

Elemente von Literarizität in Alma M. Karlins Autobiographie – eine kognitiv-poetische Analyse

*Elementi literarnosti v avtobiografiji Alme
M. Karlin – kognitivno-poetična analiza*

*Elements of Literariness in Alma M. Karlin's
Autobiography – a Cognitive Poetic Analysis*

MELANIJA LARISA FABČIČ

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko,
Koroška 160, 2000 Maribor, melanija.fabcic@um.si

DOI <https://doi.org/10.18690/978-961-286-308-1.6>
ISBN 978-961-286-811-6

Avtobiografija Alme M. Karlin po eni strani ni prototipna, saj obravnava le dobri dve tretjini življenja in se zaključí na točki, ko avtorica spozna svoj življenjski cilj in namen. Po drugi strani pa jo lahko označimo za takšno, saj gre za zgodbo o razvoju identitete, o razvoju osebe, o njenem umeščanju v družbo (Neumann 1970). Po mnenju večine teoretikov so avtobiografska besedila hibridna, saj so praviloma mešanica heterogenih (dejanskih in izmišljenih) elementov in bolj ali manj estetizirajo življenske izkušnje (Jolly 2001), kar velja za enega glavnih pokazateljev literarnosti besedila. Prispevek izhaja iz predpostavke, da avtobiografija Alme M. Karlin izkazuje visoko stopnjo literarnosti, ki je v prvi vrsti povezana z ubesedovanjem emocij. Le-te pa avtorica redko neposredno izrazi, namreč z izrecnim poimenovanjem; njen pristop je pretežno posreden, saj emocionalnost ustvarja z difuznimi, nerazlikovalnimi in dvoumnimi miselnimi koncepti (Tsur 2002). Predpostavko smo preverili z metodo kognitivne poetike po Tsuru (1978, 2002, 2008); analizirali smo primere rabe omenjenega poetičnega postopka, ki je za ubesedovanje afektivnih (emocionalnih) izkušenj posebej primeren.

Ključne besede: Alma M. Karlin, avtobiografija, literarnost, kognitivna poetika, ubesedovanje emocij

On the one hand, Alma Karlin's autobiography cannot be considered prototypical, as it only covers two thirds of her life (leading up to the moment when she recognizes her life goal and purpose), but on the other hand it is prototypical, as it tells the story of becoming a person, of his or her integration into society (Neumann 1970). Autobiographical texts are, according to most theoreticians, hybrid in nature, since many of them tend

to manifest a blending of heterogenous (factual and fictional) elements and display to various extents an aestheticization of life experience (Jolly 2001), which constitutes one of the key elements of literariness. The paper argues that Karlin's autobiography displays a high level of literariness, which is linked mainly to the verbalization of emotions. We contend that instances, in which she verbalizes emotions, are points of heightened literariness. Karlin however rarely verbalizes emotions in a direct manner (by naming them), but rather creates an emotional atmosphere using diffuse, lowly differentiated and ambiguous concepts (Tsur 2002). To prove this point we chose to use the method of cognitive poetics, developed by Tsur (1978, 2002, 2008), to analyze occurrences of aforementioned poetic mechanism that is particularly suited for verbalizing affective (emotional) experiences.

Key words: Alma M. Karlin, autobiography, literariness, cognitive poetics, verbalization of emotions

1 Einleitend

Alma M. Karlin hat retrospektiv das Jahr 1918 als den Zeitpunkt bestimmt, an dem sie ihr Lebensziel erkannt hatte: *Glück auf Reisen und Erfolg bei meinen Werken! Kein anderes Begehren: weder Liebe noch Bindung. Ich hatte mein Ziel erkannt.* (Karlin 1931/2018: 292) Ungefähr bis an diesen Zeitpunkt heran führt auch ihre Autobiographie *Ein Mensch wird. Auf dem Weg zur Weltreisenden* bis zur Ziel- und Sinnfindung, bis zu ihrer Selbstpositionierung in der Welt. Und das macht diese Autobiographie auch prototypisch: Sie ist „die Geschichte des Werdens und der Bildung [eines Menschen], seines Hineinwachsens in die Gesellschaft“ (Neumann 1970: 25). Andererseits beschreibt das Buch nur die ersten zwei Drittel ihres Lebens, was nicht gerade prototypisch für eine Autobiographie ist, da diese in der Regel das gesamte Leben umfasst. Die Lebensgeschichte von Alma M. Karlin wird jedoch weiter erzählt, in vielen anderen autobiographischen (und autofiktionalen) Werken, speziell in ihren Reisebüchern, was sie zu einer der fruchtbarsten deutschschreibenden Autobiographinnen macht. Alle ihre autobiographischen Werke haben etwas gemeinsam: eine stark ausgeprägte Literarizität, die mit einem tiefen (intuitiven) Interesse an der Versprachlichung von Emotion einhergeht, das jedoch stets einer Disziplinierung durch den Verstand unterworfen wird. Ihre Lebenserfahrung hat sie schon früh (mit 18 Jahren) gelehrt, eine Distanz zu Emotionen aufzubauen¹ und sie objektiv und emotionslos zu analysieren.

¹ Im Kapitel *Eine Welt in Trümmern* (Karlin 1931/2018: 114) spricht sie über den Verlust ihrer *Glücksfähigkeit* und bezieht sich damit auf die Erfahrung des Verrats, die *große Täuschung* seitens eines ihr nahe stehenden Menschen, Mimi, des zusammen mit einigen anderen Freundinnen einen Briefwechsel mit einem nicht existierenden Verehrer vortäuschte (ebd.: 71). Sie war ungefähr 18 Jahre alt, als das geschah, und seit dem

Retrospektiv (ungefähr im Alter von 40 Jahren) schreibt sie in Bezug auf emotionale Bindung an Menschen:

Ich versuche nicht mehr mit dem Netz der Illusionen sie einzufangen oder zurückzuhalten; sie kommen und gehen unbehindert, und ich genieße dankbar ihr Hiersein. Doch ohne meine Herzensfäden unweise an Unhaltbares zu knüpfen. So schütze ich mich vor Leid. (Karlin 1931/2018: 143)

Daher verbalisiert sie Emotionen in ihrer Autobiographie meist indirekt und, wir spekulieren, teilweise auch unbewusst, nämlich durch Erzeugung einer emotionalen Atmosphäre. Genau das wollen wir im vorliegenden Beitrag untersuchen: Wie wird Emotion in Karlins Autobiographie verbalisiert? An welchen Stellen, in was für Kontexten geschieht das? Sind diese Stellen auch Punkte erhöhter Literarizität? Ist Literarizität an indirekte Verbalisierung von Emotionen gebunden?

2 Die Hybridität der Textsorte Autobiographie

Um unser Interesse an Literarizität im Rahmen einer Autobiographie zu erläutern, müssen wir zuerst den besonderen Status autobiographischer Literatur² beleuchten. Sie wird nämlich sowohl von der Literaturwissenschaft als auch von der eher linguistisch orientierten Texttypologie und der Poetik als Grenzgebiet identifiziert und ihre Erscheinungsformen werden als Mischformen charakterisiert. Diese spezifische Position kann man auch im Sinne einer Hybridität dieser Gattung und ihrer wesentlichen Merkmale verstehen.

Auf der allgemeinsten Ebene wird behauptet, dass es sich bei autobiographischer Literatur um eine Mischung aus literarischen und nichtliterarischen Texten bzw. Sach- oder Gebrauchstexten³ handelt. Es wird oft auch die Ansicht vertreten, dass die autobiographische Literatur als Ganzes ein Übergangsfeld darstellt, in dem sich Publizistik, Belletristik, wissenschaftliche Literatur und Didaktik kreuzen. Der belletristische Aspekt wird der Memoiristik nur teilweise zugeschrieben, da sie nämlich zwei Prämissen folgt: auf der einen Seite der historischen Wirklichkeit, auf der anderen Seite der Realität des

Augenblick widmete sie ihre ganze Energie nur noch der Bildung ihres Geistes und entwickelte rigorose Techniken der Selbstbeherrschung, um den Zustand des *schaurigen Alleinstehens, des unbedingten Losgelöstseins* ertragen zu können.

² Teilweise wird der Begriff Memoiristik als Oberbegriff für autobiographische Gattungen verwendet.

³ Gebrauchstexte werden meistens durch den Aspekt der Zweckorientiertheit definiert, die allein ihre Existenz rechtfertigt.

literarischen Werks, also der fiktiven Erzählung (Bajt 1993: 122).⁴ Wenn wir jedoch den didaktischen Aspekt der Memoiristik betrachten, so zeigt sich dieser vor allem in der pragmatischen bzw. kommunikationsorientierten Funktion der autobiographischen Literatur und es scheint – zumindest oberflächlich gesehen – einen Widerspruch zu geben zwischen dem subjektiven, teilweise privaten Charakter der autobiographischen Literatur, der in den meisten Definitionen und Klassifikationen betont wird, und der didaktischen Funktion, die sie gleichzeitig erfüllen soll. Es stellt sich zuerst die Frage, für wen die Autobiographie geschrieben wird, an wen sie sich wendet. Schmid (2005: 79) spricht in diesem Zusammenhang von der Konstruktion eines „fiktiven Adressaten“. Nach Schwalm (2014: 16) kann dieser Adressat „ein Teil des Selbst, ein Niemand, ein Individuum, die Öffentlichkeit oder Gott als höchster Richter“ sein. Wenn autobiographische Texte also eine didaktische Funktion haben, dann sind sie in erster Linie jedoch autodidaktisch, da als erster Leser immer der Autor selbst fungiert oder zumindest ein Teilaspekt von ihm, eine seiner Rollen.

Die Hauptfrage in Bezug auf hybride Texte ist die der Dekodierung. Dass sie als Mischungen aus faktualen und fiktionalen Elementen in einen Zwischenbereich gehören, steigert ihre Komplexität und verlangt vom Leser eine aktivere und kreativere Dekodierung.

Die autobiographischen Gattungen sind immer Selbstzeugnisse. Traditionell wird (nach Entstehung und Intention) zwischen der wirklichen Autobiographie, den Memoiren, der porträtierenden Selbstdarstellung und der diaristischen Literatur unterschieden. Mit Ausnahme der Diaristik wird der Stoff bzw. der Gehalt der autobiographischen Literatur von einem bestimmten Punkt her konzipiert, aus einem gewissen zeitlichen Abstand zum Erlebten, der ein aus der inzwischen akkumulierten Erfahrung entwickeltes Verständnis impliziert.

Wenn wir die drei wichtigsten Textsorten der Memoiristik – Autobiographie, Memoiren und Tagebücher – voneinander abzugrenzen versuchen, können wir Folgendes feststellen: Memoiren behandeln im Gegensatz zur Autobiographie einen begrenzten Lebensausschnitt (Engelbrecht 1992: 61–80) und stellen die Darstellung dieser Zeitperiode in den Mittelpunkt; alle persönlichen Erlebnisse werden in den größeren Zusammenhang der geschichtlichen Ereignisse

⁴ Hier stoßen wir auf die dichotomische Unterscheidung der traditionellen Textklassifikationen: fiktive und nichtfiktive Texte, eine Unterscheidung, die jedoch das komplexe und vielschichtige bzw. in unterschiedlichen Formen und Graden vorkommende Prinzip der Fiktionalität als eines Grundmerkmals von Literarizität nicht wirklich zu erfassen vermag.

eingebettet.⁵ Die Autobiographie hingegen gibt, wie erwähnt, „das Leben eines noch nicht sozialisierten Menschen“ wieder, „die Geschichte seines Werdens und seiner Bildung, seines Hineinwachsens in die Gesellschaft“ (Neumann 1970: 25). Der grundlegende Unterschied zwischen dem Tagebuch und anderen Formen der autobiographischen Literatur liegt nach Boerner (1969: 11) in der Tatsache, dass der Verfasser des Tagebuches kontemporal zu dem lebt, was er denkt, erfährt, schreibt, und der Autor der Autobiographie und der Memoiren über sein bis dato gelebtes Leben retrospektiv schreibt. Dies sind jedoch alles keine normativen Unterscheidungen, da die Grenzen zwischen den einzelnen autobiographischen Textsorten sowie die Gattungsgrenze zu ihren fiktionalen Verwandten (autobiographische Fiktion) letztlich unscharf und fließend sind.

Im Wesen der Memoiristik liegt also eine dilemmatische Herausforderung: Ist sie eine persönliche Vision oder historische Wahrheit, Literatur oder Dokument? Auf der einen Seite behauptet sie, faktual, also nicht fiktional zu sein, indem sie vorgibt, die Geschichte einer realen Person zu erzählen, andererseits ist sie ihrer Natur nach zwangsläufig konstruktiv oder imaginativ. Im Mittelpunkt steht auf jeden Fall immer die Persönlichkeit des Autors mit seiner subjektiven Anschauung und dadurch grenzen sich die autobiographischen Gattungen von der allgemeinen (objektiven) Geschichtsschreibung ab, die eine objektive Betrachtung und Darstellung anstrebt.

Die Erzählperspektive des Autobiographen ist eine Kombination aus den Erzählerrollen des Chronisten, des Augenzeugen und des begrenzt wissenden Erzählers, die alle in der Person des Autors vereint sind. Es ist der Name des Autors, der die Authentizität einer Autobiographie verbürgt; er ist der heimliche Titel und das eigentliche Thema. Darauf bezieht sich auch der sog. autobiographische Pakt (Lejeune 1994: 14), der im Anspruch des Autors besteht, Zeugnis über wahre Begebenheiten abzulegen, und dem Einverständnis des Lesers, die geschilderten Erlebnisse sowie die Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist als Tatsachen anzuerkennen.

Die bestimmende Eigenschaft der gesamten modernen autobiographischen Literatur ist die Verdoppelung des Ich/des Selbst – das Doppelgängertum. Es geht um die Dichotomie Subjekt/Objekt, also der Autor als Beobachter und als Beobachteter, wobei als quasi dritte Dimension noch der Blick von außen bzw. der Blick auf den Beobachtungsprozess hinzukommt (Fabčić 2003: 123f.).

⁵ Seit dem 18. Jahrhundert nähert sich jedoch die Textsorte der Memoiren der Autobiographie; sie lässt mehr Raum für Persönliches und für eventuelle psychologische Analysen bzw. für psychologisierende Selbstbetrachtung.

Diese Art der Betrachtung kann man mit Bachelard (1960: 265) phänomenologische Schau nennen, wobei sich das Ich in „betrachtendes und betrachtetes Dasein“ spaltet und selbst zum Phänomen wird. Dilthey (1910/1970: 176) sagt, dass Autobiographie „der direkteste Ausdruck der Besinnung über das Leben“ ist und „die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt“. Es geht also um den Sprung von der Wahrnehmung zum Verstehen, und das ist, in nuce, Lebensbewältigung, die im Falle der Autobiographie die Form des Schreibens annimmt. Verstehen beinhaltet nach Dilthey auch das Zusammenpassen von individuellen Teilen in ein kohärentes, sinnvolles Ganzes, und zwar durch Verkettung und Zuschreibung von Kausalität. Dies suggeriert eine überlegene Position des Autors als Interpreten, der Momente wahrnimmt, sie auswählt und ihnen retrospektiv besondere Bedeutung und Relevanz für den gesamten Lebenslauf zuschreibt.⁶

Das Interesse des Lesers an autobiographischer Literatur kann literarisch, politisch oder auch wissenschaftlich bestimmt sein, aber in erster Linie ist es existentiell: Die Fragen, die ein Leser an eine Autobiographie stellt, betreffen sein eigenes Leben oder genauer gesagt: das Leben. Die – zugegebenerweise sekundären – Erfahrungen, die er sich aus der Lektüre der Autobiographie erhofft, die eigentlich dem Lebensplan des Autors entspricht, den dieser retrospektiv zu rekonstruieren versucht, können im Sinne des Prinzips der Abduktion, also der Rückbeziehung auf das eigene Verhalten, dieses bestätigen oder aber den eigenen Lebensplan korrigieren.

2.1 Die Literarizität der autobiographischen Texte

Wie ist Literarizität zu definieren? Die Art und Ausprägung der Eigenschaft der Literarizität in der Textsorte der Autobiographie wird hier anhand von drei Grundbegriffen erklärt: des Begriffspaares fiktional/authentisch und des Begriffs des Ästhetischen. Wir wollen noch einen weiteren Aspekt hinzufügen und zwar den epistemologischen, denn: „Es bekommt immer der die schönere Antwort, der die schwierigere Frage stellt“, so Cummings, zit. nach

⁶ Das gilt aber nur für die klassische Version der Autobiographie. Das moderne Konzept der Autobiographie umfasst eine große Bandbreite von kulturellen Praktiken, die auf eine Vielzahl von Textsorten und -typen zurückgreifen und sie inkorporieren. Bis 2010 unterscheiden Smith/Watson (2010: 253–287) zwischen „60 Genres of Life Narrative“, Gattungen (auto)biographischer Literatur, basierend auf der Kombination formaler und inhaltlicher Merkmale, wie Migrations-, Immigrations- oder Exilgeschichten, Gefängniserzählungen, Memoiren berühmter Persönlichkeiten und Celebrities, Formen der Selbst-Präsentation im Internet.

Bateson (1987: 261). Das Vorhandensein eines ästhetischen (Mehr-)Wertes scheint ein allgemein akzeptiertes Kriterium zur Bestimmung der Literarizität eines Textes zu sein, aber das allein erfasst das Wesen des Literarischen und auch der Kunst im Allgemeinen nicht. Wie das Zitat andeutet, ergibt sich der literarische Wert eines Textes auch aus seiner erkenntnisproduzierenden, -auflösenden, -fördernden Funktion. Denn erst die Produktion neuer Erkenntnis bedeutet Kreativität.

Die landläufige Meinung assoziiert Literatur bzw. die Eigenschaft des Literarischen mit Fiktionalität. Sie ist jedoch nicht auf das Phänomen der Fiktion reduzierbar, obwohl diese durchaus zu ihren konstitutiven Elementen gehört. Die Wortbedeutung von *literarisch* reicht von ‚dichterisch‘ (im Sinne der umgangssprachlichen Verwendung des deutschen Wortes *Literatur*) zu ‚textartig schlechthin‘ (im Sinne des lateinischen Wortes *littera*); im Spannungsfeld dieser Ambiguität kann literarisch also qualitativ mehr als die zweite und weniger als die erste Paraphrase bedeuten.

Nach Petersen (1993: 31) ist die Fiktionalität v. a. an das Merkmal der Nicht-Referentialität gebunden, weil fiktionale Texte nicht auf die Realität referieren, sondern auf Fiktives, Erfundenes. Der Referenz-Begriff erscheint in diesem Zusammenhang höchst problematisch und teilweise überholt, denn wir referieren ohnehin nicht auf reale Objekte, zumal diese aus konstruktivistischer Sicht für uns sowieso unerreichbar sind. Wir können nur die Wirklichkeit wahrnehmen, die wir selbst mittels perzeptueller und kognitiver Operationen konstruieren, nicht jedoch die eigentliche, transphänomenale bzw. noumenale Realität. In diesem Sinne unterscheidet Roth (1997: 324) zwischen Realität und Wirklichkeit. Wenn nun alle unsere Welten nur Konstruktionen sind, kann Fiktion in diesem Sinne auch als eine „Modalkategorie der referentiellen Ebene“ verstanden werden (Dietrich 1992: 20); demnach gibt es eine faktive und eine fiktive Referenz. Es existieren Schattierungen von Fiktionalität und das insbesondere bei einer hybriden Textsorte wie der Autobiographie, in deren Mittelpunkt die problematische Dichotomie der subjektiv erfahrenen/erfahrbaren Wirklichkeit und der objektiven Realität steht. Die Literarizität ist also an Fiktionalität gebunden und zwar in dem Sinne, dass sie eine stärker oder schwächer ausgeprägte Korrespondenz mit der außertextlichen Welt aufweist⁷ und in Bezug auf diese metonymischen Charakter hat. Und genau in diesem Charakter liegt ihre Wahrhaftigkeit. De Beaugrande/Dressler (1981: 238) nen-

⁷ Ein als literarisch rezipierter Text ist demnach ein solcher Text, dessen Textwelt in einem Verhältnis der prinzipiellen Alternativität zur allgemein akzeptierten Version der objektiven Realität steht (de Beaugrande/Dressler 1981: 238).

nen als ausreichende Bedingung für die Unterscheidung zwischen der Textwelt und der realen Welt das in verschiedenen Stufen ausgeprägte bzw. sich manifestierende bewusste Organisationsprinzip, das sowohl formal (als ästhetische Überformung) als auch auf der Ebene kognitiver Prozesse in Erscheinung tritt. Diese ästhetische Überformung, dieses bewusste Organisationsprinzip zeigt sich vor allem in der Hypersemantisierung und Rhetorisierung der Sprache und der daraus resultierenden Komplexität des Stils, die zu einer stellenweisen Poetisierung⁸ autobiographischer Texte führt bzw. führen kann.

Literarizität ist eine graduelle Erscheinung, die in einigen Autobiographien stärker ausgeprägt ist als in anderen, und zwar unabhängig davon, ob sie als Gebrauchstext konzipiert wurden oder von vornherein als Kunstwerk gedacht waren. Der Gestaltungswille und die Selbstkontrolle des Autors, der möglicherweise bereits bei der ersten Niederschrift auf Literarizität abzielt, werden meist als ästhetisch bestimmbare Faktoren des Literarischen gesehen. Die Ästhetisierung ist jedoch kein Versuch, die Realität zu verschönern, sondern eher ein epistemologisches Instrument. Diese Auffassung geht auf Conrad Fiedler und seine Aussage zurück, dass Kunst eine Sphäre des Wissens ist und dass sie unfairerweise auf das Streben nach Schönheit reduziert wurde. Kunst ist nicht Repräsentation von Realität, sondern Produktion von Realität; das Denken der Realität kann deshalb in gewissem Sinne mit der Produktion der Realität gleichgesetzt werden. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Produktion der Realität als ein ästhetischer Prozess (Fiedler 1996: 36f.).

In autobiographischen Texten kann man prinzipiell zwei miteinander kommunizierende Dimensionen erkennen: die Dimension des Informativen und die darüber hinausgehende Dimension des Ästhetischen, welche den tatsächlich literarischen Charakter einer Autobiographie ausmacht. Die letztere wird aber, wie schon hervorgehoben, durch die epistemologische ergänzt. Man kann sagen: Je stärker die ästhetische und die epistemologische Dimension ausgeprägt sind, desto literarischer ist die Autobiographie. Die informative Dimension beinhaltet das (auto-)biographisch, alltäglich und zeitgeschichtlich Dokumentarische in Form von deskriptiver Darstellung; die ästhetische und epistemologische manifestieren sich meist in Form von Reflexion und Spekulation.

⁸ Mehr dazu im Kapitel über die kognitiv-poetische Methode.

3 Der kognitiv-poetische Zugang zur Analyse der Literarizität

Das Wort *Kognition* bedeutet heute etwas Anderes, als es früher traditionell bedeutete (nämlich den Unterschied bzw. die Abgrenzung des Rationalen vom Emotionalen). Es steht für alle informationsprozessierenden Aktivitäten des Gehirns, angefangen mit der Analyse der unmittelbaren Stimuli bis hin zur Ordnung und Organisation von subjektiven Erfahrungen. In moderner Terminologie beinhaltet Kognition Prozesse wie Perzeption, Gedächtnis, Aufmerksamkeit, Problemlösung, Sprache, Denken und Bildlichkeit bzw. Metaphorik. In diesem Sinne wird der Begriff auch in der kognitiven Poetik verwendet. Poetik verstehen wir in diesem Kontext nicht nur als eine wissenschaftliche Disziplin, sondern als die menschliche Fähigkeit, poetische Strukturen zu produzieren und deren Wirkung, deren Effekt zu verstehen – dies kann man im Sinne von Bierwisch (1965: 98f.) „poetische Kompetenz“ („poetic competence“) nennen.

Die Zielsetzung der kognitiven Poetik ist die Verbindung von literarischer Analyse mit Linguistik, Psychologie und kognitiven Wissenschaften allgemein und in diesem Zusammenhang die Erklärung des Lese- und Verstehensprozesses mit Bezug auf die allgemeinen menschlichen Prinzipien der sprachlichen und kognitiven Prozessierung (Gavins/Steen 2003: 2). Kognitive Poetik nimmt also explizit Bezug auf die kognitiven Grundlagen des sprachlichen Systems. Sie erforscht die Wirkung des „literary mind“ (Turner 1996) bzw. der „poetics of mind“ (Gibbs 1994) für das Kontinuum zwischen alltäglichem und literarischem Sprachgebrauch aufgrund einer einheitlichen epistemischen Basis. Denn der Unterschied zwischen literarischem und alltäglichem Sprachgebrauch ist ein künstlicher, da die grundlegenden mentalen Prozesse, die der Sprachproduktion und -rezeption zugrunde liegen, nicht kontextspezifisch sind. Literarische Texte weisen zwar einen höheren Grad der Markiertheit auf, sind aber keineswegs als inhärent abweichend zu kategorisieren, da sie in denselben Mustern der kognitiven Konstruierung gründen (Stockwell 2002: 7) wie Alltagssprachliche Texte und Gebrauchstexte. Die Fragen, die sich kognitive Poetik in diesem Zusammenhang stellt, sind: Wie versteht man einen Text, egal ob literarisch oder nicht? Wie funktionieren unsere intuitiven interpretativen Praktiken, wie knüpfen wir interpretative Verbindungen? Dieser neuere Impuls der kognitiven Poetik, eine epistemologische Brücke zwischen Produkt (Literarizität) und Prozess (kognitive Konstruierung) zu schlagen, ist der Aspekt dieser Disziplin, an den wir hier anknüpfen. Kognitive Poetik erweitert den Bereich der Stilistik insbesondere um die Dimension des Emotionalen, indem sie das aktuelle Schwerpunktthema der Verbindung zwischen Sprache, Kognition und Emotion fokussiert und sich u. a. die Frage stellt: Auf welche

Weise erzeugt und erhält ein (literarischer) Text Emotion(en)? Thematisiert wird also die schwer fassbare emotionale Qualität von Sprache, die sich sehr prominent im literarischen Sprachgebrauch realisiert, aber definitiv nicht nur dort. Denn Poetizität ist durchaus auch in der Alltagssprache vorhanden. Die sog. poetischen oder literarischen⁹ Effekte und die sprachlichen Mechanismen sowie kognitiven Prozesse, die solchen Effekten zugrunde liegen, kommen nicht nur in literarischen Texten vor. Poetische Effekte ergeben sich meist infolge einer mehr oder weniger einschneidenden Interferenz mit den regulären Abläufen von kognitiven Prozessen oder infolge einer Verzögerung dieser Abläufe, oft mit dem Ziel, Emotionen zu vermitteln. Das geschieht selten (nur) durch die Benennung dieser, denn obwohl Sprache über ein großes Inventar an gefühlsbezeichnenden Wörtern verfügt, vermögen diese nicht unbedingt den prinzipiell diffusen Charakter von Emotionen zu vermitteln. Kognitive Prozesse sind nämlich relativ konvergente Informationsströme, die eine spezifische Richtung aufweisen und deren Elemente klar definiert, kompakt und straff organisiert sind. Emotionale Prozesse hingegen sind relativ divergente Informationsströme, die aus vergleichbaren Elementen bestehen, die jedoch in jeder Hinsicht diffuser und weniger straff organisiert sind (Tsur 2002: 279f.). Der diffuse Charakter von Emotionen wird anders verbalisiert. Tsur (ebd.) spricht in diesem Zusammenhang vom Primat präkategorialer Informationen bei der Versprachlichung von Emotionen, speziell des diffusen Charakters von Emotionen. Er bezieht sich dabei auf die kognitiv-psychologische Unterscheidung zwischen rapider und verzögerter Kategorisierung. Bei rapider Kategorisierung greifen wir auf stabile, gut organisierte und differenzierte Kategorien zurück,¹⁰ die eine relativ kleine Belastung des kognitiven Systems darstellen. Das kann entscheidend sein für den Prozess der optimalen Anpassung an die Situation und ist darüber hinaus – anthropologisch gesehen – eine erfolgreiche Überlebensstrategie des Menschen. Bei verzögerter Kategorisierung wird das kognitive System dem Fluss präkategorialer Informationen ausgesetzt, die zur Reizüberflutung des Gedächtnisses führen können, aber ultimativ ein viel detaillierteres Bild der Situation ergeben. Personen, die nicht gut mit Ambiguität umgehen können, wählen bei der Sprachrezeption öfter die rapide Kategorisierung, verlieren dadurch aber den Zugang zu einigen der wichtigsten emotionalen und ästhetischen Qualitäten der Sprache. Die verzögerte Kategorisierung ermöglicht einen leichteren Zugang zu präkategorialen Informationen,

⁹ Wir optieren für den Ausdruck *poetisch*, da der Terminus *literarisch* den Blick zu eng nur auf literarische Texte richtet und den Anschein erweckt, darauf beschränkt zu sein.

¹⁰ Eine sprachliche (sprachlich realisierte) Kategorie stellt eine relativ kleine Belastung des kognitiven Systems dar und ist leicht manipulierbar, aber ihre Aktivierung impliziert den Verlust wichtiger sensorischer Informationen, die teilweise auch eine weniger genaue Anpassung an die Situation bewirken können.

inklusive der diffusen emotionalen Elemente, die man im Sinne der kognitiven Psychologie auch mit den Ausdrücken *ding-frei* bzw. *gestalt-frei* beschreiben kann. Kognitive Poetik greift bei ihrer Untersuchung der poetischen Effekte der Sprache (und insbesondere der verschiedenen Weisen zur Evozierung und Vermittlung von niedrig differenzierten, diffusen emotionalen Qualitäten) auf die Erkenntnisse der Psychologie über die Natur von Emotionen zurück (Tsur 1978: 169). Besondere Beachtung finden dabei folgende Eigenschaften von Emotionen: ihre Eignung für die im weiteren Sinne verstandene kognitive Lagebewertung; ihre Abweichung von einem normalen Energieniveau – Steigerung (Freude, Wut) oder Abnahme der Energie (Traurigkeit, Depression, Ruhe); dass sie diffuse Informationen in einem hochaktivierten Zustand darstellen, die weniger differenziert sind als konzeptuelle Informationen; dass sie im Hinterkopf aktiv sind, ohne vorzugreifen, ohne alles Andere vorwegzunehmen.

4 Literarizität in Alma M. Karlins Autobiographie

Nichts Erfundenes, Falschgeträumtes aus anderen Welten wollte ich schreiben, nur das Wahre im feinen Rahmen echter Umgebung, schreibt Karlin gegen Ende ihrer Autobiographie im Kapitel *Die letzte Wallfahrt* (Karlin 1931/2018: 292) und bezieht sich damit auf ihren Lebens- und Arbeitsplan von dem Zeitpunkt an. *Erfundenes* (Fiktion im engeren Sinne) interessiert sie nicht, echte Umgebung in ästhetischer Überformung (*feiner Rahmen*) jedoch schon, denn diese lässt *das Wahre* klarer hervortreten. Und ihr Gespür für dieses Wahre entwickelte sie in der ersten Hälfte ihres Lebensweges, der sie von Cilli nach London und von dort nach Norwegen und Schweden und wieder zurück nach Cilli geführt hat, von wo sie dann ihre große Weltreise plante und antrat. Den *feinen Rahmen* bildet ihre besondere, an bestimmten Stellen stärker hervortretende Literarizität bzw. poetische Sprache. Wenn sie über den Zweck ihres Schreibens spricht, greift sie auf diffuse, undifferenzierte bzw. niedrig differenzierte („lowly-differentiated“ nach Tsur 2002: 292) Begriffe zurück: Sie wollte *den Zauber anderer Hemisphären einfangen* und *Vermittler fremden Denkens und Empfindens* (Karlin 1931/2018: 292) sein.

Allein schon dieses Zitat verrät, dass Karlin ein besonderes Interesse für die emotionale, perzeptuelle Qualität der Sprache hegte. Sie war sich der Tatsache sehr bewusst, dass Sprache als ein höchst differenziertes logisches Instrument spezieller Manipulation bedarf, wenn sie diffuse emotionale Qualitäten vermitteln will. Das suggeriert ihre Methode bzw. ihre implizite Poetik, die sie eigentlich schon seit dem Anfang ihrer schriftstellerischen Tätigkeit befolgt: Sie nähert sich einem neuen Land, einer neuen Kultur nicht selten über den

Weg der Landschaft(sbeschreibung). Das Evozieren einer Landschaft, in der man sich orientieren muss, in der Vorstellung des Lesers ist ein bevorzugtes poetisches Mittel für die Vermittlung des diffusen Charakters von Emotionen. Bei der Orientierung im Raum aktiviert sich eher die rechte Gehirnhemisphäre, die den sensorischen Input mehr als ein gemustertes Ganzes prozessiert, d. h. auf eine mehr simultane Weise als die linke Hemisphäre. Dieses simultane Prozessieren ist vorteilhaft für die Integration von diffusen Inputs (wenn z. B. motorische, kinetische und visuelle Informationen schnell integriert werden müssen) und scheint auch eher mit einer intuitiven als mit einer intellektuellen Integration von komplexen Entitäten zusammenzuhängen (Ornstein/Ornstein 1975: 95). Die Beschreibung von Raum und Landschaft bildet sozusagen die Brücke zur Kultur und zu den Menschen eines Landes, denn speziell die letzteren stellen für Karlin die größte Herausforderung dar, da sie sich als introvertierte Einzelgängerin Menschen nur sehr schwer nähert.

Auch ihre Reise(tage)bücher zeugen von einem Interesse für Präkategoriales; was sie am meisten an den diversen fremden Ländern, die sie bereist, interessiert, sind Aberglaube, Folklore, Volksleben und Kunst. Betrachten wir das Beispiel *Wunderreich der unermesslichen, einsamkeitsschwangeren Südsee* (Karlin 1930: 12). *Wunder* und *unermesslich* sind niedrig differenzierte Begriffe, die eine perzeptuelle, emotionale Qualität, die Karlin mit der Südsee verbindet, vermitteln. Das Wort *unermesslich* benennt die Größe und diese stellt eine Abstraktion eines Objekts dar. Das Objekt selbst wird zwar genannt (*Südsee*), da es sich jedoch um einen geographischen Begriff handelt, der seinerseits auch nicht klar differenziert ist, weil er etwas schwer Abgrenzbares und der Form nach Diffuses darstellt, erscheint es trotz seiner Materialität auf gewisse Weise gestalt- und ding-frei. Das Wort *einsamkeitsschwanger* ist interessantes Beispiel einer sog. sensorischen Metapher („sensuous metaphor“),¹¹ die den physischen Zustand der Schwangerschaft, der eine exklusive Eigenschaft von Menschen und lebendgebärenden Tieren ist, mit der abstrakten Emotion der Einsamkeit verbindet. Beides zusammen wird auf die als gestaltfrei empfundene Südsee bezogen, die dadurch personifiziert wird, was eine metaphorische Spannung zwischen den zwei gestalt-freien Entitäten (*Südsee* und *Einsamkeit*) und der als durchaus materiell empfundenen Eigenschaft von Schwanger-Sein erzeugt. Denn trotz der Tatsache, dass die Verbindung einer Abstraktion wie Einsamkeit (die in unserer Vorstellung gestalt-frei ist) mit

¹¹ Nach Brooke-Rose (1958: 155) kann man Metaphern – grob gesehen – in zwei Gruppen einteilen: in funktionale Metaphern (A wird B genannt aufgrund dessen, was es tut, welche Funktion es hat) und sensorische Metaphern (A wird B genannt aufgrund der Tatsache, wie es aussieht oder – seltener – wie es klingt, sich anfühlt, schmeckt).

einem physischen Zustand (Schwangerschaft), der eine charakteristische visuelle Form aufweist, typischerweise einen figurativen Ausdruck generiert, in der die Abstraktion einen kompakten, differenzierten, konzeptuellen Charakter bekommt, passiert das in unserem Beispiel nicht. Bei der Auflösung dieses Konflikts hilft eine der Hauptannahmen der kognitiven Poetik: Sensorische Metaphern sind ein poetischer Mechanismus, der die Störung des normalen kognitiven Prozesses (infolge der verzögerten Kategorisierung) beim Kontakt mit einem nicht evaluierten Bild bewirkt, indem er die Beurteilung der Funktionalität und des Wertes des Bildes für den Menschen verzögert. Der Zweck dieses Mechanismus ist es, den Zustand der emotionalen Desorientierung zu verlängern und eine ästhetische Qualität der Überraschung, Verblüffung, Perplexität zu erzeugen. Um den Zustand dieser emotionalen Desorientierung zu mindern bzw. erleichtern, versuchen Menschen nach Ehrenzweig (1970: 135) einen kreativen Ego-Rhythmus zu entwickeln, der zwischen fokussierter Gestalt („focussed Gestalt“) und primärprozesshafter Undifferenziertheit („oceanic undifferentiation“) pendelt. Und diesem Ego-Rhythmus folgt auch Karlin, die in ihren Landschaftsbeschreibungen (sowohl der Natur wie auch der urbanen Räume) versucht, die präkategorialen Informationen anzuzapfen, mit dem Ziel, in der äußeren Landschaft das Wesen der inneren Landschaft einer Kultur zu erblicken und zu erschließen.

Wir wollen anhand ausgewählter Beispiele aus Karlins Autobiographie zeigen, wie sie diese Methode, ihre implizite Poetik, realisiert, die besonders geeignet ist für eine Analyse im Sinne der kognitiven Poetik. Dafür haben wir uns drei Passagen aus drei besonders entscheidenden Perioden ihres Lebens ausgewählt: ihrer Kindheit in Cilli, ihrer Zeit in London und ihrem Aufenthalt in Norwegen.

4.1 Cilli: der kurzlebige Optimismus der frühen Kindheit

Die Passage kommt im Kapitel *Die Zuckerl* vor, das eines der elf Kapitel ist, die Karlins früheste Kindheit behandeln, die Zeit von ihrer Geburt bis zum Tode ihres Vaters. Sie thematisiert eine der glücklichsten Erinnerungen aus dieser Zeit, die an die ihr liebste und nächste Person gebunden ist: ihren Vater.

Stärker, überwältigender war der Eindruck, den ich von der Größe der Erdkugel erhielt. Eines Tages wanderten Vater und ich über die Felder der Sanntaler Ebene, die zu jener Zeit noch nicht Hopfenanlagen, sondern Getreide aufwies und hinter der, fern und dunstig, die Sulzbacheralpen im ersten Abendschein flimmerten. Der Wind verwandelte die reifenden Ähren in ein strohgelbes Meer, aus dessen Gewoge da und dort hellroter Mohn oder leuchtende Kornblumen brachen. So weit das Auge schaute, nichts als wogendes Korn und wieder wogendes Korn, in bläulicher Ferne von Bergen eingeschlossen. (Karlin 1931/2018: 21)

Karlin selbst identifiziert den in der obigen Passage beschriebenen Moment retrospektiv als den Moment, in dem ihr Fernweh erweckt wurde, und das Getreidefeld als ihren *Inbegriff von Unbegrenztheit und goldiger Weite*. Und Fernweh ist eine von ihr seit diesem Augenblick und bis zum Ende ihres Lebens als positiv empfundene Emotion. Die Passage enthält keine expliziten Gefühlsausdrücke (keinen expliziten emotionalen Gehalt) und trotzdem wird in ihr die Emotion des Fernwehs vermittelt. Sie beschreibt die Felder der Sanntaler Ebene faktisch: was zu der Zeit darauf wuchs, was sich dahinter befindet, wie sich die Ähren im Wind bewegten usw. Die mit Licht und Farbe verbundenen diffusen visuellen Informationen, gebunden an die Ausdrücke *Schein, flimmern, leuchtend, (stroh)gelb, hellroter, bläulich*, sind positiv konnotiert, genauso wie die niedriger differenzierten, über den taktilen und thermischen Sinn erfahrbaren Reize bzw. ihre Quellen, die mit *dunstig* und *Wind* verbalisiert sind. Wir können zwei Beschreibungsanläufe erkennen: In einem ersten Anlauf, der den zweiten Satz der hier zitierten Passage umfasst, wird die dokumentarische Dimension der Situation erfasst, mit klar definierten konzeptuellen Kategorien wie „Ebene“ und „Alpen“, die zueinander in räumliche Relation gesetzt werden. Die Adjektive *fern* und *dunstig* sind schon niedriger differenziert, wobei *dunstig* diffuser ist als *fern*, und auch das Verb *flimmern* und das Kompositum *Abendschein* weisen eine diffuse Qualität auf, obwohl sie mit dem differenziertesten Sinn (dem Gesichtssinn) perzipiert werden. Sie bilden eine Überleitung zum zweiten Anlauf, die Landschaft zu erfassen (er umfasst den dritten und vierten Satz), in dem wir explizit metaphorische Ausdrücke antreffen: *der Wind verwandelte, strohgelbes Meer* und daraus abgeleitet *wogendes Korn* und letztlich *von Bergen eingeschlossen*. Die Ausdrücke *wogendes Korn* und *strohgelbes Meer* können wir als sensorische Metaphern bzw. Metonymien identifizieren, *wogendes Korn* ist eine Metonymie für das Kornfeld. Aber alle genannten Beschreibungselemente fungieren eigentlich als Metonymien der Situation. Jedes kann für sich genommen die gesamte Situation repräsentieren. Auch wird „Korn“ als eine konzeptuelle¹²

¹² Wir verwenden „konzeptuell“ im Sinne von Tsur (2002: 280, 288), der ihn als „klar definierte, kompakte, gut differenzierte“ Information bzw. mentale Repräsentation von perzeptuellem Input beschreibt, die er häufig mit sprachlichen bzw. sprachlich realisierten Kategorien verbindet und als Gegensatz zu „diffuser Information“ versteht. Zugegebenerweise verwendet er den Ausdruck nicht ganz konsistent (manchmal schreibt er „conceptual category“, „a category with a verbal label“, dann „conceptual information“ und „conceptual language“ – er verwendet auch „category“ nicht ganz eindeutig) und eher intuitiv, aber wir finden die beiden Termini für unsere Zwecke nützlich und konzentrieren uns vor allem auf den Unterschied konzeptuell – diffus, der sich u. a. auch auf den Grad der Differenziertheit und Definiiertheit von konzeptuellen Kategorien bezieht.

bzw. relativ klar definierte und gut differenzierte Kategorie hier in den Hintergrund gerückt, um das Wogen als Bewegungsart des Kornes zu profilieren, das weitaus diffuser ist und die Grenzen der Situation selbst zu verwischen scheint und somit den Eindruck der Grenzenlosigkeit noch betont. Auch der personifizierte *Wind* und das Nomen *Meer* in der Metapher *strohgelbes Meer* haben dieselbe Funktion der Profilierung einer diffusen Qualität, denn es handelt sich um niedrig differenzierte Kategorien, die sehr vage sind (*Wind* mehr als *Meer*) und perzeptuell gesehen entweder mit den weniger differenzierten Sinnen wahrgenommen werden (*Wind*) oder die Wahrnehmung überfordern (*Meer* wird vornehmlich durch den Gesichtssinn wahrgenommen, aber dieser kann wegen der Größe des Objekts dieses nur ausschnittsweise rezipieren). Die Verbindung von *Meer* und *strohgelb* bewirkt auch eine Verwischung der Grenze zwischen der tatsächlich gesehenen Situation und einer in der Ferne imaginierten anderen Situation, in der tatsächlich Meer vorkommt, was den Effekt der Emotion Fernweh besonders pointiert darstellt. Auch das Verb *verwandeln* trägt dazu bei, diese Einwortmetapher als Blend¹³ zu interpretieren.

4.2 London: Nebelbilder

Nebel ist ein diffuses Phänomen, bestehend aus Gas und festen oder flüssigen Schwebeteilchen, und wird als solcher auch empfunden; man sieht ihn zwar, aber nur teilweise, er kann halb durchsichtig sein, man kann ihn nicht wirklich anfassen, aber man spürt ihn auf der Haut (mit dem thermischen und taktilen Sinn, den beiden am wenigsten differenzierten Sinnen). Nebel ist auch das die gesamte Londoner Periode durchdringende Element, das sehr effektiv die emotionale Atmosphäre dieses Ortes und dieser Zeit, wie Karlin sie empfand, vermittelt. Alle unten genannten Beispiele entstammen dem Kapitel *Sonntage*, das eines der 34 Kapiteln ist, die die Londoner Periode thematisieren. Das Kapitel ist mit seinen sechs Seiten eines der längsten in der ganzen Autobiographie und enthält erstaunlich viele Vorkommnisse des Wortes *Nebel*.

Die Büroräume, düster, schlecht geheizt, stets den Eindruck des Unaufgeräumten und Unbehaglichen hervorrufend durch die Papiere, die herumliegen – den Zigaretten- und Zigarrenstummeln, die Brötchenrestchen; der Rauch aus Pfeifen und anderem Rauchzeug, der sich mit dem hereinqualmenden Nebel zu trüben Schwaden vermischte, die das Atmen erschwerten und alles in ein mattes Schwarzgelb tauchten.

Daheim Öde und Kälte; draußen alles gesperrt, alle Vergnügungsorte, alle Geschäfte, nur im Ostende herrscht Treiben auf dem Judenmarkt. Die Straßen mit den einförmigen

¹³ Das ließe sich sehr gut mit der Methode der konzeptuellen Integration, im Sinne eines Blends aus *Meer* und *Kornfeld*, genauer analysieren.

Häusern, deren rotbraune Fronten schwarzbekrustet sind, wirken tot im schleppenden Nebel.

Endlich verstummt der Anschlag schwerer Tropfen und wie eine Totenhand drückt sich der Nebel an die Häuser, kriecht herein, windet sich wie ein Totengewand feucht und kalt und grauenerzeugend um die Lichtbirne.

Aus einer Opiumhöhle drang der fadsüßliche Geruch und ersticket im schweren Gebraue des Nebels. (Karlin 1931/2018: 162)

Das Wort *Nebel* benennt in den ausgewählten Beispielen zwar keine Emotion, es hilft jedoch in Kombination mit anderen diffusen, niedrig differenzierten Begriffen eine emotionale Atmosphäre zu erzeugen. Die emotionale Qualität der Sprache wird über die gesamte Szenerie verteilt, ähnlich dem diffusen Zustand, in dem sich Informationen in Emotionen und Affekten manifestieren. Atmosphäre im Sinne von ‚gasförmiger Hülle der Erdoberfläche‘ wird zu einer Metapher für die emotionale Qualität, die ein Kunstwerk durchdringt (Tsur 2002: 287). Man empfindet sie als allgegenwärtig, aber sie kann durch keinen der Sinne direkt wahrgenommen werden bzw. sie kann keinem Sinn speziell zugeordnet werden – die (emotionale) Atmosphäre ist auf alle Bestandteile einer versprachlichten Situation verteilt.

Wie wir sehen können, wird *Nebel* mit diversen Lexemen kombiniert und/oder assoziiert, die eine Verminderung, eine Senkung von Energie ausdrücken – entweder in Bezug auf kinetische Energie (*schleppend, schwer, (herein) kriechen, sich winden*), thermische Energie (*Kälte, kalt*, damit verbunden auch *feucht*) oder in Bezug auf Energie ganz allgemein (*tot*, die Einwortmetaphern *Totenhand* und *Totengewand, ersticken, Öde*). Die niedrig differenzierten Nomina *Schwaden* und *Gebraue*, die sich auf Gasförmiges und Mischung beziehen, bezeichnen die Art der Verbreitung des Nebels im Raum, dessen Nicht-Eingrenzbarkeit, und evozieren zusätzlich das diffuse, vage Gefühl einer tiefen Depression.¹⁴ Typischerweise stellen solche Perzepte im Sinne der Figur-Grund-Unterscheidung den Grund dar, aber in diesem Fall wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf sie gelenkt und erhebt sie zur Figur, was die emotionale Qualität der Wahrnehmung und ihrer Verbalisierung steigert. Auch die Tatsache, dass trotz der Aufzählung von diversem Rauchzeug im ersten Beispiel (*Zigaretten- und Zigarrenstummeln, Pfeifen*) nicht diese Dinge profiliert werden, sondern ihre Eigenschaft, dass sie Rauch produzieren, der dem Nebel sehr ähnlich ist und der sich in dem Beispiel mit diesem vermischt. Der Fokus wird von „Dingen als Bündel von Eigenschaften“ zu ihren „wahrgenommenen, empfundenen, gefühlten Eigenschaften“ verlagert, die bis zu einem

¹⁴ Zu dieser Reihe von Ausdrücken gehören auch *düster, trüb* und *einörmig*, die alle als Quasi-Synonyme des allgemein Undifferenzierten fungieren.

gewissen Grad von den Dingen disassoziiert sind (vgl. Tsur 2002: 303). Das kann als eine Art Regression in einen „Vor-Ding-Zustand“ angesehen werden.

Aus den Ausdrücken *tauchen*, *schwer*, *erschweren* kann man die Abstraktion ‚hinab-, hinuntergehend‘ extrahieren und mit dieser Abstraktion verbindet man typischerweise auch die emotionale Qualität der Traurigkeit und Depression. Die Lexeme *Rauch* und *hereinqualmend* weisen eine Parallelität mit *Nebel* auf, sie teilen alle die Eigenschaft des Diffusen und Nicht-Eingrenzbaren. Die verwendeten Farbbezeichnungen *schwarzgelb*, *rotbraun*, *schwarzbekrustet*, von denen nur die erste dem Nebel direkt attribuiert ist, sind insgesamt dunkler und ordnen sich, was den emotionalen Aspekt angeht, auf der Energie-Skala in den unteren Bereich ein; sie werden mit einem niedrigen Energie-Niveau assoziiert. Der Nebel wird im dritten Beispiel personifiziert, was die Profilierung der Grund-Kategorie noch betont. Es wird mit dem Wort *grauenerzeugend* verbunden, das, neben dem ambigen Nomen *Öde*, die einzige explizite Nennung einer Emotion in den genannten Beispielen darstellt. Es geht um eine vom Menschen dem Nebel zugeschriebene Bedeutung und Bewertung, die wir im Laufe der rapiden Kategorisierung oft als Erstes aufrufen, da sie uns auf eine für die erfolgreiche Anpassung an die Situation sehr wichtige Eigenschaft des Gefährlichen aufmerksam macht, denn der Nebel bewirkt eine eingeschränkte Sichtbarkeit und erschwert erheblich die visuelle Wahrnehmung. Dem Nomen *Öde* werden im Duden Oline-Wörterbuch¹⁵ folgende Bedeutungen zugeschrieben: 1. Einsamkeit, Verlassenheit von etwas; 2. unfruchtbares, unwirtliches Land; 3. Leere, Langeweile. Die erste und dritte sind funktional, sie drücken den vom Menschen zugeschriebenen emotionalen Wert aus, die zweite bezieht sich auf die faktische Information, dass in der Öde nichts wächst. Welche von diesen Bedeutungen von Karlin im zweiten Beispiel (*daheim Öde und Kälte*) gemeint ist, kann nicht eindeutig entschieden werden. Wir wissen aus früheren Beschreibungen, dass ihre Wohnung sehr spärlich eingerichtet und nur das Nötigste vorhanden ist. Die sensorischen Informationen, die man einer Öde im Sinne von ‚unfruchtbares, unwirtliches Land‘ entnehmen kann, suggerieren Leere, Abwesenheit von Vegetation. Ob auch die Unfähigkeit, Frucht zu tragen im Sinne von ‚florieren, Erfolg haben‘, mitgemeint ist, sei dahingestellt. Die verschiedenen Bedeutungen sind simultan aktiv und verschleiern einander, sie verhindern dadurch, dass eine der Bedeutungen den gesamten zur Verfügung stehenden mentalen Raum für sich beansprucht. Die Bedeutung von Einsamkeit (nicht so sehr von Langeweile) wird auf jeden Fall realisiert, was uns sowohl der unmittelbare Kontext wie auch die Verbindung zu anderen Beispielen aus diesem Kapitel, die sich in die Nebel-Reihe einfügen, verraten.

¹⁵ <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Öde>.

4.3 Norwegen: ein Gefühl von Freiheit

Die ausgewählte Passage kommt im Kapitel *Kaffee und gepökelte Heringe*¹⁶ vor, das die Schiffsreise von Newcastle-on-Thyne nach Bergen beschreibt. Sie thematisiert den Augenblick, als Karlin zum ersten Mal Bergen erblickt und augenblicklich Liebe für die Stadt und das Land empfindet.

Ein unvergesslicher Anblick. Die Berge kahl, blaßgrau, moosgrün, da und dort violett oder blau oder gelb aufschimmernd drüben rosa im Abendlicht, und von diesen Bergen umschlossen blaugrüne Wasser, durch die rote Streifen liefen und über die goldene Funken hinsprühten. Im Hintergrund des Fjords Bergen selbst, die alte Hansestadt, mit den Segelbooten wie eine Vorhut, und mitten in das Blaugrün eine weiße Häuserzunge schickend. Rund um das Schiff blähten sich die Segel kleiner Fischerkähne, rosige Wolken zitterten vereinzelt im wachsenden Stahlblau des Himmels und eine würzige, reine Luft schmiegte sich, wie mich willkommen heißend, an meine Wangen. (Karlin 1931/2018: 233)

Der einleitende Satz der Passage ist eine Ellipse, die die nachfolgende Beschreibung im Voraus als etwas Besonderes bewertet, nicht eindeutig im Sinne von positiv – negativ, sondern als etwas Prägnantes, als einen Eindruck, der prädestiniert ist für Speicherung im Langzeitgedächtnis. Auch die vier nachfolgenden deskriptiven Sätze bewerten die Erfahrung nicht direkt; keine expliziten Gefühlsausdrücke kommen vor. Aber intuitiv vernehmen wir die intensive emotionale Atmosphäre, die sie vermitteln. Die Sätze beziehen sich aufeinander in unterschiedlicher Weise: Einerseits referieren sie auf Teile der Situation und vervollständigen einander, mit dem Ziel eine allumfassende Beschreibung der Landschaft zu liefern. Andererseits entsprechen sie einander, sind parallel zueinander. Wenn sie die Funktion des Referierens auf Teile der Situation haben, kann man sie, wie schon bei der Analyse der Passage aus *Die Zuckerl* erwähnt, als Metonymien der Situation betrachten. Jeder Teil repräsentiert die Situation, steht stellvertretend für sie – Berge, Wasser, die Stadt mit ihren Häusern, der Fjord mit den Segelbooten und Fischerkähnen, der Himmel mit den Wolken, die Luft. Die Farben im ersten Satz kommen als prädikativ gebrauchte Adjektive¹⁷ vor, die die Berge charakterisieren sollen, asyndetisch verknüpft, angefangen mit *blau*, *grün* und *violett* und unterbrochen durch hellere Farben wie *rosa* und *gold* – es entsteht das Gefühl einer dynamischen, glatten Bewegung, die den gesamten Raum abtasten und gleichzeitig komprimieren will. Die konzeptuell

¹⁶ Dieses Kapitel ist eines von acht Kapiteln, die Karlins Aufenthalt in Norwegen thematisieren.

¹⁷ Die Farbbezeichnungen *Blaugrün* und *Stahlblau* kommen nominalisiert vor, was wieder den sensorischen Eindruck, die Eigenschaft profiliert und die diffuse Qualität der Beschreibung verstärkt.

relativ klar definierte Kategorie des Berges, die im Plural jedoch auch eine Unbegrenztheit aufweist, wird durch die immaterielle Qualität der mit ihm assoziierten Farben diffus gemacht, was die Personifizierungen *rote Streifen liefen, goldene Funken sprühten* noch zusätzlich betonen. Auch der zweite Satz fängt faktisch an und endet mit einer metaphorischen Note, mit einer Art gemischter Metapher: Die Stadt mit einer Vorhut aus Segelbooten, die eine (Häuser)Zunge ins Wasser schickt: Der erste Teil der Metapher ist funktional und stellt die Stadt als eine Vielheit von unterschiedlichen Elementen dar, die einen Teil dieser Elemente vorausschickt, um zu erkunden. Der zweite Teil ist sensorisch und vergleicht sie mit einem Einzelwesen, einem Lebewesen, das eine Zunge hat und sie ausstreckt, auch mit dem Zweck des Erkundens.

Was die Parallelität von Elementen in den Sätzen angeht (die Farben der Berge, des Wassers und der Luft; das Aufblähen der Segel, das Zittern der Wolken, das Anschmiegen der Luft an die Wangen), neigen wir als Leser dazu, die gemeinsamen Bestandteile paralleler Entitäten herauszufiltern. Die Farben verbinden Berge und Wasser (*blau, blaugrün, gelb, golden, Blaugrün*) und Luft und Berge (*rosa, rosig*) und Luft und Wasser (*Stahlblau, blau*) und heben das Verbindende hervor, was die gesamte Beschreibung diffus erscheinen lässt. Die Kette, die sich aus den Syntagmen *Aufblähen der Segel, Zittern der Wolken, Anschmiegen der Luft (an die Wangen)* ergibt, ist die Kulmination der Beschreibung, indem sie alle diese Vorgänge, die durch die Nominalisierung profiliert wurden und die zur Figur avancierten und die die jeweiligen Objekte *Segel, Wolken, Wangen* als Grund-Kategorien erscheinen lassen, auf das Zentrum der Beobachtung, die beobachtende Autorin, bezieht. Sie umhüllen sie, die sich auf dem Schiff befindet, und bewirken eine diffuse Empfindung, verbunden mit einem erhöhten Gefühl von Verbundenheit zwischen dem Körper und seiner unmittelbaren Umgebung. Man könnte fast von einem Aufheben der Getrenntheit des Körpers von seiner Umgebung sprechen, denn das wahrnehmende Bewusstsein erfährt eine Art Regression aus einem Zustand kognitiver Stabilität, die zwischen physischen Objekten sowie zwischen dem Ego und den wahrgenommenen physischen Objekten unterscheidet, in einen Zustand des Eintauchens in eine ding-freie und gestalt-freie Qualität. Dieses Gefühl wird nicht explizit genannt, aber mit dem Simile *wie mich willkommen heißend* wird eine positive Bewertung der beschriebenen Situation vorgenommen und die vorherrschende emotionale Atmosphäre ist eine paradox anmutende Mischung aus ruhig und euphorisch.¹⁸ Das ist übrigens eine typisch Karlinsche

¹⁸ Dieses Paradox sprechen auch die Farbbezeichnungen an, die entweder ein höheres oder erhöhtes Energie-Niveau ausdrücken (*rosa, rot, gelb, golden, rosig, violett*) oder ein Gefühl der Ruhe im Sinne der Farbsymbolik vermitteln (*blau, moosgrün, blaugrün*).

Sichtweise von Glück, das für sie verbunden ist mit einer Art Isoliertheit von Menschen(nähe) einerseits und einer Verschmelzung mit der Natur und durch sie mit Weisheit andererseits.

5 Schlussgedanken

Mit der Methode der kognitiven Poetik im Sinne von Reuven Tsur (1978, 2002, 2008) haben wir versucht, die poetischen Techniken und Mechanismen zu enthüllen, durch welche Karlin in ihrer Autobiographie nicht-konzeptuelle emotionale Erfahrungen durch Sprache, die einen konzeptuellen Charakter hat, vermittelt. Wir haben festgestellt, dass es eine Verbindung zwischen der Verwendung vager, diffuser, niedrig differenzierter und ambiger Begriffe bzw. Kategorien und der Regression in einen präkategorialen Wahrnehmungsmodus gibt, der wiederum einen Einfluss auf die affektive, emotionale Qualität des Textes hat. Das geschieht mittels der Profilierung dieser diffusen Grund-Kategorien und ihrer Erhebung zu Figuren im Sinne der Figur-Grund-Unterscheidung sowie mittels der Aktivierung rivalisierender Bedeutungen ambiger Begriffe. Dadurch erzeugt Karlin eine dichte emotionale Atmosphäre, die zwischen tiefer Traurigkeit, Resignation und scheuer Hoffnung pendelt, und untergräbt dabei teilweise – sozusagen zwischen den Zeilen – ihre stoische Lebensphilosophie und selbst auferlegte emotionale Distanzierung.

Literatur

- Gaston BACHELARD, 1960: *Poetik des Raumes*. München: Carl Hanser.
- Drago BAJT, 1993: *Pišem, torej sem*. Maribor: Založba Obzorja.
- Gregory BATESON, 1987: *Geist und Natur*. Eine notwendige Einheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Manfred BIERWISCH, 1965: Linguistik und Poetik. *Mathematik und Dichtung*. Hg. Helmut Kreuzer, Rul Gunzenhäuser. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 49–65.
- Peter BOERNER, 1969: *Tagebuch*. Stuttgart: Metzler.
- Christine BROOKE-ROSE, 1958: *A Grammar of Metaphor*. London: Secker & Warburg.
- Robert Alain de BEAUGRANDE, Wolfgang DRESSLER, 1981: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- Rainer DIETRICH, 1992: *Modalität im Deutschen*. Zum Thema der relativen Modalität. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wilhelm DILTHEY, 1910/1970: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Jörg ENGELBRECHT, 1992: *Autobiographien, Memoiren. Einführung in die Interpretation historischer Quellen. Schwerpunkt Neuzeit*. Hg. Bernd-A. Rusinek, Volker Ackermann, Jörg Engelbrecht. Stuttgart: UTB, 61–80.
- Anton EHRENZWEIG, 1970: *The Hidden Order of Art*. Berkeley. Los Angeles: University of California Press.
- Melanija Larisa FABČIČ, 2003: *Der Text als existenziale Kategorie*. Maribor: Slavistično društvo.
- Conrad FIEDLER, 1996: *Schriften über Kunst*. Köln: DuMont.
- Joanna GAVINS, Gerard STEEN, 2003: *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.
- Raymond W. GIBBS, 1994: *The Poetics of Mind*. Figurative Thought, Language, and Understanding. Cambridge: Cambridge University Press.
- Margaretta JOLLY, 2001: *The Encyclopedia of Life Writing*. Chicago: Fitzroy Dearborn/Routledge.
- Alma M. KARLIN, 1931/2018: *Ein Mensch wird*. Auf dem Weg zur Weltreisenden. Berlin: Aviva.
- Alma M. KARLIN, 1930: *Im Banne der Südsee*. Minden, Berlin, Leipzig: Köhler.
- Philippe LEJEUNE, 1994: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernd NEUMANN, 1970: *Identität und Rollenzwang*. Zur Theorie der Autobiographie. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Anna ORNSTEIN, Paul H. ORNSTEIN, 1975: On the interpretive process in psychoanalysis. *International Journal of Psychoanalytic Psychotherapy*, 4 2, 19–271.
- Jürgen H. PETERSEN, 1993: *Erzählsysteme*. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Gerhard ROTH, 1997: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wolf SCHMID, 2005: *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Helga SCHWALM, 2014: *Autobiography*. *Handbook of Narratology*. Hg. Peter Hühn et al. Berlin, Boston: de Gruyter, 14–29.
- Sidonie SMITH, Julia WATSON 2010: *Reading Autobiography*. A Guide for Interpreting Life Narratives. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Peter STOCKWELL, 2002: *Cognitive Poetics*. An Introduction. London: Routledge.
- Reuven TSUR, 1978: Emotions, Emotional Qualities and Poetry. *Psychocultural Review* 2, 165–180.
- Reuven TSUR, 2002: Aspects of Cognitive Poetics. *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*. Hg. Elena Semino, Jonathan Culpeper. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 279–319.
- Reuven TSUR, 2008: *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton, Portland: Sussex Academic Press.
- Mark TURNER, 1996: *The Literary Mind*. New York, Oxford: Oxford University Press.

