scheinbar vorausgesetzt wird. Daran anknüpfend schlägt Hartner (2012) vor, Multiperspektivität vorrangig als rezeptorischen Effekt der Dissonanz zu konzeptualisieren (vgl. Hartner 2012: 278). So liegt der Fokus des impliziten Lesers nicht mehr auf den beschriebenen Ereignissen, sondern auf ihren unterschiedlichen Wahrnehmungserfahrungen.

Die ausgewählten literarischen Krisenerzählungen zeichnen sich alle durch eine Vielzahl von Figuren- und Erzählerstimmen aus, die von ihren negativen Erfahrungen der verschiedenen Krisenszenarien berichten. Im Gegensatz zu Vera und Ansgar Nünning (2000) und Hartner (2012) gehe ich davon aus, dass sich die unterschiedlichen Ausprägungen der Krisenauswirkungen und die Erlebnisse der Figuren ähneln und ergänzen. So ergibt sich ein kaleidoskopartiges Stimmungsbild, das sich aus variablen internen Fokalisierungen zusammensetzt. Zum einen verstärkt sich so die Negativität der figuralen Sichtweisen auf die Krisen, zum anderen werden so die unterschiedlichen Facetten der Auswirkungen offengelegt, die nicht auf Einzelpersonen oder ausgewiesene Lebensbereiche einzugrenzen sind,

sondern immer eine Verkettung unterschiedlicher Folgeerscheinungen nach sich ziehen. Dabei trägt die Ähnlichkeit der bedrückenden Lebenswirklichkeiten der Figuren dazu bei, ihre Erfahrungen als kollektiv und daher repräsentativ zu interpretieren. Auffällig ist, dass die Erfahrungen nicht von einer dominanten Erzählinstanz hierarchisiert oder bewertet werden, stattdessen wird die Rolle einer moralischen Wertungsinstanz auf den impliziten Leser übertragen. Im Fokus der Analysen steht nicht so sehr die Identifikation von Polyphonie im Sinne tatsächlicher Mehrstimmigkeit, sondern vielmehr die unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven auf das Geschehen und die Wirkungspotentiale auf den impliziten Leser. Des Weiteren soll untersucht werden, inwiefern die ideologisch-normative Dimension von Perspektive beim Erzählen von Krisen zum Tragen kommt, um abschließend beurteilen zu können, ob Multiperspektivität ein Charakteristikum literarischer Krisenaneignungen ab der Jahrtausendwende darstellt. Dazu muss zunächst beurteilt werden, ob es sich im Fall von *Las viudas de los jueves* (2005), *Abril rojo* (2006), *En la orilla* (2013) und *Patria* (2016) um Formen multiperspektivischen Erzählens handelt, um dann mögliche rezeptorische Wirkungspotentiale erschließen zu können.

3.0.6 Raumstruktur

Jede Handlung eines literarischen Erzähltextes ist räumlich lokalisierbar, jedoch ist der *Raum* keinesfalls als Kulissenartiger Kontext oder bloßer Schauplatz der Handlung zu verstehen, sondern impliziert vielfache Konnotationen und kann auch selbst eine Aktantenrolle einnehmen.

»Die Umgebung ist fortan nicht nur Locus oder Landschaft, sondern Medium, in welchem sich Körper oder Wesen aufhalten, bewegen. Dies tun sie wie in einem Fluidum, d.h. sie sind ›Einflüssen‹ ausgesetzt, die sie durchziehen.« (Witthaus; Oster 2014: 15)

Ausgehend von der Konzeptualisierung des Raumes als Erlebnis- und Erfahrungs-ort, der sich insbesondere durch soziale (Inter-)Aktion auszeichnet, lassen sich unterschiedliche Modellierungen dieser spezifischen Räumlichkeit unterscheiden. Bevor eine Auswahl an Raumbegriffen vorgestellt wird, folgt zunächst ein Überblick über einige grundlegende Paradigmen der Raumtheorie. Ihren Höhepunkt erreicht die transdisziplinäre Raumforschung, die von der sozialwissenschaftlichen Überzeugung der wechselseitigen Einflussnahme geographischer und sozia-

ler Raumkonzepte³³ geprägt ist, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Dünne 2012: 289).³⁴

Der französische Philosoph und Soziologe Michel Foucault entwickelt in seinem Aufsatz »Von anderen Räumen« (1967) eine Raumtheorie, in deren Fokus er ideell aufgeladene Räume setzt (vgl. Foucault 1967: 320). Diese definiert er in wechselseitiger Bezugnahme zu real existierenden gesellschaftlichen Phänomenen und unterscheidet sie in zwei Arten: Einerseits die Utopie, die Foucault als virtuellen Raum definiert, der gesellschaftliche Verhältnisse idealisieren oder sich als Gegenentwurf zu ihnen positionieren kann (vgl. Foucault 1967: 320). Andererseits stellt er diesen irrealen Räumen »tatsächlich verwirklichte Utopien« (Foucault 1967: 320) gegenüber, die er als Heterotopien bezeichnet und in zwei Ausprägungen differenziert. Zum einen nennt Foucault Krisenheterotopien, die er vornehmlich primitiven Gesellschaften zuordnet (vgl. Foucault 1967: 321) und als Räume konzeptualisiert, »die solchen Menschen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in denen sie leben, in einem Krisenzustand befinden.« (Foucault 1967: 322) Zum anderen definiert er Abweichungsheterotopien, in denen Menschen untergebracht werden, deren soziales Verhalten nicht normgerecht ist, beispielsweise Haftanstalten (vgl. Foucault 1967: 322). Zur weiteren theoretischen Fundierung verknüpft Foucault die von regulierenden Zugangsmöglichkeiten geprägten räumlichen Heterotopien mit temporalen Aspekten, den Heterochronien (vgl. Foucault 1967: 324f.). Die Funktionen der Heterotopien in Bezug zum übrigen Raum lassen sich konzeptuell entweder als illusionär oder kompensatorisch beschreiben. Die kompensatorische Ausprägung konkretisiert sich vornehmlich durch die innere Ordnung der Heterotopie, die sich von der Unordnung der übrigen Räume abgrenzt.

In seinem 1975 erstmals auf Russisch und 1986 auf Deutsch veröffentlichten Werk *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* widmet sich Bachtin der wechselseitigen Kausalität von Raum und Zeit und fasst diese

33 So prägt unter anderen Pierre Bourdieu in *Leçon sur Leçon* (1982) ein Modell sozialer Räume und Hannah Arendt differenziert bei ihrer Konzeptualisierung des Politischen in *Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten* (1960) den privaten in Abgrenzung zum öffentlichen Raum.

34 Die vielfachen Bedeutungsdimensionen von Räumlichkeit werden im frühen 20. Jahrhundert erstmals unter dem Terminus *Umwelt* subsumiert (vgl. Günzel 2012: 38). Schon Kant widmete sich im ersten Teil der *Transzendentalen Elementarlehre*, der *Transzendentalen Ästhetik* (1781-1787), der Anschauung der Dinge anhand der kategorialen Unterscheidung von Raum und Zeit. Weitere raumtheoretische Perspektiven wurden ausgehend von Ernst Cassirers »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum« (1931) auf dem 1930 in Hamburg stattfindenden Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft zum Thema *Raum und Zeit* vertreten, auf dem die Entwicklung eines ästhetischen Raummodells angestrebt wurde.

unter dem Terminus *Chronotopos* zusammen. »Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit- und Raum-Beziehungen wollen wir als *Chronotopos* [Herv. i. O.] (»Raumzeit« müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen.« (Bachtin 1989: 7) Der im deutschsprachigen Raum insbesondere von Jörg Dünne und Sigrid Weigel geprägte *spatial* oder *geographical turn* (vgl. Dünne; Günzel 2012: 14) stellt die in den 1980er Jahren einsetzende Fokussierung auf Räumlichkeit in kultur- und geisteswissenschaftlichen Diskursen dar, in die sich Bachtin mit seinem vielfach rezipierten Konzept der Raumzeitlichkeit einschreibt.³⁵ Grundlegend für diesen Paradigmenwechsel ist die Abkehr von einem statischen Raumverständnis. Stattdessen resultiert der Raumbegriff aus dem sozialen Miteinander der Individuen und zeichnet sich durch die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Wahrnehmungen dieses Raumes seitens der Individuen und den Auswirkungen seiner Beschaffenheit auf ihre Interaktion aus.

Gabriel Zoran entwickelt in »Towards a Theory of Space in Narrative« (1984) ein theoretisches Modell räumlicher Strukturen in narrativen Texten, bei dessen Modellierung er vom Raum als komplexes Gebilde der Rekonstruktion ausgeht (vgl. Zoran 1984: 313). Dabei differenziert er zunächst drei vertikale Ebenen: Erstens die textuelle Dimension, die sich auf die narrative Vermittlung von räumlichen Aspekten mittels Darstellungstechniken und Perspektivstrukturen bezieht (vgl. Zoran 1984: 315). Zweitens die chronotopische Dimension, in der Zoran den Raum anhand von Veränderung durch Ereignisse konkretisiert, die er auf der temporalen Achse verortet (vgl. Zoran 1984: 318). Die dritte Dimension definiert er als topographisch und konzeptualisiert sie als statische Struktur, die unabhängig von temporalen Aspekten und vorrangig von Oppositionen geprägt ist (vgl. Zoran 1984: 318). In Ergänzung zu seiner vertikal modellierten Strukturebene des Raumes definiert Zoran eine horizontale Ebene, die sich aus der Differenzierung des Raumes in Einheiten ergibt, bei denen er drei strukturelle Ausprägungen unterscheidet: Den totalen Raum (*total space*), der alle Details räumlicher Strukturen eines Erzähltextes impliziert, die räumlichen Einheiten (*spatial units*) und den räumlichen Komplex (*spatial complex*) (vgl. Zoran 1984: 322). Die Einheiten, aus deren Abfolge sich der

35 Überblicksartig verweise ich auf einige weitere Beiträge der 1980er Jahre, die sich unterschiedlichen Schwerpunkten der Raumtheorie widmen. Charlotte Linde und William Labov fokussieren in ihrer Studie *Die Erforschung von Sprache und Denken anhand von Raumkonfigurationen* (1985) die Untersuchung zweier maßgeblicher sprachlicher Ausprägungen der Raumdarstellung vom Typ der Karte und vom Typ des imaginären Rundgangs. In *Sprache und Raum. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung* (1985) verweist Harro Schweizer auf die Materialität des Raumes. Dieter Wunderlich vertritt in seinem Aufsatz »Raum, Zeit und das Lexikon« (1985) einen linguistischen Fokus, jedoch dominiert noch immer die zeitliche die räumliche Ebene.

Raum zusammensetzt, bezeichnet er als Szene (vgl. Zoran 1984: 323). Zoran verknüpft die horizontale mit der vertikalen Strukturebene, indem er ausführt, dass sich die Szene auf vertikaler Dimension topographisch als Ort, chronotopisch als Handlungszone und textuell als Sichtfeld konkretisiert.³⁶

Neben raumtheoretischen Konzeptualisierungen, die dem Paradigma des *spatial turn* zuzuordnen sind und dem textbasierten Modell von Zoran (1984) kann auch das strukturalistisch-semiotische Raummodell von Jurij Lotman, das er in »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur« (1970) entwickelt und in *Die Struktur literarischer Texte* (1972) weiter ausführt, nach wie vor produktiv angewendet werden. Lotman versteht die räumlichen Strukturen eines Textes als Modell für die Raumstruktur der Welt (vgl. Lotman 1970: 520). Sein Raummodell wird auch für den literaturwissenschaftlichen Ereignisbegriff als grundlegend vorausgesetzt, auf dem meine Konzeptualisierung der Krise als Ereignis basiert.³⁷ Die unterschiedlichen raumtheoretischen Überlegungen bieten zahlreiche Gelenk- und Anschlussstellen für vielfältige Forschungen.³⁸ Einen wichtigen Beitrag zum literaturwissenschaftlichen Raumbegriff leistet Barbara Piatti in ihrer Dissertationsschrift *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* (2008). Ihr innovativer Ansatz, der durch den Terminus *Literaturgeographie* bereits ein interdisziplinäres Vorgehen ankündigt, zielt auf die Untersuchung des Verhältnisses von außerliterarischen räumlichen Strukturen und ihrer fiktionalen Aneignung ab (vgl. Piatti

-
- 36 Zoran (1984) weist darauf hin, dass die drei Dimensionen der Rekonstruktion des Raumes nicht als Stufenmodell zu verstehen sind, sondern beim impliziten Leser gleichzeitig ablaufen (vgl. Zoran 1984: 315). Katrin Dennerlein formuliert in *Narratologie des Raumes* (2009) zwei Kritikpunkte an Zorans Modell: Erstens stellt sie in Frage, ob die vertikale Strukturebene in allen Erzähltexten zum Tragen kommt, da Beschreibungen nicht Bewegungen oder Veränderungen auf chronotopischer Ebene entsprechen (vgl. Dennerlein 2009: 34). Zweitens gibt sie zu bedenken, dass Zoran den Terminus *Zeit* nicht definiert, obgleich er die räumlichen Komponenten um die temporale ergänzt (vgl. Dennerlein 2009: 34). Allerdings verweist Dennerlein auch auf die Innovation Zorans Ebenenmodells und antizipiert so die von Schlickers (1997) vertretene Position, Zorans schematisches Modell weise zwar Lücken auf, die jedoch mit der abstrakt-theoretischen Modellierung zu erklären seien, richte aber als eines der ersten den Fokus auf die narrative Vermittlung von Räumlichkeit (vgl. Schlickers 1997: 100). Die von Schlickers (1997) vorgeschlagene Erweiterung Zorans Modells um funktionale und semantische Aspekte des Raumes steht indes noch aus.
- 37 Meinen Vorschlag, Krisen als Ereignisse zu konzeptualisieren, habe ich in Kapitel 2.2 umfassend hergeleitet und begründet.
- 38 Unter anderen literaturwissenschaftlichen Fundierungen des Raumes sind die Studie *Erzählregionen* (2003) von Ungern-Sternberg, die Sektion *Milieu und urbaner Raum. Wissensformen und Raumaneignungen der Stadt im Frankreich der Moderne* auf dem Frankoromanistentag zu *Stadt – Kultur – Raum* (2010) und die Nachwuchstagung *Spielräume und Raumspele in der Literatur* (2010, Freie Universität Berlin) mit gleichnamiger Publikation, zu nennen.

2008: 23). Zur Herleitung eines vorläufigen Raumbegriffs bietet es sich an, die Unterscheidung von geographischer Umgebung und den sich daraus entwickelnden (sozialen) Räumen vorauszusetzen, wobei beide Dimensionen bei der Analyse zum Tragen kommen sollen. Es gilt, den geographischen Raum in einem literarischen Erzähltext konzeptuell näher zu definieren. Piatti unterscheidet anhand der Kategorien *importiert* und *transformiert* fiktionalisierte Räume von fiktiven, die sie als *fingiert* bezeichnet (vgl. Piatti 2008: 188). Eine ebenso große Relevanz geht von der figuralen Wahrnehmung der unterschiedlichen Typen von Räumlichkeit aus. Dabei kann die Unterscheidung des französischen Architekten Leroi-Gourhan (1965) von dynamischen und statischen Räumen produktiv auf den literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereich angewendet werden. »Die Wahrnehmung der umgebenden Welt erfolgt auf zwei Wegen, der eine ist dynamisch und besteht darin, den Raum zu durchqueren und dabei von ihm Kenntnis zu nehmen, der andere Weg ist statisch.« (Leroi-Gourhan 1965: 234) Piatti modifiziert Leroi-Gourhans Konzept in zwei Ausprägungen: Erstens modelliert sie die Kategorie der *Station*, beispielsweise eines Weges, und zweitens die Kategorie des *projizierten Raumes*. Letzten definiert sie auch als *eingblendeten* Raum, zu dem sie Erinnerungen, Sehnsuchtsorte oder Träume zählt, und ihn so von konkreten Handlungsorten abgrenzt (vgl. Piatti 2008: 199). Gausel (2012) betont die wechselseitige Bezugnahme von Figuren und Räumen.

»Die Art und Weise, wie [Herv. i. O.] Figuren Räume erleben und gestalten, sagt viel über sie selbst und ihre Rolle im Text aus. Figuren betreten Räume, sie orientieren sich im Raum und sie eignen sich diese an. Die soziale Beschaffenheit der Räume beeinflusst wiederum die Handlungen der Figuren [...].« (Gausel 2012: 11)

Die Verknüpfung von Figur und Raum verweist auf das Konzept des *Handlungsortes*, der als Raum definiert werden kann, in dem Figuren agieren oder sich Geschehnisse ereignen und grundsätzlich anhand der Pole »imaginär bis hin zu realistisch gezeichnet« (Piatti 2008: 16) skaliert werden kann.³⁹ Einer von Piattis Forschungsschwerpunkten bildet die Analyse der Referenzialität zwischen faktuellem Georaum und dem literarischen Handlungsraum mittels Umbenennung, Neulokalisierung, Remodellierung und Synthetisierung. Bezieht sich ein fiktionalisierter Raum auf »real existierende Gegenden und Ortschaften, Städte, die in einem fiktionalen Text

39 Piatti (2008) modelliert ihr Raummodell als Grafik, in der sie Handlungs-, Figuren- und Leserraum unterscheidet. Nach Piatti impliziert der Handlungsraum den geographischen Horizont und den Figurenraum (vgl. Piatti 2008: 128), den sie weiter in Handlungszone und Schauplätze gliedert (vgl. Piatti 2008: 129). Während Handlungszone als Methode der Interpretation zu verstehen seien, werden Schauplätze im Text benannt (vgl. Piatti 2008: 129f.). An dieser Stelle gilt es kritisch anzumerken, dass sich Piatti bei ihrer Bestimmung eines Leserraumes auf das Konstrukt des impliziten Lesers bezieht, jedoch ohne dies kenntlich zu machen oder konkret zu benennen.

zum ›Handlungsort‹ modelliert werden« (Piatti 2008: 23), kann sich die Art dieser Referenz je nach Ausprägung unterscheiden. Die Synthetisierung führt zum Konzept des *projizierten Raumes* (vgl. Piatti 2008: 124ff.). Literaturgeographische Perspektiven sind für die Analyse und Interpretation der räumlichen Strukturen in den ausgewählten Krisenaneignungen produktiv nutzbar, da sie sich alle durch außerliterarische Verweise auszeichnen, die unterschiedlich stark auf geographische Orte hinweisen. Die eindeutig regionalgeographische Verortung der Handlungen, wie in *Patria* (2016) im spanischen Baskenland und in *Abril rojo* (2006) in der peruanische Andenprovinz Ayacucho, erfolgt in *En la orilla* (2013) nahe der spanischen Mittelmeerküste. In *Las viudas de los jueves* (2005) ereignen sich die Geschehnisse in einer unweit von Buenos Aires gelegenen *gated community*. Trotz dieser regionalen Kontextualisierungen der Handlungen resultiert aus der Synopse der räumlichen Verortungen in literarischen Krisenaneignungen auf struktureller Ebene der Eindruck eines *Krisenraums*, der sich nicht primär nationalstaatlich eingrenzen lässt. Ein Beispiel für die globale Anschlussfähigkeit der räumlichen Beschaffenheit dieser Krisenräume stellt die Existenz vergleichbarer *gated communities* in ganz Lateinamerika dar. Auch das in *Patria* (2016) beschriebene Dorf ist repräsentativ angelegt. Diese Beobachtungen verweisen auf die Referenzialisierbarkeit des fiktionalen Raumes, dessen genaue Ausprägung abschließend nachgewiesen werden muss.

Eine weitere Hypothese bezieht sich auf die strukturelle Beschaffenheit der erzählten Räume. Ich schlage vor, sie gemäß unterschiedlicher Kriterien als geschlossene Räume zu bezeichnen, die vielfach konnotiert sind. So bezieht sich das Kriterium der Geschlossenheit in *Las viudas de los jueves* (2005) auf die räumlich-segregative Ausdehnung der luxuriösen Gemeinschaft von Altos de la Cascada, die zugleich mit einer Etablierung eigener Moral- und Wertesysteme einhergeht und so dem Aufbau einer Parallelwelt ähnelt, deren Bewohner*innen ihr Zugehörigkeitsgefühl maßgeblich durch die Abgrenzung zur Außenwelt generieren. In *Abril rojo* (2006) charakterisiert die geographische Abgeschiedenheit der Andenprovinz eine scheinbar gesetzklose Umgebung, in der sich das Kriterium der Geschlossenheit auf die infrastrukturelle, gesellschaftlich-diskursive und juristische Ebene auswirkt. Die Konsequenzen dieses geschlossenen Raumbegriffs sind vielfältig und manifestieren sich besonders eindrücklich in *Patria* (2016), da die räumliche Zugehörigkeit des Dorfes zum Baskenland die Entwicklungen seiner Bewohner*innen determiniert. So geht die Zugehörigkeit zur Dorfgemeinschaft qua Geburt automatisiert mit einer Stigmatisierung einher, die je nach ideologischer Perspektive in den Ausprägungen Terrorist, Täter – Opfer und Patriot – Verräter zu einer gesellschaftlichen Spaltung führt.

Neben den außerliterarisch referenzialisierbaren Verweisen und der strukturellen Beschaffenheit der literarisch repräsentierten Räume sollen auch die figurale Wahrnehmung der Handlungsräume und ihre Symbolwirkung thematisiert werden. So wird in *En la orilla* (2013) einerseits eine Region zum Ausdruck des wirt-

schaftlichen Aufschwungs in Form des Baubooms, an dem der Schreiner Esteban teilhaben möchte, aber auch der Niedergang der Krise wird architektonisch dokumentiert. Darüber hinaus wird das Sumpfgebiet als spezifischer Handlungsort eingeführt, der in Abgrenzung zum projiziert angelegten Meer als Sehnsuchtsort auch mit seinen variablen Bedeutungszuschreibungen und der biographischen-figuralen Anknüpfungen an den Protagonisten Esteban thematisiert wird. Der diachrone Wandel der Wahrnehmung und der Bedeutung des Sumpfgebietes veranschaulichen die wechselseitige Bezugnahme der Kategorien *Raum* und *Zeit*. Überdies fällt auf, dass in allen untersuchten Krisenaneignungen die räumlich-geographische Verortung der Handlungen mittels realistischer Raummodellierung erfolgt und nicht einer Flucht aus der krisenhaft erlebten Wirklichkeit der Figuren in phantastische Räume entspricht. In diesem Zusammenhang stellt *Las viudas de los jueves* (2005) einen besonderen Fall dar, da die *gated community* im ersten Zugriff als friedliche Idylle zur außerhalb der Mauern dominierenden Gewalt und Kriminalität gedeutet werden kann. Aus dieser kompensatorisch angelegten Bedeutungsebene der *gated community* können Verweise zu Foucaults (1967) Heterotopie abgeleitet werden. Die Wirkung der räumlichen Verortung auf den impliziten Leser orientiert sich maßgeblich an der repräsentativen Funktion einzelner Handlungsorte, die auf die Figuren den Effekt einer integrativen Zugehörigkeit zu sozialen, nationalen und wirtschaftlichen Bezugsgruppen erzeugen. Diese Wirkungsdimensionen manifestieren sich zugleich als segregative Tendenzen gegenüber anderen. Auf der Ebene der Rezeption ermöglicht eine explizite Referenz auf den außerliterarischen Georaum beim impliziten Leser einerseits die Anbindung der erzählten Geschehnisse an Ereignisse in der faktischen Wirklichkeit, andererseits erfolgt diese Bezugnahme in den fiktionalen Krisenerzählungen derart offen – eine Andenprovinz, eine argentinische *gated community*, eine Region Spaniens – dass räumliche Konkretisierungen und auch der Transfer auf andere Georäume immer möglich sind. Neben der Beschaffenheit und der figuralen Wahrnehmung symbolisieren die erzählten Räume zugleich auch gesellschaftlich relevante Themen, indem sie diese repräsentieren, negieren oder umkehren. Im Folgenden sollen also zum einen die erzählten Räume strukturell und thematisch hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede untersucht werden, zum anderen sollen so Rückschlüsse auf charakteristische textuelle Darstellungsmodi und -techniken dieser erzählten Krisenräume gezogen werden. Anhand der textbasierten Analysekapitel der Raumstrukturen in ausgewählten Romanen soll beurteilt werden, ob der Raum als Kategorie für die Modellierung der Merkmale literarischer Krisenerzählungen ab der Jahrtausendwende nutzbar gemacht werden kann.