

Bożena Anna BADURA
Universität Duisburg-Essen (Essen)

Die ästhetische Reduktion des Narrativen und die Immersion in den gegenwärtigen deutschen und polnischen Debütromanen*

Zusammenfassung: Eine erfolgreiche Immersion (Ryan), die Verschmelzung des Lesers/der Leserin mit dem Text und gleichzeitig die wohl wichtigste Bedingung dafür, ob ein literarisches Werk den Leser/die Leserin anspricht, lässt sich – so die These des Beitrags – mit sprachlichen Mitteln erzeugen. So lässt sich vor allem unter den Prosadebütant/innen der Gegenwartsliteratur auf der sprachlichen Ebene eine Tendenz zur ästhetischen Reduktion beobachten. Diese dadurch erzeugte Liberalität der Vorstellungskraft erlaubt es dem Leser/der Leserin, die Figuren oder bestimmte Gegenstände frei zu imaginieren, was wiederum zu einem schnellen Lesetempo und einer Immersion führt. Dagegen zwingen oft die attributreichen Werke der älteren Literatur den Leser dazu, eine von dem Autor/der Autorin beschriebene Textwelt in der Vorstellung detailgetreu nachzubauen, was der empirischen Forschung zufolge die kognitiven Fähigkeiten beansprucht, den Fortgang der Handlung verzögert und in Konsequenz (bei nicht geübten Lesern) die Lust am Lesen rauben kann.

Schlüsselwörter: Immersion, ästhetische Reduktion, Gegenwartsliteratur.

Der durch Smartphone und Internet eingeleiteten digitalen Wende ist es zu verdanken, dass mehr Menschen als je zuvor täglich lesen und schreiben. Doch die zunehmende Menge der produzierten wie konsumierten digitalen Texte geht mit ihrer fortschreitenden Simplifizierung und folglich einer veränderten Lesesozialisation einher¹. Daher überrascht die Debatte um die

* Dieser Text wurde in einer gering veränderten Version und unter dem Titel *Im Wirrwarr der Worte – unlesbare Extensität des Narrativen* als Vortrag während des Germanisten Tages 2016 in Bayreuth gehalten.

¹ Der Hirnforscher Manfred Spitzer spricht in diesem Zusammenhang in einem gleichnamigen Buch sogar von einer „digitalen Demenz“. Vgl. M. Spitzer, *„Digitale Demenz“*. *Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*, Droemer Knauer Verlag, München 2012.

heutzutage angeblich schwer lesbaren literarischen Klassiker² und ihr Mehrwert keinesfalls³. Immer wieder wird eine Klage über veraltete und dadurch fremd gewordene Ausdrucksweisen, einen komplizierten Satzbau, ein durch fehlendes Hintergrundwissen erschwertes Auslegen der Inhalte oder über eine durch zu viele Details nur langsam fortschreitende Handlung erhoben, die erschwerte Kognition dieser Texte verrät. Großer Beliebtheit erfreuen sich dagegen vor allem diejenigen (oft der Unterhaltungsliteratur zuzuordnenden) literarischen Werke, die – salopp gesagt – schnell zu lesen und spannend geschrieben sind, und zudem ausreichend viele Leerstellen bieten, in die der Leser seine eigene Welt hineinprojizieren kann⁴. Selbstverständlich gibt es sehr viele Faktoren, die darüber entscheiden, ob ein literarisches Werk gerne rezipiert wird, wie z.B. spannende und runde Figuren, interessanter, stimmiger Plot oder auch aktueller und/oder gesellschaftlich relevanter Stoff. Bei manch einem Werk scheint zudem eine als besonders ästhetisch und literarisch empfundene Sprache zu seinem Erfolg beizutragen. Doch abgesehen von den narratologischen Elementen, die bereits mehrmals analysiert wurden, ist das Anliegen dieses Aufsatzes, die linguistische Struktur unter die Lupe zu nehmen, mit dem Ziel, nach einem Zusammenhang zwischen der Leseerfahrung und der sprachlichen Struktur eines literarischen Werkes zu fragen. Dieser Beitrag baut nämlich auf der Beobachtung auf, dass es einen Unterschied in der Schreibweise zwischen den als „Klassiker“ einzuordnenden Texten und den Texten der neusten Gegenwartsliteratur gibt, der sich hauptsächlich (in der Gegenwartsliteratur) durch eine Tendenz zur vermehrten Verwendung von Verben bei einer gleichzeitigen Reduktion von (beschreibenden) Adjektiven äußert⁵. Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, inwieweit die (sprachliche) Oberflächenstruktur literarischer Texte einen Einfluss auf die Immersion-Erfahrung (Marie-Laure Ryan) hat, die nach Ryan ein „Sich-in-einen-Text-Hineinver-

² Gleichwohl sei betont, dass die Lesbarkeit respektive die Unlesbarkeit mancher Texte ein nur schwer fassbares und facettenreiches Phänomen darstellt, sodass die Analyse der sprachlichen Ebene nur einen Aspekt unter vielen diskutiert.

³ T. Spreckelsen, *Warum Klassiker?*, „FAZ“ vom 20.03.2015, URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/familie/literatur-in-der-schule-warum-klassiker-13470077.html> [letzter Zugriff: 13.02.2017].

⁴ Diese Tendenz bestätigen indirekt diejenigen Theorien der Literaturwissenschaft, in denen der Leser als Träger der Bedeutungsentstehung anstelle des Autors tritt, wie z.B. Roland Barthes (1968) – R. Barthes, *Der Tod des Autors*, [in:] *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von J. Fotis u.a., Reclam, Stuttgart 2000, S. 181–193.

⁵ Allerdings sollte man hier nicht dazu verführt werden, diese Tendenz auf alle Werke der Gegenwartsliteratur zu übertragen, denn selbstverständlich gibt es auch in heutigen Zeiten eine ganze Reihe von Autoren, die ihre Werke attributreich gestalten.

setzen“ des Lesers bedeutet und als die wichtigste Leseerfahrung gilt, die Lust am Lesen steigern oder mindern kann. Dem vorliegenden Beitrag liegt daher die Hypothese zugrunde, dass eine ästhetische respektive phänomenologische⁶ Reduktion, d.h. eine Auslassung von „funktionslosen“ Details⁷ und Charakterisierungen und somit eine Reduzierung der narrativ vermittelten Erscheinungen auf ein für das Wiedererkennen nötiges Minimum, eine Immersion beschleunigt und so die Leselust steigert⁸. Die theoretischen Überlegungen sollen anschließend anhand einiger Beispiele aus der neusten deutschsprachigen und polnischen Gegenwartsliteratur auf ihre Gültigkeit überprüft werden. Abschließend ist vorzuschicken, dass es sich bei dem vorliegenden Aufsatz um einen theoretischen und keinen empirischen (auch wenn einige Konzepte aus der Kognitionspsychologie herangezogen werden) Zugang zu dem beschriebenen Phänomen handelt.

Wenn die Klassiker der Literatur für die jungen Generationen unlesbar geworden sind, wo sind die Gründe für ihre angebliche Unlesbarkeit zu suchen? Einer Leseempfehlung der WELT-Redaktion, die eine Liste von „dicken“ Büchern unter dem Titel *Diese sechs unlesbaren Romane müssen Sie lesen* veröffentlichte⁹, wäre eine implizite Einschätzung zu entnehmen, dass

⁶ Unter dem Begriff phänomenologische Reduktion ist eine Reduzierung der Beschreibung eines Erscheinungsbildes auf ein Minimum, das ein Leser/eine Leserin braucht, um ein Objekt zu erkennen. Dieser Begriff ist von dem Begriff „phänomenologische Reduktion“ von Husserl zu unterscheiden. Die Husserlsche phänomenologische Reduktion unterscheidet zwei Schritte und beginnt mit einer Einklammerung der Seinsetzung, was er als ‚Epoché‘ bezeichnet. Diese sei eine Einstellungsänderung des Menschen der Welt gegenüber, sie soll ebenfalls im Hinblick auf das Subjekt selbst vollzogen werden, d.h. indem das Subjekt selbst seine empirische Existenz einer Einklammerung unterzieht und zum reinem Ich wird (transzendente Reduktion). Vgl. T. Friedrich, J.H. Gleiter, *Einleitung, [in:] idem, Einföhlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, Lit Verlag, Berlin – Münster 2007, S. 27f.

⁷ In seinem Essay zum Wirklichkeitseffekt („L’effet de réel“) beschäftigt sich Roland Barthes mit der Signifikanz der zahlreichen Details im literarischen Text. So gründet der realistische Effekt der Texte auf der Beschreibung von „unnützen Details“. Diese, als eine die Finalität des Textes störende Beschreibung, stellt er der narrativen Struktur des Textes entgegen. Vgl. R. Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt, [in:] idem, Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. von D. Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 164–172, hier S. 165ff.

⁸ Eine empirische Forschung bezüglich der in dem vorliegenden Beitrag behandelten Fragestellung wäre selbstverständlich wünschenswert. Allerdings stehen im Moment keine vergleichbaren Studien zur Verfügung, was sich jedoch angesichts steigenden Interesses der Literaturwissenschaft an empirischen Studien im Rahmen der Lese(r)forschung in naher Zukunft ändern mag.

⁹ *Diese sechs unlesbaren Romane müssen Sie lesen*, „Die Welt“ vom 1.10.2016, URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article158478214/Diese-sechs-unlesbaren-Romane-muessen-Sie-lesen.html> [letzter Zugriff: 13.02.2017].

es die Textlänge ist, die sie „unlesbar“ macht¹⁰. Viel treffender wäre es hier allerdings, beispielsweise nach dem Erzähltempo bzw. nach der Ausdehnung der Erzählzeit gegenüber der erzählten Zeit zu fragen. Dabei ist eine gewisse Abneigung gegenüber „ausgedehnten“ Texten, anders als man vielleicht vermuten würde, kein Phänomen der Gegenwart. Denn bereits im 19. Jahrhundert haben sich etwa die zeitgenössischen Leser von Adalbert Stifters *Nachsommer* darüber beschwert, dass sein Roman zu viele Beschreibungen beinhalte und dadurch „ermüdend“ sei¹¹.

Wenn den Leser/innen eine (unmotiviert) ausgedehnte Handlung schon immer als ästhetisch unattraktiv vorgekommen ist, muss die Ursache für die nun vorherrschende Abneigung jüngerer Generationen den Klassikern gegenüber anders zu begründen sein. Als Ursache für diese Lese-Unlust kann auch nicht die Tiefenstruktur der literarischen Werke angesehen werden, denn diese, so der Schweizer Germanist Mario Andreotti in seinem Werk *Die Struktur der modernen Literatur* (2014), zeichne sich durch eine außerordentliche Stabilität aus. Ihm zufolge seien nämlich viele literarische Erzeugnisse der Gegenwart trotz ihrer sprachlichen Modernität durchaus der traditionellen Literatur zuzurechnen, sofern ihre Tiefenstruktur auf traditionellen Mustern beruhe¹². Auch nicht die mangelnde Leseübung verursacht diese Unlust, denn der postmoderne Roman¹³ scheint die Verwirrung seiner Leserschaft zum Programm erhoben zu haben: der unzuverlässig gewordene Erzähler, die Auflösung der Linearität des Erzählens oder das

¹⁰ Ein Gegenbeweis für eine solche These ist die Tatsache, dass es nach wie vor Autoren gibt, die dieser Erscheinung gegenüber die lange Form und eine langsame Entwicklung des Plots bevorzugen, wie beispielsweise Nino Haratischwili, eine Autorin der jungen Generation, deren Roman *Das achte Leben (für Brilka)* (2014) trotz seiner 1280 Seiten gefeiert und gern gelesen wird.

¹¹ „Stifter bleibt zu sehr an der Studie kleben und kommt nicht zur Komposition. Er malt Details mit Virtuosität, denn er weiß seine tiefe und schöne Seele in den Stoff zu legen und weiß wieder die Seele des Stoffs herauszufühlen. Aber dies fortwährende, nicht endende Malen ermüdet; man erwartet endlich Handlung, mindestens Begebenheiten; man erwartet Konflikte, mindestens künstlerische Gruppierung und Kontraste, – das alles kommt nicht, Seite nach Seite ist mit Beschreibung angefüllt und wir scheiden am Ende von einer solchen Erzählung mit dem Eindruck, daß wir auf einem poetischen Walplatz gestanden, auf welchem eine große Schlacht hätte aufgeführt werden können“. L. Schücking, *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), Beil. Nr. 174, S. 1393, 23. Juni 1847, zit. n. M. Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit: Festgabe zum 28. Jänner 1968*, Böhlau, Wien [u.a.] 1968, S. 106.

¹² Vgl. M. Andreotti, *Die Struktur der modernen Literatur*, (5., stark erweiterte und aktualisierte Auflage), Haupt Verlag, Bern 2014, S. 23.

¹³ Zum postmodernen Roman siehe auch: K.W. Hempfer (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Steiner, Stuttgart 1992; U. Schulz-Buschhaus, K. Stierle (Hg.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, Fink, München 1997; M. Kopp-Marx, *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*, C.H. Beck, München 2005.

Spiel mit tradierten Erzählweisen und Romanarten und nicht zuletzt das Spiel mit dem Leser, die vorprogrammierte Enttäuschung seiner Erwartungen, eine gestörte Identifikation mit den Figuren oder das nicht erfüllte Bedürfnis nach Ausgleich und Harmonie – all dies befördert die Ratlosigkeit des Interpreten, der den Text nicht mehr mit der traditionellen Hermeneutik greifen kann. Demgegenüber mögen viele ältere literarische Texte zwar länger, doch hinsichtlich ihrer Konstruktionsebene simpler erscheinen. Wenn sich also weder die Länge noch die Tiefenstruktur oder die Romankonstruktion in den vergangenen Jahrzehnten signifikant veränderten, müssen die Gründe für die entstandene Unlesbarkeit in anderen Aspekten gesucht werden. Den Gründen für die diskutierte Abneigung junger Lesergenerationen könnte man möglicherweise auf die Spur kommen, wenn man die umgekehrte Frage stellt, und zwar danach, wann Romane als gelungen empfunden werden. Denn vielleicht haben sich durch die veränderte und medial gewordene Welt zugleich die Erwartungen der Leser verändert, die die ältere Literatur nicht mehr flächendeckend bedienen kann?

Nach positiven Leseerfahrungen gefragt, würden einige (nicht professionelle) Leser/innen¹⁴ wohl entgegnen, sie seien von der spannenden Handlung mitgerissen worden oder die Figuren seien so entwickelt worden, dass man sie nachempfinden konnte, oder auch dass die Leser/innen so nah an dem Geschehen gewesen seien, als hätten sie alles selbst erlebt. Eben diesem letzten Phänomen, dem Sich-in-den-Text-hineinversetzen-Können, das viele Leser/innen sich für Literatur begeistern lässt, ist im Weiteren nachzugehen.

Die Immersionstheorie nach Marie-Laure Ryan

Der Vertiefung in den Text bis zum Realitätsverlust respektive dem Verschwinden des Selbst in einem Kunstwerk widmeten sich bereits einige Philosophen. So stellte u.a. Theodor W. Adorno dem „Kunstgenießer“, der das Kunstwerk in sich aufnimmt, es konsumiert, einen Betrachter gegen-

¹⁴ Professionelle Leser, womit Leser gemeint sind, die sich aus beruflichen Gründen mit der Literatur beschäftigen, würden an dieser Stelle selbstverständlich eine andere Liste von Kriterien angeben, die einen Roman zu einem guten Roman machen. Einer Liste solcher Kriterien, die Literaturkritikern und Literaturlehrenden zur Ermittlung eines ästhetischen Urteils über die erfolgte Lektüre dienen, versucht sich in seinem Buch *Was ist ein guter Roman?* Hanns Frericks zu nähern, wobei er feststellen muss, dass die Kriterien der Urteilsbildung nicht nur sehr breit gefächert, sondern auch in unterschiedlicher Ausprägung eingesetzt würden. Vgl. H. Frericks, *Was ist ein guter Roman?*, Verlag Opus Magnum, Stuttgart 2016.

über, der sich (theoretisch) in einem Kunstwerk verlieren kann, in ihm verschwindet. Dieses Verschwinden im Kunstwerk kann zudem als eine genussvolle Flucht vor der Realität aufgefasst werden: „Wer im Kunstwerk verschwindet, wird dadurch dispensiert von der Armseligkeit eines Lebens, das immer zu wenig ist. Solche Lust vermag sich zu steigern zum Rausch“¹⁵. Eine ähnliche Unterscheidung trifft Roland Barthes in *Die Lust am Text*: Der bloßen „Lust“ („plaisir“), die konventionelle Leseerwartungen erfüllt, stellt er die exklusivere „Wollust“ („jouissance“) entgegen, die diese Erwartungen hintergeht und subversiv durchbricht. Hier sind Unbehagen oder Bruch mit kulturellen und psychologischen Gewohnheiten zu nennen, die sich der Vorstellung eines spannenden Textes entziehen. Die Wollust am Text ist daher nur zu erreichen, wenn der Autor es vermag, seine Leserschaft z.B. mit seiner Sprache zu verführen¹⁶.

Dass sich die Rezeptionsästhetik mit dem Phänomen der Verschmelzung des Rezipierenden mit einem literarischen Text lange Zeit nicht befasst hat, überrascht nicht, denn es ist schwer, universelle empirische Beweise hierfür zu liefern und noch schwieriger diese wissenschaftlich abzusichern. Dennoch hat sich Marie-Laure Ryan in ihrem Buch *Narrative as Virtual Reality* (2001) dieses Themas angenommen¹⁷. Die Verschmelzung des Lesers mit dem Text bezeichnet sie als Immersion, die für sie – Ryan unterscheidet zwischen der räumlichen, zeitlichen und emotionalen Immersion – sogar das wichtigste Leseerlebnis darstellt, das ihr zufolge mit der Leichtigkeit der Lektüre zusammenhängt. Dies bedeutet wiederum, dass eine Immersionserfahrung umso schneller erreicht wird, je bekannter ein Text dem Leser/der Leserin erscheint¹⁸. Doch wie lässt sich mit einem Text, der ja *per se* neue und dem Leser bisher unbekannte Figuren und eine am Anfang der Lektüre in alle Richtungen offene Geschichte erzählt, ein hoher Bekanntheitsgrad erzielen?

¹⁵ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1990, S. 28.

¹⁶ Vgl. hier R. Barthes, *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von T. König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, S. 21 und S. 77. Vgl. auch T. Anz, *Die Lust am Text. Erinnerungen an Roland Barthes, die Postmoderne und die lange Lustlosigkeit der Literaturwissenschaft*, literaturkritik.de, Nr. 11, vom November 2015, URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21327 [letzter Zugriff: 13.02.2017].

¹⁷ Sie nähert sich dem Thema, indem sie sich auf die kognitive Psychologie (das Gefühl des Sich-Verlierens in einem Buch sowie die mentale Simulation), die Phänomenologie (das Glaubhaft-Machen) und die analytische Philosophie (die Theorie der möglichen Welten) bezieht.

¹⁸ „For a reader to be caught up in a story, the textual world must be accessible through effortless concentration [...]. The most immersive texts are therefore often the most familiar ones“. M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press, Baltimore, London 2001, S. 96.

Hierzu lautet die Hypothese in diesem Beitrag, dass sich ein hoher Bekanntheitsgrad u.a. durch eine ästhetische bzw. phänomenologische Reduzierung erzeugen lässt, die Texte hervorbringt, die für den Leser/die Leserin einfach zu visualisieren und zu simulieren sind und so den Immersionsprozess beschleunigen können. Unter einer solchen Einfachheit auf der Textoberfläche ist allerdings keinesfalls eine semantische Unterkomplexität zu verstehen, sondern eine durch Leerstellen erzeugte Möglichkeit, eigene Vorstellungen in den Text hineinzuprojizieren. Dabei weist Ryan auf die Schwierigkeit hin, die Bedingungen für eine erfolgreiche Immersion zu identifizieren. Die räumliche wie die zeitliche Immersion, so Ryan, ist eher eine zufällige Rückkoppelung des Textes mit den individuellen Erinnerungen des Lesers und weniger eine allgemeingültige Eigenschaft eines Textes¹⁹. Die temporale Immersion ist an das Entstehen von Spannung gekoppelt und als Verlagerung der Aufmerksamkeit auf den Fortgang der Geschichte zu verstehen²⁰. Die zeitliche Distanz, die anders als bei einer Bildbetrachtung durch eine langsame Entfaltung des gelesenen Textes in der Vorstellung des Lesers/der Leserin entsteht, sei für die Immersionserfahrung störend. Daher muss der Text eine Möglichkeit finden, diese zu überwinden²¹, indem er beispielsweise die realen Ortsnamen verwendet. Denn durch die Nennung eines wirklich existierenden Ortes werden beim Leser/bei der Leserin entsprechende Erinnerungen, Vorstellungen und Stereotype aktiviert, d.h. die kognitiven Frames²², die die Entstehung der Bilder

¹⁹ „Spatial immersion is often the result of a „madeleine effect“ that depends more on the coincidental resonance of the text with the reader’s personal memories than on generalizable textual properties”, M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, S. 121.

²⁰ „Temporal immersion is the reader’s desire for the knowledge that awaits her at the end of narrative time. Suspense, the technical name for this desire, is one of the most widely appreciated literary effects, but also one of the most neglected by narratologists, in part because of its association with popular literature, but mainly because of its suborn resistance to theorization”. M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, S. 140.

²¹ „In the most complete forms of spatial immersion, the reader’s private landscapes blend with the textual geography. [...] Since this letter experience involves transportation to a point defined by both spatial and temporal coordinates, I discuss it below in a subsection labeled spatio-temporal immersion. Neither one of these two experiences is easy to convey in language. Unlike pictures, which teletransport the spectator instantly into their space, language can afford only a gradual approach to the textual world. As a temporal medium it discloses its geography detail by detail, bringing it slowly into the reader’s mind. [...] To overcome this distance, language must find ways to pull its referents into the theater of the mind, and to coax the imagination into simulating sensory perception”. M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, S. 122.

²² „A particularly efficient way to create a sense of place without resorting to lengthy descriptions is the use of proper names. [...] The name Texas transports the reader not into a barren expanse but into a territory richly landscaped by cultural associations, literary

im Kopf beschleunigen. Wie dem Terminus „temporal“ zu entnehmen ist, stellt die Zeitlichkeit beim Aufbau der Spannung eine entscheidende Komponente dar. Daraus lässt sich ableiten, dass eine Anhäufung von Details und Beschreibungen, die die Erzählzeit ausdehnen, die Immersionserfahrung erschweren oder verzögern kann²³. Schließlich basiert die emotionale Immersion auf der Erfahrung der Empathie und bedeutet eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf das Schicksal einzelner Figuren²⁴. So ist abschließend festzuhalten, dass Ryan zwar geneigt ist, die Gründe für eine erfolgreiche Immersion in der Konstruktion des Textes zu suchen, gleichzeitig aber seine Sprache außer Acht lässt. Vielmehr behauptet sie sogar, die rein sprachliche Ebene spiele für die Immersion keine Rolle²⁵. Eine gegensätzliche Position gilt es im Weiteren zu erörtern.

Das Lesen in Bildern im Spiegel der aktuellen Leseforschung

Entsprechend der empirischen und linguistischen Leseforschung erfolgt die Kognition des Textes durch Bilder, die beim Lesen im Kopf entstehen, oder anders ausgedrückt, durch die Immersion, d.h. das Eintauchen des Lesers in die sog. virtuelle Realität. In diesem Sinne ist auch die Empfehlung der empirischen Forschung zu deuten, die Lesekompetenz durch die Visualisierung der Textinhalte zu entwickeln und zu fördern²⁶. Da sich aber die Lese-Sozialisation allgemein durch einen interaktiven Umgang mit dem Text auszeichnet, entfernen sich das Gelesene und das Verstandene mit steigender Lesekompetenz zunehmend voneinander: Während Kinder den Wortlaut, d.h. die „Textoberfläche“ fokussieren, ergänzen Erwachsene die bestehenden Leerstellen und konstruieren zwischen ihnen individuell geprägte, inhaltliche Zusammenhänge, sodass die im Kopf erwachte Welt mit

evocations, personal memories, and encyclopedic knowledge. Through this ability to tap into reservoirs of ready-made pictures, place names offer compressed images and descriptive shortcuts that emulate the instantaneous character of immersion in the space of visual media”. M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, S. 127f.

²³ Hier könnte man eine These formulieren, dass der Leser/die Leserin diejenigen Texte spannender findet, deren Erzählzeit nicht die erzählte Zeit übersteigt. Fällt die Erzählzeit jedoch wesentlich länger aus und der Text es nicht schafft, ihre Leser/innen durch die Sprache zu verführen, tritt das Gefühl der Langeweile auf, der Text erscheint künstlich in die Länge gezogen.

²⁴ Vgl. “the reader’s emotional involvement in the fate of the hero”. M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, S. 148.

²⁵ Vgl. M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality*, S. 121.

²⁶ Vgl. hierfür E. Hartmann, *In Bildern denken – Texte verstehen. Lesekompetenz strategisch stärken*, Rheinhardt Verlag, München – Basel 2006.

der Textbasis nur selten übereinstimmt. Dabei aktiviert ein erwachsener Leser/eine erwachsene Leserin nicht nur kognitive Wissensbestände, sondern auch emotionale und körperbezogene Erfahrungen²⁷. Auf der Basis des Textes eine Welt zu erschaffen gelingt allerdings nur dann, wenn dem Leser als dem Schöpfer dieser Phantasie-Welt genügend Freiheiten eingeräumt werden. Zudem erfolgt die Rekonstruktion des beschriebenen Bildes umso schneller, je weniger Details ein Text beinhaltet. Doch wie entsteht so ein Bild im Kopf des Lesers/der Leserin?

Einer der auf diesem Feld führenden deutschen Neurowissenschaftler, Arthur Jacobs von der TU Berlin, vertritt den Standpunkt, dass die gelesene Welt im Kopf eines Erwachsenen simuliert und nicht etwa genau nachgebildet wird, wie bisher vermutet wurde²⁸. Eine detaillierte Nachbildung stelle, so Jacobs, eine hohe kognitive Anstrengung dar, die zu viel Zeit in Anspruch nehme, als dass sie ein praktikabler *Modus Procedendi* beim Lesen sein könnte. Es ist daher zu konstatieren, so Jacobs, dass die Simulation des Gelesenen keine komplexe und detailtreue Abbildung des Gelesenen darstellt²⁹. Das wirft natürlich die Frage auf, inwiefern eine Überkomplexität des Textes seine Kognition verlangsamt, und wie viele Details erforderlich sind, um eine Textwelt mithilfe der Vorstellungskraft zu entwerfen und in sie hineinzufinden.

Bevor dies aber erörtert werden kann, ist zunächst zu fragen, was Erzählungen auf ihrer Textoberfläche überhaupt komplex macht. Neben der normalen Hypotaxe sind es nämlich die pränominalen Adjektive bzw. Attribute, die Nomen stark expandieren lassen und dadurch (in der deutschen Sprache) das finale Prädikat und somit den Abschluss des Satzes hinauszögern. In der Studie *Adjektivfolgen: Eine Untersuchung zum Verstehen komplexer Nominalphrasen* definiert Lorenz Sichelschmidt drei Funktionen der

²⁷ Vgl. *Ein Interview mit Prof. Dr. Gerlind Nieding*. *Televizion*, 25/2012/2, S. 16–18, hier: S. 17. URL: http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/25-2012-2/schlote_nieding.pdf [letzter Zugriff: 13.02.2017]. Zur Bedeutung der Körperlichkeit für das Textverstehen, das auf einen körperlichen Vollzug angewiesen ist, siehe auch J. Söffner, E. Schomacher, *Die Kehrseite des Wissens. Körperarbeit am Text – und was sie für die Narratologie bedeutet*, „DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal für Narrative Research“, 6.1 (2017), S. 58–75.

²⁸ Dies resultierte aus Experimenten, in denen Probanden vor ihrem geistigen Auge einen Durchgang durch die eigene Wohnung absolvieren sollten, wobei alle Fenster und Türen zu zählen waren.

²⁹ R.M. Willems, A.M. Jacobs, *Caring About Dostoyevsky: The Untapped Potential of Studying Literature*, „Trends in Cognitive Sciences“, 2016, Volume 20, Issue 4, S. 243–245, URL: http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/willems_jacobs15TICS.pdf [letzter Zugriff: 13.02.2017].

Adjektive³⁰: Zum einen erfüllen sie kommunikative Zwecke, indem sie ein bestimmtes Objekt näher identifizieren (z.B. „eine weite Reise“) oder es von einem anderen abgrenzen („meine eigene Existenz“). Dies ist als die determinative Funktion der Adjektive bzw. der Attribute zu bezeichnen. Zum anderen kann ein Adjektiv eine definitorische Funktion erfüllen (z.B. „parlamentarischer Staatssekretär“). Diese zwei Funktionen umfassende diskriminative Verwendung liegt vor, wenn der Rezipient dazu veranlasst wird, spezifische konzeptuelle Kontrastierungen vorzunehmen³¹, d.h. wenn es sich um eine determinative oder definitorische Abgrenzung oder Hervorhebung eines Objekts handelt³². Schließlich lassen sich mit einem Adjektiv bestimmte Eigenschaften eines Objektes beschreibend auführen, z.B. „fröhliches Lächeln“ oder „freundliche Grüße“. Diese deskriptiven³³ Adjektive und Attribute werden, so eine von den Forschern Foss und Ross durchgeführte Studie³⁴, von unserem Gehirn langsamer verarbeitet als die definitorischen: Denn die Erweiterung einer Nominalphrase um ein Adjektiv ging bei den Probanden mit einer Verlängerung der Verarbeitungszeit einher, wenn das Adjektiv eine charakterisierende, d.h. deskriptive Funktion hatte. Erfüllte es eine klassifizierende Funktion, wurde die erweiterte Phrase von den Teilnehmern der Studie ebenso schnell verarbeitet wie die einfache³⁵.

Wie aus den empirisch gewonnen Erkenntnissen zu folgern ist, entscheidet die Sprache eines literarischen Werkes wesentlich über den Lesefluss, insofern die Parataxe und attributarme Nomen die Handlung und somit das Lesetempo beschleunigen. Der Effekt wäre ein schnelleres Eintauchen in die Textwelt, d. h. eine schneller einsetzende Immersionserfahrung. Ein kompliziert geschriebener Text würde dagegen, solange er nicht durch eine besondere Virtuosität seiner Sprache zu bestechen vermag, als langatmig und die beschriebenen Details würden als Störfaktor, der zunächst eine mühsame Kognition des Gelesenen erfordert, empfunden.

³⁰ L. Sichelschmidt, *Adjektivfolgen: Eine Untersuchung zum Verstehen komplexer Nominalphrasen*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1989.

³¹ *Ibidem*, S. 154.

³² Vgl. *ibidem*, S. 41.

³³ *Ibidem*, S. 41f.

³⁴ D.J. Foss, J.R. Ross, *Great expectations: Context effects during sentence processing*, [in:] G.F. d'Arcais, R.J. Jarvella (Hg.), *The process of language understanding*, Chichester, Wiley 1983, S. 169–191.

³⁵ Vgl. auch L. Sichelschmidt, *Adjektivfolgen*, S. 42.

Das Verfahren der ästhetischen Reduktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Ein Großteil schriftlich wie mündlich tradiert Geschichten wird von der Handlung, meist nach dem Muster der Heldenreise, getragen. Zudem sind die Erzählungen von ihrer Natur aus auf das Ende hin konzipiert, das dem Leser/der Leserin eine gewisse Erlösung bringen soll, wobei das Spiel zwischen dem Warten auf die Auflösung des Rätsels und ihre Hinauszögerung die Spannung eines Textes begründet. Denn Unwissenheit erzeugt Neugier. Daher muss der Diskurs, „oder besser noch: die Sprache“³⁶, eine beträchtliche Arbeit vollziehen, „wenn er das Rätsel anhalten und im Zustand der Öffnung erhalten will. Die Erwartung wird auf diese Weise die grundlegende Bedingung der Wahrheit: die Wahrheit, das sagen uns die Erzählungen, steht am anderen *Ende* des Wartens“³⁷. Doch „wenn das Prädikat (die Wahrheit) kommt, sind Satz und Erzählung beendet, die Welt ist adjektiviert (nach so viel Angst, daß sie es nicht sein könnte)“³⁸. Barthes' Gedanken folgend wären die Adjektive (sowie andere Attribute) als Verzögerung in einer Erzählung zu verstehen, und der Verzicht auf sie, ein Versuch, schneller an die Wahrheit zu gelangen.

Die Literatur ist zwar so vielfältig, wie die verschiedenen Schreibweisen ihrer Autoren, doch ein Blick auf die sprachliche Struktur einiger neuerer Debütromane, als „das Genre des Neuartigen“³⁹, verrät eine gewisse Tendenz der textuellen Inszenierung, denn viele junge Schriftsteller/innen setzen in ihrer Sprache bevorzugt Verben ein und verzichten weitgehend auf deskriptive Attribution. So werden Prädikate zu Bedeutungsträgern, die die Textwelt und ihre Figuren charakterisieren und beschreiben. Doch es wäre unvernünftig zu behaupten, es handle sich bei dieser Tendenz um eine neuartige Erscheinung der letzten Jahre, zumal sich schon für die vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts vergleichbare Versuche festmachen lassen.

Als Pionier dieses „neuen“ Schreibstils lässt sich nämlich Arno Schmidt mit seinem Prosadebüt *Leviathan* (1949) anführen, das sich auf der sprachlichen Ebene unter anderem durch eine kaskadengleiche Kette von Verben auszeichnet. Was manche als Schmidts „episches Versagen“ bezeichneten, feierten andere als das neue Verfahren, „die Handlung schlicht zu halten und sich ganz auf seinen Stoff zu konzentrieren“⁴⁰. Mittels dieser Simplifi-

³⁶ R. Barthes, *S/Z*, übers. von J. Hoch, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987, S. 46.

³⁷ *Ibidem*, S. 79.

³⁸ *Ibidem*, S. 80.

³⁹ Chr. Kortmann, *Die aus dem Nichts kommende Stimme. Zur Ästhetik des literarischen Debüts in der Mediengesellschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S. 234.

⁴⁰ *Ibidem*, S. 112.

zierung sei der Leser von der Pflicht befreit, einer Handlung zu folgen und sich Dinge vorstellen zu müssen. Schon sehr früh erkannte beispielsweise Werner Riegel⁴¹, Autor eines der ersten literarischen Arno-Schmidt-Porträts, dessen Besonderheit, indem er Schmidt als den ästhetischen Erneuerer feierte und feststellte, dass dieser in seinen Texten keine Welt schildere, sondern die Welt in jeder Zeile a priori in ihrer Ganzheit vorhanden sei⁴². Anders formuliert: Statt die Welt genau zu beschreiben, überlässt Schmidt durch das Fehlen der deskriptiven Attribute diese Aufgabe der Phantasie des Lesers/der Leserin, sodass die Leser/innen sich die gezeichneten Bilder zwar sehr genau vorstellen können, jedoch abhängig von den eigenen Erfahrungen unterschiedlich geformt. Christian Kortmann bezeichnet dies als „eine Ikonografie der Deutlichkeit, die Massen erreichen kann, weil sie den Dingen auf den Grund geht und sie auf ihrer einfachsten, nachvollziehbaren Wahrnehmungsstufe darstellt“⁴³.

Was also vor einer halben Epoche als literarisches Experiment begann, erlebt leicht abgewandelt seine Sternstunde in der jüngsten Gegenwartsliteratur, und zwar vorwiegend unter den Debütant/innen. Um dies zu veranschaulichen, sollen im Weiteren kurze Ausschnitte aus drei Debütromanen der neueren Gegenwartsliteratur betrachtet werden. Dabei handelt es sich um literarische Werke, die in der Gegenwart öffentlich diskutiert und zum Bestandteil literarischer Kommunikation wurden.

Martin Lechner beginnt seinen auf der Longlist für den Deutschen Buchpreises 2014 nominierten Debütroman *Kleine Kassa (2014) in medias res* mit einer Fluchtszene des Protagonisten. Die kurzen Sätze sollen ein schnelles Tempo der Handlung erzeugen und somit schon zu Beginn des Romans für Spannung und damit für eine zeitliche Immersion sorgen.

Auch wenn es falsch war, falsch, nichts als falsch, rannte er mit dem Koffer die Böschung hinab. Schon versank er in der Wiese. Er müsste sich bloß fallen lassen und kein Mensch mehr, weder von der Straße aus, noch vom Wald, der dort hinten aufragte, grün und schwarz, könnte ihn sehen. Still war es jetzt. Bis auf seine Schritte in den flüsternden Gräsern. Still und warm. Er öffnete das Jackett, prüfte das Hemd⁴⁴.

Die hier benutzten Attribute, der grüne und schwarze, also der dunkle Wald sowie „flüsternde Gräser“, haben keine rein deskriptive Aufgabe, sondern helfen, eine Atmosphäre der Bedrohung herzustellen. Die Stimmungen, die sich dadurch beim Leser/bei der Leserin erzeugen lassen, werden im Unterschied zu Gefühlen und Affekten häufiger erfahren und haben keinen konkreten Objektbezug, vielmehr bilden sie einen diffus getönten Hin-

⁴¹ W. Riegel, *Schmidt. Porträt eines Dichters*, „Studenten-Kurier“ 1956, Januar/Februar, S. 5–6.

⁴² Zit. nach Chr. Kortmann, *Die aus dem Nichts kommende Stimme*, S. 111.

⁴³ Chr. Kortmann, *Die aus dem Nichts kommende Stimme*, S. 118.

⁴⁴ M. Lechner, *Kleine Kassa*, Residenz Verlag, St. Pölten [u.a.] 2014, S. 5.

tergrund, von dem sich Erlebnisse gleichsam als Figur abheben⁴⁵. Dank der Wiederholung werden Tempo und Rhythmus des Textes erzeugt. Bereits dieser kurze Ausschnitt zeigt, wie frei die Vorstellungskraft des Lesers/der Leserin bei diesem Roman sein kann. Denn weder der Koffer noch die Böschung oder die Wiese werden näher beschrieben, sodass sich der Leser/die Leserin an dieser Stelle einen ihm/ihr bekannten Koffer phantasieren und das eigene Bild von einer zum Wald angrenzenden Wiese mit (egal ob langen oder kurzen) flüsternden Gräsern erzeugen kann. So werden die vom Autor gedachten Artefakte durch die Gegenstände und Bilder aus dem persönlichen Leben des Lesers/der Leserin ersetzt, was ihn/sie sofort in eine bereits bekannte (Text-)Welt katapultiert.

Etwas attributreicher erscheint auf den ersten Blick ein Ausschnitt aus dem mit dem Debütpreis der Lit.Cologne 2016 ausgezeichneten Debütroman *Der Krieg im Garten des Königs der Toten* (2016) von Sascha Macht. Im folgenden Abschnitt befindet sich der Protagonist auf einer Heimreise, als er auf eine Gruppe Unbekannter trifft:

Kurz darauf tauchten aus dem Nebel weitere Gestalten auf, zehn, fünfzehn, zwanzig junge Leute in *ausgeblichenen* Klamotten, zu Fuß, manche von ihnen *mit mehreren Rucksäcken beladen*, andere führten *mit Bündeln bepackte* Esel an Leinen hinter sich her, jemand ging an Krücken, eines der Mädchen schien schwanger zu sein. Sie umringten uns und den Jungen, einige sprachen *leise* miteinander. Liam machte ein paar *glucksende* Geräusche, dann fing er an zu weinen, Johnny nahm ihn von seinen Schultern und drückte ihn fest an sich⁴⁶.

Einerseits handelt es sich hier erneut um eine atmosphärische Darstellung einer Bedrohung, was dann mit den glucksenden Geräuschen und dem anschließenden Weinen zum Ausdruck gebracht wird. Andererseits lässt sich in dem ersten Teil des Zitats definitivische Attribuierung erkennen – „junge Leute in *ausgeblichenen* Klamotten“, „mit mehreren Rucksäcken beladen“ und begleitet von mit Bündeln bepackten Eseln. Diese Beschreibung soll die reisenden Menschen als Vagabunden und Obdachlose charakterisieren. Dabei werden weder die individuellen Menschen genauer dargestellt, noch wird ihre Kleidung näher beschrieben, vielmehr liefert der Text eine Leerstelle, die der Leser/die Leserin erneut mit eigener Vorstellung von einer Gruppe obdachloser junger Menschen füllen kann. Diese Freiheit wird an einer weiteren Stelle noch sichtbar, und zwar, als der Protagonist während seiner ersten Reise in die Stadt eine Kneipe betritt:

Hinter dem Tresen stand ein Mädchen, putzte Gläser mit einem *fleckigen* Fetzen und grüßte mich, als ich eintrat. Ich bestellte ein Bier, das Mädchen fragte nach meinem Al-

⁴⁵ Vgl. B. Meyer-Sickendiek, *Stimmung und Methode*, Verlag Mohr Siebeck, Tübingen 2013.

⁴⁶ S. Macht, *Der Krieg im Garten des Königs der Toten*, DuMont Buchverlag, Köln 2016, S. 252.

ter, ich sagte, dass ich vor ein paar Monaten siebzehn geworden sei, ich würde es aber zu meinem achtzehnten Geburtstag nach Kajagoogoo einladen, ganz bestimmt⁴⁷.

An dieser Stelle erfährt der Leser/die Leserin nur, dass der von der Barkeeperin zur Reinigung der Gläser benutzte Lappen nicht sauber war, was beim Leser das Gefühl von Ekel hervorrufen kann. So handelt es sich auch an dieser Stelle vielmehr um Erzeugung von Stimmungen, als um eine pure Beschreibung des Lappens. Zudem sind die Figuren gesichts- oder sogar körperlos, was den Vorteil hat, dass sie „jedermann“ sein können, sodass der Leser/die Leserin sich diese nach Belieben vorstellen kann.

Etwas anders stellt sich die Beschreibung der Räumlichkeiten dar. Diese werden relativ konkret dargeboten, wie ein Beispiel aus dem Debütroman von Kat Kaufmann *Superposition*, der mit dem ZDF-aspekte-Literaturpreis 2015 gekürt wurde, zeigt:

Wir spielen *Someday my prince will come*, 20-jähriges Bestehen der Firma ExproDyn. [...] Jazzbrunch nennen die so was, und feiern ihre eigene Existenz. Kleine Bühne, der Saal voll von essenden Frauen in schlecht sitzenden Kostümen und Männern, die sich bedeutend fühlen. [...] Und wir spielen so leise, dass wir uns selbst kaum hören. Hinterste Ecke eines großen Tagungsraumes. In weiße Hussen gekleidete und mit akkurat identischen Blumengestecken bestückte Tischformationen. Tolle Ecke⁴⁸.

Die genaue Beschreibung des Raumes sowie der sich im Raum befindenden Gäste zielt darauf, in einer ironischen Weise die Unwichtigkeit der Musik bzw. der Kunst aufzudecken. Doch ähnlich wie in den bereits genannten Beispielen handelt es sich bei der Raumbeschreibung durch die Protagonistin und Ich-Erzählerin, Izy Lewin, um keine deskriptive, sondern um eine charakterisierende Attribution, denn mit ihrer Schilderung – „Der Saal voll von essenden Frauen in schlecht sitzenden Kostümen und Männern, die sich bedeutend fühlen“ – aktiviert sie ein stereotypisches Bild einer bestimmten sozialen Gruppe, die nur auf die eigene Karriere bedacht ist. Außerdem wird der Leser/die Leserin auch in diesem Roman stets dazu eingeladen, den Text mit eigener Vorstellung auszufüllen, denn der Leser/die Leserin muss sein/ihr eigenes Bild von einem schlecht sitzenden Kostüm oder von sich bedeutend fühlenden Männern aktivieren, um diese Szene in der Vorstellungskraft zu simulieren, sodass der Raum an sich in den Hintergrund tritt und vor dem inneren Auge sich eine (durch individuelle Erfahrungen der Leser/innen geprägte) speisende Gesellschaft verbildlicht.

Bereits an den wenigen zitierten Beispielen wird sichtbar, dass sich einige „junge“ Stimmen der Gegenwartsliteratur in ihren Werken vorwiegend der definitorischen bzw. charakterisierenden Attribution bedienen und

⁴⁷ S. Macht, *Der Krieg im Garten des Königs der Toten*, S. 30.

⁴⁸ K. Kaufmann, *Superposition*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 2015, S. 19.

weitgehend auf die rein beschreibenden Attribute verzichten. Dies hat für die Rezeption der Werke eine weitreichende Folge, und zwar werden die Leser/innen weniger dazu eingeladen, die Textwelt nachzubauen, als vielmehr das im Text dargebotene Gerüst mit individuellen, durch die eigene Biografie erzeugten Bildern auszumalen. Somit ist unter der ästhetischen Reduktion des Narrativen der Verzicht auf eine rein beschreibende Attribution zugunsten einer Leerstelle zu verstehen, die mit eigenen Bildern der Leser/innen auszufüllen ist. Dieser Beobachtung folgt die Frage danach, wie nun eine an diese Entfaltungsfreiheit der Vorstellungskraft gewöhnte Leserschaft mit einem Text umgeht, der derartige Assoziationen nicht erlaubt. Hierfür muss aufgrund fehlender, empirisch basierter Forschungsergebnisse eine Simulation des Leseprozesses ausreichen.

Ein Rückblick auf einen Klassiker der Weltliteratur

In der folgenden Simulation wird ein medial sozialisierter Leser angenommen, der an kurze Sätze und einen schnellen Informationsaustausch mit gewissen Freiheiten der Vorstellungskraft gewöhnt ist. Zu Beginn des Aufsatzes wurde behauptet, dass ein möglicher Grund für das fehlende Interesse der medial sozialisierten Generation für die Klassiker deren durch zahlreiche Details verlangsamte Kognition ist, was wiederum eine schnelle Immersion verhindert und den Spaß am Text mindert. Um dies an einem Beispiel zu veranschaulichen, soll nun ein Klassiker der Weltliteratur und darin eine der bekanntesten Szenen der deutschen Literatur überhaupt herangezogen werden, und zwar die Beschreibung der ersten Begegnung zwischen Werther und Lotte aus Johann Wolfgang von Goethes *Leiden des jungen Werther*:

Ich war ausgestiegen, und eine Magd, die ans Tor kam, bat uns einen Augenblick zu verzeihen, Mamsell Lottchen würde gleich kommen. Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder von eilf zu zwei Jahren um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen rings herum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gab's jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rief so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit den kleinen Händchen lange in die Höhe gereicht hatte, ehe es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrote vergnügt, entweder wegsprang, oder nach seinem stillern Charakter gelassen davonging nach dem Hoftore zu, um die Fremden und die Kutsche zu sehen, darin ihre Lotte wegfahren sollte⁴⁹.

⁴⁹ J.W. v. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. VI, Christian Wagner, Hamburg 1948, S. 21.

Diese Szene zwingt den Leser/die Leserin, sich der Vorstellung des Erzählers gänzlich unterzuordnen, sie nachzuvollziehen und sie vor dem eigenen inneren Auge nachzustellen. Hierzu muss zunächst der Weg Wertehers in das Haus nachgebildet werden, dann muss sich der Leser/die Leserin eine Gruppe von Kindern vorstellen, und zwar in einem bestimmten Alter. Erst dann wird die Lotte beschrieben als mittelgroße, junge Frau, die ein einfaches, weißes Kleid trägt, an dem blassrote (nicht rosa) Schleifen an Armen und Brust hängen. Anschließend muss ein schwarzes Brot vorgestellt werden, das passend zum Alter, d.h. kleine Kinder bekommen weniger, die größeren mehr, und zum Appetit, der für die Leser/innen eine Unbekannte darstellt, verteilt wird. Schon daran wird sichtbar, welche Kognitionsarbeit hinter dem kleinen Ausschnitt steckt.

Ästhetische Reduktion als ein grenzübergreifendes Phänomen?

Doch ist die in den Debütromanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu beobachtende ästhetische Reduktion eine grenzübergreifende Tendenz? Um diese Frage zu beantworten, sollen im Weiteren drei Beispiele für polnischsprachige Debütromane herangezogen werden. Der erste Auszug ist aus dem Debütroman *Szopka* (2012) von Zośka Papużanka:

Stare mieszkanie w kamienicy, z ustawionym na środku stołem, wokół którego, chcąc nie chcąc, wszyscy się spotykali, zostało niedawno zamienione na nowe, dwupokojowe, w ascetycznie szarym peerelowskim bloku. Tu wszystko odbywało się osobno, czynności i rzeczy miały swoje pomieszczenia. Żadnego stołu nie dało się ustawić na środku, bo nigdzie środka nie było. Wszystko przy ścianach. Małe, ciemne pomieszczenia, raj dla klaustrofobików.

Buty przy ścianie przedpokoju, długiego i tak wąskiego, że dobrze zbudowany mężczyzna mógłby z łatwością oprzeć się o przeciwległe ściany rękami zgiętymi w łokciach. Kuchnia bez okna, z wepchniętym na siłę starym kredensem. Jego szuflady otwierały się tylko do połowy, napotykając opór kuchenki gazowej, więc trzeba w nich było błędzić palcami na ślepo i nierzadko zamiast pilnie potrzebnej łyżki można było wylosować na przykład korkociąg. Łazienka z wanną na nóżkach i lustrem w metalowej ramie, której część wyginała się w uchwyt na kubek pełen szczoteczek do zębów. I dwa pokoje. Dwa.

Jeden – pokój. Drugi – pokój Maciusia⁵⁰.

⁵⁰ Z. Papużanka, *Szopka*, Świat Książki, Warszawa 2012, URL: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1533511,1,fragment-ksiazki-szopka.read> [letzter Zugriff: 2.01.2017].

„Alte Altbauwohnung mit dem in der Mitte stehenden Tisch, um den herum sich alle nollens volens trafen, wurde vor kurzem gegen eine neue getauscht, eine Zwei-Zimmer-

Dieses Textbeispiel stellt eine Raumbeschreibung dar. Wie auch in den deutschsprachigen Texten ist sie mit vielen Details versehen und ihre Funktionalisierung wahrnehmbar. Denn die Beschreibung der Wohnung weist auf die Veränderungen in der Gesellschaft hin, so hat z.B. der Tisch, an dem sich früher die ganze Familie traf, in der neuen Realität keinen Platz mehr. Auch weitere Artefakte der Vergangenheit, die alte Anrichte, die zu groß für die kleine Küche ist, die Badewanne mit Füßchen oder der Spiegel mit einem aufwendig gestalteten Rahmen, passen kaum noch in die moderne Welt. Dies soll beim Leser/bei der Leserin eine Nostalgie nach dem vermeintlich verlorenen Paradies, dem „Goldenen Zeitalter“ erwecken. Die neuen Zeiten sind hingegen beengend, dunkel und dadurch beängstigend. Auch hier ist eine sprachliche Verknappung zu beobachten, insb. in Bezug auf das Verb „sein“, was allerdings der Besonderheit der polnischen Sprache zuzuschreiben ist, die solche Konstruktionen zulässt.

Auch die Beschreibung im zweiten Beispiel – ebenfalls einem Debütroman: *Po drugiej stronie* (2015) von Rafał Cupriak – ist sehr konkret:

Odnalazł mnie patrol Straży Granicznej. Jakimś cudem wypatrzyli samochód ukryty w krzakach na poboczu. W środku byłem ja. Myśleli, że nie żyję, bo leżałem półnagi, bez ruchu, cały we krwi. Potem się przerazili, bo rzuciłem się na nich z nożem w rękę. Byłem jednak zbyt słaby, żeby zrobić im jakąkolwiek krzywdę. Zabrali mnie do szpitala, tam okazało się, że cierpię na amnezję pourazową i postarają się mnie odnaleźć na liście zaginionych, bo ja nie pamiętam niczego. Imienia, nazwiska, daty urodzenia, mojej rodziny. Zupełnie niczego. Spytali mnie skąd pochodzę. Z Australii, ale czy z Sidney, czy z Melbourne, czy z Perth? Mieszają mi się, koala, strusie, krokodyle, Aborygeni, kangurek Hip Hop, góralska chatka, pociąg. Nie wiem, kim jestem. Naprawdę nie wiem.

Jutro odwiedzi mnie żona.

Czekałem na nią, miałem nadzieję, że ta wizyta wszystko wyjaśni.

– Znalazłam cię, Adaś – szepnęła, stojąc przy łóżku. Uśmiechnęła się i pocałowała mnie w usta, taka śliczna, z piegami na twarzy, z blond warkoczami.

-Wohnung in einer asketisch grauen Plattenbausiedlung. Hier erfolgte alles getrennt, Tätigkeiten und Gegenstände hatten ihre eigenen Räume. Es ließ sich kein Tisch in der Mitte stellen, da es keine Mitte gab. Alles an den Wänden entlang. Kleine dunkle Räume, ein Paradies für Menschen mit Platzangst.

Schuhe an der Wand im Flur, der so lang und so schmal war, dass ein gut gebauter Mann sich mit Leichtigkeit mit gebeugten Armen an beiden gegeneinander liegenden Wänden gleichzeitig stützen könnte. Die Küche ohne Fenster, mit einer mit Gewalt reingequetschten Anrichte. Ihre Schubladen ließen sich wegen dem Gasherd nur zur Hälfte öffnen, sodass man in ihnen blind mit den Fingern herumirren musste und oft statt eines dringend gebrauchten Löffels einen Korkenzieher erwischte. Das Bad mit einer Badewanne auf Füßchen und einem Spiegel im Metallrahmen, dessen Stück zur Halterung für einen Becher voller Zahnbürsten gebogen war. Und zwei Zimmer. Zwei. Das eine – Zimmer und das zweite – das Zimmer von Macius“ [übers. von B.A.B.].

Przysła z dziećmi, z chłopczykiem i dziewczynką, mówili do mnie tatuś, przytulali się, starałem się, żeby nie zauważyli, że w ogóle ich nie pamiętam, że pierwszy raz ich widzę i nie mam pojęcia jak się do nich zwracać. Próbowiałem to wszystko ukryć, zachowywać się, jakby nic się nie stało, jakbym ich znał. Nie obchodzi mnie słowa lekarza, że to minie i żeby się nie martwił, że muszę jak najszybciej wrócić do domu, że potrzeba czasu. Mam dość⁵¹.

In diesem Auszug ist vor allem auf die Beschreibung der Ehefrau hinzuweisen: eine schöne Frau, mit Sommersprossen im Gesicht und blonden Zöpfen. Diese Beschreibung lässt kaum Platz für die eigene Vorstellung von der Figur, denn sogar ihre Augenfarbe ist trotz der Auslassung prädeterniniert, und zwar im Rückgriff auf die Schemata-Theorie⁵². Hätte diese Fi-

⁵¹ R. Cupriak, *Po drugiej stronie*, Genius Creations, Bydgoszcz 2015, URL: https://ebook.madbooks.pl/img/product_media/249001-250000/Po_drugiej_stronie_Rafal_Cupriak_demo.pdf [letzter Zugriff: 2.01.2017].

„Die Grenzpolizei fand mich. Wie durch ein Wunder entdeckten sie meinen Wagen, der ziemlich versteckt im Gebüsch neben der Straße lag. Und im Wagen ich. Erst dachten sie, ich sei tot, halbnackt und regungslos in einer Blutlache. Zu ihrem Entsetzen ging ich aber mit einem Messer auf sie los, doch ich war zu schwach, um ihnen wehzutun. Sie brachten mich ins Krankenhaus, dort wurde festgestellt, dass ich an einer posttraumatischen Amnesie leide und so versuchten sie, mich auf der Vermisstenliste zu finden, weil ich mich an nichts erinnern konnte. Vorname, Nachname, Geburtsdatum, meine Familie. Gar nichts. Sie fragten, woher ich komme. Aus Australien, aber ob aus Sydney, aus Melbourne oder aus Perth? Es vermischen sich in meinem Kopf Koalas, Strauße, Krokodile, Aborigines, Känguru Hip-Hop, eine Berghütte, ein Zug. Ich weiß nicht, wer ich bin. Ich weiß es wirklich nicht.

Morgen kommt mich meine Frau besuchen.

Ich wartete auf sie, hoffte, dass dieser Besuch alles klärt.

– Ich hab dich gefunden, Adaś – flüsterte sie, neben dem Bett stehend. Sie lächelte und küsste mich auf den Mund, so schön, mit Sommersprossen im Gesicht, den blonden Zöpfen.

Sie kam mit den Kindern, ein Junge und ein Mädchen, sie nannten mich Papa, kuschelten sich an mich, ich versuchte alles, damit sie nicht merken, dass ich mich überhaupt nicht an sie erinnern kann, dass ich sie zum ersten Mal im Leben sehe und keine Ahnung habe, wie ich sie ansprechen soll. Ich versuchte das alles zu verbergen, mich so zu benehmen, als sei nichts passiert, als würde ich sie kennen. Was scheren mich die Worte des Arztes, dass es vorbeigeht, dass ich mir keine Sorgen machen soll, dass ich schnellstmöglich nach Hause zurückkehren werde, dass es seine Zeit braucht. Ich hab's einfach nur satt" [übers. von B.A.B.].

⁵² Schemata, auch *frame* (vgl. D. Busse, *Frame-Semantik. Ein Kompendium*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston 2012), *script* (vgl. R.C. Schank, R.P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1977) oder *scenario* (vgl. A.J. Sanford, S.C. Garrod, *Understanding Written Language*, Wiley, Chichester 1981) genannt, sind komplexe Strukturen, die sich aus kleineren Subschemata hierarchisch zusammensetzen. Sie erlauben dem Leser, einzelne Wahrnehmungen als Teile des konkreten Ganzen einzuordnen. Sie strukturieren das Wissen und ermöglichen konzeptuelles Erkennen. Vgl. M. Minsky, *A framework for*

gur nämlich eine dunkle Augenfarbe, hätte der Ich-Erzähler es, als eine Abweichung vom Stereotyp, mit hoher Wahrscheinlichkeit erwähnt. So ist zu beobachten, dass auch eine begrenzte Figuren-Charakteristik ein sehr konkretes Bild aufzwingen kann. Auf der Satzebene sind kurze, rhythmische Sätze zu beobachten, die den Spannungsaufbau beeinflussen, was durch die initiale Nennung des Geheimnisses noch verstärkt wird: „Ich weiß nicht, wer ich bin. Ich weiß es wirklich nicht“.

Auch die Autorin des dritten, hier vorzustellenden Werkes der polnischen Literatur, Żanna Słoniowska, bleibt in ihrem Debütroman *Dom z witrażem* (2015) dieser Tradition treu und arbeitet mit prädeteterminierten Bildern:

Dużo później dowiedziałam się, że nie byłam jedyną dezerterką z pogrzebu Mamy. I nie chodzi bynajmniej o fałszywych przyjaciół z teatru czy jeszcze kogoś, kto się nie pojawił, ponieważ trząsł się o własną skórę. Chodzi o człowieka, który tak samo jak ja był gotów podzielić się z nią każdą kroplą własnej krwi. Chodzi o Mikołaja.

Wraz z konduktem pogrzebowym doszedł do połowy ulicy Piekarskiej, a potem niepostrzeżenie skręcił w boczną uliczkę, która przecinała najpierw Majakowskiego, a potem Zieloną. Mieszkał przy Lwa Tołstoja. Na całej długości tej ulicy rosły stare dęby, które niczym wsporniki podtrzymywały sklepienie niewidzialnej świątyni – w jego odczuciu o wiele bardziej nadawała się do opłakiwania Marianny niż tłumny orszak zmierzający na cmentarz⁵³.

representing knowledge, [in:] P.H. Winston (Hg.), *The Psychology of Computer Vision*, McGraw-Hill, New York 1975, S. 211–280; auch: A. Emmott, *Schemata*, [in:] P. Hühn et al. (Hg.), *The living handbook of narratology*, Universitäts- und Landesbibliothek Hamburg, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata> [letzter Zugriff: 13.02.2017]. Die Termini *script* und *scenario* werden verwendet, „um die Repräsentation von stereotypen Handlungsabfolgen oder Ereignissen mit jeweils festgelegten Rollen für die Akteure zu bezeichnen“. A. Nünning, *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Metzler, Stuttgart, Weimar 2004, S. 240. Für Phillips sind Schemata psychologische Konstrukte, die dem Leser ermöglichen, sich im Text zu orientieren, und die auch die Interpretation des Werkes lenken („guide“). Vgl. M. Phillips, *Aspects of the Structure*, [North-Holland linguistic series, 52], Elsevier Science Publishers, Amsterdam 1985, S. 16. „Sie haben ihren Bezugsrahmen in den Sinnsystemen sowie in der literarischen Tradition, die beide zwar nicht den Charakter einer logischen Referenz besitzen, aber dennoch eine gewisse Bedeutungsstabilisierung garantieren“. W. Iser, *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, (2. durchgesehene und verbesserte Auflage), Wilhelm Fink Verlag, München 1984, S. 154. Die Identifikation der »Schemata« hängt von der Kompetenz des Lesers ab. Mehr dazu: R.C. Schank, R.P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding...*; Ch.J. Fillmore, *Frames and the Semantics of Understanding*, „Quaderni di Semantica“ 1985, Nr. 12, S. 222–253; D. Busse, *Frame-Semantik...*

⁵³ Ż. Słoniowska, *Dom z witrażem*, Znak Literanova, Kraków 2015, URL: <http://seriaproza.pl/portfolio-view/zanna-slonsiowska-dom-z-witrazem/> [letzter Zugriff: 20.02.2017].

„Erst viel später habe ich erfahren, dass ich nicht die einzige Deserteurin von Mutters Bestattung war. Und es geht hier nicht um die falschen Freunde aus dem Theater oder jemanden, der nicht kam, weil er um die eigene Haut gezittert hat. Es geht hier um einen

In diesem Textauszug ist die Topologie der Stadt nachgezeichnet. Es werden mehrere Straßen genannt, durch die Mikołaj schreitet, um nach Hause zu gelangen. Diese scheinen allerdings keine wichtige narrative Funktion zu erfüllen, anders als die Lew-Tolstoi-Straße, in der er wohnt. Hier wachsen nämlich alte Eichen – Symbol für Beständigkeit und Stärke, aber auch für das ewige Leben und somit für die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins –, die einen unsichtbaren Tempel stützen. Dies wird der christlichen Tradition der letzten Ehre für die Verstorbenen entgegengesetzt. Denn in der Einsamkeit dieses Tempels scheint Mikołaj besser trauern zu können, als unter den Menschen des Trauerzugs oder auf dem Friedhof. So wird hier auch der in der heutigen Gesellschaft immer problematischer gewordene Umgang mit dem Tod veranschaulicht. Während Mikołajs Gang durch die Straßen noch Platz für eigene Bilder lässt, wird die Straße, in der er wohnt, und vor allem die Bäume und die Art und Weise, wie sie sich in die Straße komponieren, genau beschrieben und muss dadurch vom Leser/von der Leserin in der Vorstellung nachgebildet werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den polnischen Texten zwar eine Tendenz zur sprachlichen Verknappung feststellbar ist, doch sie beschränkt sich hauptsächlich auf die Syntax und die Verwendung von kurzen, rhythmischen Sätzen, wobei keinesfalls auf die Attribuierung verzichtet wird. Gegen diese Einschätzung lässt sich dennoch einwenden, dass die begrenzte und dadurch wenig repräsentative Auswahl der polnischen Texte diese These nicht ausreichend stützen kann. Hierfür müsste der Korpus erweitert werden, was in dem vorliegenden Beitrag aufgrund des begrenzten Rahmens nicht möglich ist.

Außerdem sind die zu beobachtenden Differenzen u.a. mit den kulturellen und sprachlichen Unterschieden sowie der kulturabhängigen Wahrnehmung der Welt zu erklären. Diese Unterschiede können anhand der Studie einer internationalen Forschergruppe, die durch die Forschung von Noam Chomsky inspiriert wurde, veranschaulicht werden. Die empirische Forschung bestätigte nämlich Chomskys These, dass unsere Muttersprache (bei Zweisprachigkeit diejenige Sprache, in der wir gerade kommunizieren)

Menschen, der genau wie ich bereit war, das eigene Leben für sie zu geben. Es geht um Mikołaj.

Zusammen mit dem Trauerzug ging er bis zur Hälfte der Piekarska Straße und bog dann unbemerkt in eine Seitenstraße ab, die zuerst Majakowski Straße und dann den Grünen Weg kreuzte. Er wohnte in der Lew-Tolstoi-Straße. An der ganzen Straße entlang wuchsen alte Eichenbäume, die wie Stützen das Gewölbe eines unsichtbaren Tempels hielten. Diesen Ort empfand er als wesentlich geeigneter dafür, um Marianna zu trauern, als ein gedrängter Menschenzug auf dem Weg zum Friedhof“ [übers. von B.A.B.].

einen Einfluss darauf hat, wie wir bestimmte Situationen wahrnehmen⁵⁴. So konzentrieren sich beispielsweise die Englisch-Sprecher bei der Betrachtung derselben Bilder überwiegend auf die Tätigkeit, wogegen die Deutsch-Sprecher mehrheitlich das Ziel der Handlung fokussieren⁵⁵. Diese Studie unterstützt die These der ästhetischen Reduktion im Narrativen, insofern sich deutschsprachige Autoren aufgrund der benutzten Sprache vorwiegend auf das Ergebnis der Handlung hin konzentrieren. Aus diesem Grund verkürzen sie die Sätze um diejenigen Details, die keine atmosphärische Funktion haben oder sich nicht auf die Handlung auswirken, um dadurch schneller das Ziel – das Ende der Erzählung – und somit die ersehnte Erlösung zu erreichen. Demgegenüber ist den herangezogenen Beispielen aus der polnischen Gegenwartsliteratur eine gewisse Vorliebe zum Detail abzulesen.

Fazit

Zu Beginn des Beitrags wurde die Hypothese aufgestellt, dass die Erfahrung der Immersion durch die Liberalität der Vorstellungskraft, d.h. durch die ästhetische Reduktion erreicht werden kann. Anhand einiger Beispiele aus der neusten Gegenwartsliteratur konnte gezeigt werden, wie sich diese ästhetische Reduktion im Text äußert und welchen Einfluss sie auf die Kognition des Textes haben kann. So erlaubt beispielsweise die Unschärfe der Figuren, ihre fehlenden Äußerlichkeiten oder gar der nicht vorhandene Name dem Leser/der Leserin, diese frei zu gestalten. Offen bleibt dabei, ob

⁵⁴ In diesem Zusammenhang kann ebenfalls auf die in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte und z.T. umstrittene Sapir-Whorf-Hypothese hingewiesen werden. Whorfs These, darunter das Prinzip der sprachlichen Relativität und die Abhängigkeit der Begriffsbildung von der Sprache, besagt nämlich, dass die Denkvorgänge durch die semantische Struktur (Grammatik und Wortschatz) der (Mutter-)Sprache bestimmt werden. Whorf zufolge determiniere jede erlernte Sprache das Denken und Handeln der Menschen, sodass anzunehmen ist, dass die jeweilige Weltsicht durch die Sprache vermittelt und bestimmt wird: „It was found, that the background linguistic system (in other words, the grammar) of each language is not merely a reproducing instrument for voicing ideas but rather is itself the shaper of ideas, the program and guide for the individual's mental activity“. B.L. Whorf, *Language, Thought, and Reality, Selected writings of Benjamin Lee Whorf*, Technology Press of MIT, Cambridge 1956, S. 212. URL: <https://www.archive.org/stream/languagethought00whor/ref=ol#page/212/mode/2up> [letzter Zugriff: 20.02.2017]. Vgl. auch B.L. Whorf, *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, (25. Aufl.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2008.

⁵⁵ P. Athanasopoulos, E. Bylund, G. Montero-Melis, L. Damjanovic, A. Schartner, A. Kibbe, N. Riches, G. Thierry, *Two Languages, Two Minds. Flexible Cognitive Processing Driven by Language of Operation*, „Psychological Science“, Vol 26, Issue 4, 2015, S. 518–526, URL: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0956797614567509> [letzter Zugriff: 4.01.2017].

der Schwund der Attribute gleichsam eine Entästhetisierung der Gegenwartsliteratur bedeutet. Dass dies allerdings die Lust am Text erhöhen kann, hat bereits Wolfgang Iser, der Vater der Rezeptionsästhetik, in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erkannt und wie folgt formuliert:

Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unsere Vermögen zu betätigen. Für eine solche Produktivität gibt es ohne Zweifel Toleranzgrenzen, die überschritten werden, wenn uns alles deutlich gesagt wird oder wenn das Gesagte in Diffusion zu verschwimmen droht, so daß Langeweile und Strapaziertwerden Grenzpunkte verkörpern, die in der Regel unser Ausscheiden aus der Beteiligung anzeigen⁵⁶.

Dieser Ansatz korrespondiert mit denjenigen Rezeptionstheorien, die den Tod des Autors (R. Barthes) verkünden und besagen, dass der Leser derjenige ist, der den Text im Leseprozess erst erschafft.

Auf der einen Seite ist eine unvermeidbare Konsequenz der ästhetischen Reduktion die Tatsache, dass die von den Leser/innen sogar anhand derselben Textvorlage imaginierten Bilder wohl stark voneinander abweichen, denn ästhetisch reduzierte Texte sind vielmehr auf die individuellen Bilder und Erlebnisse der Leser/innen angewiesen. Doch auf der anderen Seite erzeugt diese Freiheit der Vorstellungskraft eine gefühlte Leichtigkeit der Lektüre und ein hohes Lesetempo, was eine erfolgreiche Immersionserfahrung wahrscheinlicher macht und dadurch die Lust am Text erhöht. Liest dagegen ein durch diese Beliebbarkeit verwöhnter Leser beispielsweise einen literarischen Text, der aufgrund vieler Details erst aufwendig nachvollzogen werden muss, verliert er aufgrund eines differenten Schreibstils nicht nur seine schöpferische Freiheit, sondern er muss sich der Vorstellung des Autors unterordnen und wird dazu gezwungen, die Welt mit den Augen des Autors/die Autorin zu betrachten. Diese u.a. durch einen Attributreichtum erzeugte Extensivierung des Narrativen verlangsamt nicht nur den Leseprozess, sondern vor allem den Prozess der Immersion, indem sie den Eintritt des Lesers in die fiktive Welt des Romans verzögert, die ja zunächst nach den textuellen Vorgaben detailgetreu und dadurch mühsam aufgebaut werden muss. Der Text läuft dann Gefahr, den Leser zu überfordern, sodass er der Beschreibung nicht mehr folgen kann. Die Lust am Text schlägt in Unzufriedenheit mit der Lektüre um, vor allem, wenn dabei die Lesererwartungen nicht erfüllt werden. Im Wirrwarr der Worte verliert der Leser den Goethe'schen roten Faden, sodass sich der Text seiner Kognition entzieht und ihm als unlesbar erscheint⁵⁷.

⁵⁶ W. Iser, *Der Akt des Lesens...*, S. 176.

⁵⁷ Die Literaturdidaktiker haben dieses Problem bereits erkannt, sodass es z.B. offizielle Lesbarkeitsindexe – LIX – gibt, die anhand der Länge der Sätze und der Wörter (nicht mehr als 6 Buchstaben) den Schwierigkeitsgrad eines Textes bestimmen (auf folgender

Bibliographie

- Adorno T. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1990.
- Andreotti M., *Die Struktur der modernen Literatur*, (5., stark erweiterte und aktualisierte Auflage), Haupt Verlag, Bern 2014.
- Anz T., *Die Lust am Text. Erinnerungen an Roland Barthes, die Postmoderne und die lange Lustlosigkeit der Literaturwissenschaft*, literaturkritik.de, Nr. 11, November 2015, URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21327 [letzter Zugriff: 4.01.2017].
- Athanasopoulos P., Bylund E., Montero-Melis G., Damjanovic L., Schartner A., Kibbe A., Riches N., Thierry G., *Two Languages, Two Minds. Flexible Cognitive Processing Driven by Language of Operation*, „Psychological Science“, Vol 26, Issue 4, 2015, S. 518–526, URL: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0956797614567509> [letzter Zugriff: 4.01.2017].
- Barthes R., *Der Tod des Autors*, [in:] *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von J. Fotis u.a., Reclam, Stuttgart 2000, s. 181–193.
- Barthes R., *Der Wirklichkeitseffekt*, [in:] idem, *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. von D. Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, S. 164–172.
- Barthes R., *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von T. König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.
- Barthes R., *S/Z*, übers. von J. Hoch, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

Website ist ein Lesbarkeitsrechner kostenfrei zugänglich: <https://www.psychometrica.de/lix.html> [letzter Zugriff: 4.01.2017]). Außerdem setzt sich das Netzwerk „Leichte Sprache“ für die Verbreitung von Texten ein, die für alle Menschen – auch für Menschen mit Lern-Schwächen – lesbar sind. In diesen Texten müssen einige Regeln beachtet werden, und zwar: kurze Sätze, große Schrift und Überprüfung des Textes durch Menschen mit Lern-Schwierigkeiten. „Nur wenn man sich an alle Regeln hält, dann ist der Text wirklich gut. Das heißt: Nur dann hat der Text eine gute Qualität. Dann können sehr viele Menschen den Text verstehen. Wir setzen uns für eine gute Qualität bei Leichter Sprache ein. Gute Texte in Leichter Sprache schreiben ist viel Arbeit“, URL: <http://www.leichtesprache.org/index.php/startseite/der-verein/unsere-ziele> [letzter Zugriff: 4.01.2017]. Doch beide Ansätze sind hauptsächlich auf die Sprach- und Lesedidaktik gerichtet. Von der „leichten Sprache“ ist die „einfache Sprache“ zu unterscheiden, die sich durch eine höhere Komplexität auszeichnet. Vgl. <http://www.bpb.de/apuz/179341/leichte-und-einfache-sprache-versuch-einer-definition> [letzter Zugriff: 4.01.2017]. Vgl. U. Bredel, Ch. Maaß, *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen, Orientierung für die Praxis*, Dudenverlag, Berlin 2016. Vgl. auch T. Brand, *Literarisches Lernen in inklusiven Lerngruppen. Eckpunkte einer inklusiven Literaturdidaktik*, [in:] A. Kagelmann, D. Frickel (Hgg.), *Der inklusive Blick. Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2016, S. 89–102.

- Brand T., *Literarisches Lernen in inklusiven Lerngruppen. Eckpunkte einer inklusiven Literaturdidaktik*, [in:] A. Kagelmann, D. Frickel (Hgg.), *Der inklusive Blick. Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2016, S. 89–102.
- Bredel U., Maaß Ch., *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen, Orientierung für die Praxis*, Dudenverlag, Berlin 2016.
- Busse D., *Frame-Semantik. Ein Kompendium*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston 2012.
- Cupriak R., *Po drugiej stronie*, Genius Creations, Bydgoszcz 2015, URL: https://ebook.madbooks.pl/img/product_media/249001-250000/Po_drugiej_stronie_Rafal_Cuprjak_demo.pdf [letzter Zugriff: 2.01.2017].
- Diese sechs unlesbaren Romane müssen Sie lesen*, „Die Welt“ vom 1.10.2016, URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article158478214/Diese-sechs-unlesbaren-Romane-muessen-Sie-lesen.html> [letzter Zugriff: 13.02.2017].
- Einfache Sprache, URL: <http://www.bpb.de/apuz/179341/leichte-und-einfache-sprache-versuch-einer-definition> [letzter Zugriff: 4.01.2017].
- Ein Interview mit Prof. Dr. Gerlind Nieding. Television*, 25/2012/2, S. 16–18, URL: http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-2/schlote_nieding.pdf [letzter Zugriff: 13.02.2017].
- Emmott A., *Schemata*, [in:] P. Hühn et al. (Hg.), *The living handbook of narratology*, University Press Hamburg, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata> [letzter Zugriff: 13.02.2017].
- Enzinger M., *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit: Festgabe zum 28. Jänner 1968*, Böhlau, Wien [u.a.] 1968.
- Fillmore Ch.J., *Frames and the Semantics of Understanding*, „Quaderni di Semantica“ 1985, Nr. 12, S. 222–253.
- Foss D.J., Ross J.R., *Great expectations: Context effects during sentence processing*, [in:] G.F. d’Arcais, R.J. Jarvella (Hg.), *The process of language understanding*, Chichester, Wiley 1983, S. 169–191.
- Frericks H., *Was ist ein guter Roman?*, Verlag Opus Magnum, Stuttgart 2016.
- Friedrich T., Gleiter J.H., *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*, Lit Verlag, Berlin – Münster 2007.
- Goethe J.W. v., *Die Leiden des jungen Werther*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. VI, Christian Wagner, Hamburg 1948.
- Hartmann E., *In Bildern denken – Texte verstehen. Lesekompetenz strategisch stärken*, Rheinhardt Verlag, München – Basel 2006.
- Hempfer K.W. (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Steiner, Stuttgart 1992.

- Iser W., *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, (2. durchgesehene und verbesserte Auflage), Wilhelm Fink Verlag, München 1984.
- Kaufmann K., *Superposition*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 2015.
- Kopp-Marx M., *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*, C.H. Beck, München 2005.
- Kortmann Chr., *Die aus dem Nichts kommende Stimme. Zur Ästhetik des literarischen Debüts in der Mediengesellschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.
- Lechner M., *Kleine Kassa*, Residenz Verlag, St. Pölten [u.a.] 2014.
- Leichte Sprache, URL: <http://www.leichtesprache.org/index.php/startseite/der-verein/unsere-ziele> [letzter Zugriff: 4.01.2017].
- Lesbarkeitsindexe, URL: <https://www.psychometrica.de/lix.html> [letzter Zugriff: 4.01.2017].
- Macht S., *Der Krieg im Garten des Königs der Toten*, DuMont Buchverlag, Köln 2016.
- Meyer-Sickendiek B., *Stimmung und Methode*, Verlag Mohr Siebeck, Tübingen 2013.
- Minsky M., *A framework for representing knowledge*, [in:] P.H. Winston (Hg.), *The Psychology of Computer Vision*, McGraw-Hill, New York 1975.
- Nünning A., *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Metzler, Stuttgart – Weimar 2004.
- Papuzanka Z., *Szopka, Świat Książki*, Warszawa 2012.
- Phillips M., *Aspects of the Structure*, [North-Holland linguistic series, 52], Elsevier Science Publishers, Amsterdam 1985.
- Riegel W., *Schmidt. Porträt eines Dichters*, „Studenten-Kurier“ 1956, Januar/Februar.
- Ryan M.-L., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, John Hopkins University Press, London 2001.
- Sanford A.J., Garrod S.C., *Understanding Written Language*, Wiley, Chichester 1981.
- Schank R.C., Abelson R.P., *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1977.
- Schulz-Buschhaus U., Stierle K. (Hg.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, Fink, München 1997.
- Schücking L., *Allgemeine Zeitung* (Augsburg), Beil. Nr. 174, S. 1393, 23. Juni 1847, zit. n. M. Enzinger, *Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit: Festgabe zum 28. Jänner 1968*, Böhlau, Wien [u.a.] 1968.
- Sichelschmidt L., *Adjektivfolgen: Eine Untersuchung zum Verstehen komplexer Nominalphrasen*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1989.

- Słoniowska Ż., *Dom z witrażem*, Znak Literanova, Kraków 2015, URL: <http://seriaproza.pl/portfolio-view/zanna-slioniowska-dom-z-witrazem/> [letzter Zugriff: 20.02.2017].
- Söffner J., Schomacher E., *Die Kehrseite des Wissens. Körperarbeit am Text – und was sie für die Narratologie bedeutet*, „DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal für Narrative Research“, 6.1 (2017), S. 58–75.
- Spitzer M.: *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*, Droemer Knaur Verlag, München 2012.
- Spreckelsen T., *Warum Klassiker?*, „FAZ“ vom 20.03.2015, URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/familie/literatur-in-der-schule-warum-klassiker-13470077.html> [letzter Zugriff: 13.02.2017].
- Whorf B.L., *Language, Thought, and Reality, Selected writings of Benjamin Lee Whorf*, Technology Press of MIT, Cambridge 1956, S. 212. URL: <https://www.archive.org/stream/languagethoughtr00whor?ref=ol#page/212/mode/2up> [letzter Zugriff: 20.02.2017].
- Whorf B.L., *Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie*, (25. Aufl.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2008.
- Willems R.M., Jacobs A.M., *Caring About Dostoyevsky: The Untapped Potential of Studying Literature*, „Trends in Cognitive Sciences“ 2016, Volume 20, Issue 4, S. 243–245. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2015.12.009>.

Aesthetic Reduction in Narration and Immersion in the Latest German and Polish Debut Novels

Summary

The paper investigates the occurrences and characteristics of the language used in contemporary German literature and how these enact influence on immersion (Ryan). Through a discussion of the empirical approach to the process of reading, the article distinguishes between the aesthetic reduction of today and the long descriptive characteristics found mostly in older works of literature. For the majority of the newest works of contemporary literature, the analysis finds there is a positive influence towards both the cognition of the text and the immersion of the reader with the piece of literature.

Keywords: immersion, aesthetic reduction, contemporary literature, German literature, Polish literature.

Redukcja estetyczna w narracji i immersja w najnowszej literaturze polskiej i niemieckiej

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad zjawiskiem immersji i próba odpowiedzi na pytanie, czy immersja (Ryan) – zjawisko zaangażowania się czytelnika w narrację mające decydujący wpływ na popularność danej książki – może zostać osiągnięta za pomocą środków językowych, prowadzących do redukcji estetycznej charakterystycznej szczególnie dla współczesnych debiutujących prozaików polskich i niemieckich. Językowa redukcja estetyki umożliwia osiągnięcie wolności imaginacyjnej, która pozwala czytelnikowi na rozwinięcie dowolnego wyobrażenia o postaciach danego dzieła literackiego lub o opisanych w nim scenach, a w konsekwencji prowadzi do szybkiego tempa czytania i do immersji. Z drugiej strony, estetycznie bogato „zdobione” teksty kanoniczne wymuszają na czytelnikach dokładną symulację przedstawionych scen. Aktualne badania empiryczne dowodzą, że nowy sposób narracji prowadzi do wzmożonej pracy mózgu, co spowalnia proces imaginacji czytanego tekstu i w efekcie (u mniej doświadczonych czytelników) do utraty radości z lektury.

Słowa kluczowe: narracja, immersja, redukcja estetyczna, najnowsza literatura polska, najnowsza literatura niemiecka, debiuty prozatorskie po 2000 r.