



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„It is difficult to reproduce on paper his insane talk“

Literarische Strategien, wahnsinniges Sprechen darzustellen in der Literatur der Jahrhundert-
wende

verfasst von / submitted by

Katharina Bene, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaften

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Achim Hermann Hölter

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Methode.....	3
Teil 1 - Theorie	
1. Wahnsinn.....	6
1.1. Definition.....	6
1.2 Das Wahnsinnsverständnis der Jahrhundertwende.....	8
1.3 „Je vous demanderai tout d’abord si vous croyez à la présence d’êtres surnaturels?“ - Die fiktive Realität in Wahnsinnstexten.....	10
2. Sprache.....	14
2.1 Sprache und Dekonstruktion.....	15
2.2. Psycholinguistische Konzepte zur Patientensprache.....	18
2.2.1 Vorbemerkung.....	18
2.2.2 Formale Denkstörung.....	19
2.3 Narratologische Konzepte zur Erforschung von Figurenrede und Erzählerrede.....	25
2.2.1 Das 3-Stufen-Modell.....	28
2.2.2 Das Textinterferenz-Modell.....	34
Teil 2 – Analyse	
3. Merkmale auf inhaltlicher Sprachebene.....	37
3.1 Explizite Charakterisierung.....	38
3.2 Art des Gesprächs.....	43
3.3 Sinnhaftigkeit der Rede.....	52
4. Rhetorische und stilistische Gestaltungsmittel.....	71
4.1 Sprachliche Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweischarakter.....	71
4.2 Besondere Grammatik und Zeichensetzung.....	95
4.3 Auffälliger Einsatz der Stimme.....	101
5. Funktionen narrativen Einschreitens	111
5.1 Kommentierende und erläuternde Äußerungen des Erzählers.....	111
5.2 Distanz.....	115
5.3 Vermeintliche Objektivität.....	122
Resümee.....	125

Einleitung

*It is difficult to reproduce on paper his insane talk,*¹

klagt der Erzähler in Tschechows „Ward no.6“ (1892). Obwohl der Wahnsinn als eines der großen Themen der Weltliteratur oft und eindrücklich literarisiert wurde, stellt die Imitation wahnsinnigen Sprechens eine besondere Herausforderung an das handwerkliche Geschick eines Autors dar, und birgt ein spezielles Dilemma: lässt er den Wahnsinnigen zu Wort kommen und in eigener Sache sprechen, dann geschieht das oft zum hohen Preis der Verständlichkeit und flüssigen Lesbarkeit², lässt er hingegen den Erzähler „einschreiten“ und die Rede kommentierend, kürzend oder sinnerfassend wiedergeben, geschieht das wiederum zum hohen Preis der Unmittelbarkeit und Dramatik. Als ein grundlegendes Zeichen gesunden Verstandes gilt die Fähigkeit, zusammenhängende und sinnvolle Sätze zu bilden. Diese Untersuchung beschäftigt sich mit dem Gegenteil sinnvollen Redens, mit der sprachlich zum Ausdruck gebrachten Verwirrung. Untersuchungsgegenstand sind sprachliche Wahnsinnsdarstellungen in einem breiten Textkorpus aus der Literatur der Jahrhundertwende.³ Die Jahrhundertwende ist als Zeitraum für diese Untersuchung ausgewählt worden, da sich in dieser Zeit die Psychiatrie von der materialistischen Hirnphysiologie des 19. Jahrhunderts löst und sich ‚literarisiert‘, während die Literatur sich psychologisiert und verwissenschaftlicht.⁴ Im Zentrum des Interesses steht die Beantwortung der folgenden Fragen: Schlägt sich der Wahnsinn einer Figur überhaupt in der sprachlichen Gestaltung ihres Charakters wieder? Sind syntaktische und stilistische Regelbrüche und inhaltliche Sinnentgleisungen zu beobachten, oder sind Abweichungen von der

1 Tschechow, Anton: „Ward no. 6“, (zuerst 1892) In: Tschechow, Anton: The Horse Stealer and other Stories, Kindle Edition, first world library, fairfield, 2005, Pos. 305

2 „Le malheur des fous, le malheur interminable de leur silence, c'est que leurs meilleure porte-parole sont ceux qui les trahissent le mieux ;“ schreibt Derrida in „Cogito et histoire de la folie“ (1963) und beschreibt damit das Problem. Der Wahnsinnige, der imstande ist, über sich und seine Leidgenossen zu berichten, muss das in einer Sprache und Logik tun, die allgemein verständlich ist, und „verrät“ nach Derrida damit sich und die seinen. Auch ein literarisches Werk, das verständlich sein und auch gelesen werden soll, muss grundlegenden ästhetischen und logischen Anforderungen entsprechen, und ist damit dem verpflichtet, was Derrida als „le langage de raison“ bezeichnet hat.

3 Für den Begriff „Jahrhundertwende“ gibt es mehrere historisch oder epochal argumentierbare Zeiträume, der rechnerischen Einfachheit halber werden hier Werke untersucht, die von 1890 bis 1910 verfasst oder publiziert wurden

4 Vgl. Michael Worbs, Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Europäische

Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. 1983. S 79

Alltagssprache eher unbedeutend und als zufällig einzustufen? Gibt es eine „Wahnsinnsprache“ in der Literatur der Jahrhundertwende, die speziellen Gesetzmäßigkeiten folgt, oder sind die Sprachmerkmale individuell gestaltet und vom jeweiligen Autor abhängig? Und welche narrativen und stilistischen Strategien lassen sich bei den verschiedenen Autoren beobachten, um dem eingangs beschriebenen Dilemma zu begegnen? Lässt sich in den Texten ein Grad an sprachlichem Zerfall bemerken, ab dem die Rede der Figur starker Stützung durch einen kommentierenden Erzähler bedarf, und welche Wirkung hat dieses erzählerische Einschreiten? Vielen Untersuchungen zum Thema Wahnsinn in der Literatur ist gemein, dass sie anhand eines meist sehr schmalen Textkorpus oder anhand qualitativer Analysen einzelner Werke Aussagen über die Darstellungsmodi ganzer Epochen treffen.⁵ In dieser Arbeit wird ein anderer Zugang verwendet, indem ein recht großer Textkorpus aus 30 Texten, der aus einem enger gewählten Zeitraum von 20 Jahren stammt, untersucht wird. Der Hauptteil der Arbeit liegt in einer systematischen Suche nach sich wiederholenden Strukturen oder Besonderheiten in den angewandten Methoden, wahnsinniges Sprechen darzustellen. Dabei wird die Arbeit eine eigene Art von sich wiederholenden Strukturen enthalten, indem dieselben Texte und oft dieselben Textstellen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und interpretiert werden.

5 Die Dissertation der Freiburger Literaturwissenschaftlerin Esther Huser, „Wahnsinn ergreift mich - ich rase. Die Wahnsinnsszene im Operntext“ stellt thematisch einen Parallellfall zu dieser Arbeit dar, allerdings im Musikdrama. Huser kommt darin zu dem Schluss, dass bestimmte tradierte Ansichten über Wahnsinnsdarstellungen in Oper und Epik überhaupt nicht empirisch belegt sind, da die entsprechenden Untersuchungen sich auf zu kleine Datensätze beziehen. (Vgl. Huser, Esther. Wahnsinn ergreift mich – ich rase!. Diss. Université de Fribourg, 2006., S 7) Beispielsweise wird in Georg Reuchleins sehr umfangreichem Werk „Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts“ die Entwicklung der Wahnsinnsthematik des frühen 19. Jahrhunderts anhand von einem einzigen Werk nachvollzogen, und zwar anhand von Georg Büchners Lenz. (Vgl. Reuchlein, Georg. Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Vol. 35. Fink, 1986.)

Methode

Da Wahnsinn als Kategorie abhängig von sozialen Normen ist und im Kontext zum historisch vorhandenen Wissen um psychische Krankheiten steht, wird im ersten Teil der Arbeit einleitend eine kurze kulturgeschichtliche Einordnung von Wahnsinn um die Jahrhundertwende, allgemein und in der literarischen Bearbeitung des Themas unternommen (1.1). Im nächsten Kapitel, „Je vous demanderai tout d’abord si vous croyez à la présence d’êtres surnaturels?“⁶ - Die fiktive Realität in Wahnsinnstexten“ (1.2), wird der Umstand diskutiert, dass in vielen der Texten aus dem Korpus ein Spannungsverhältnis zwischen (möglicherweise vorhandenen) übernatürlichen Elementen und dem (möglichen) Wahnsinn einer Figur besteht. Anschließend werden als Handwerkszeug zur Erforschung von gesprochener Sprache verschiedene Ansätze aus Erzählforschung, Dekonstruktion und Psycholinguistik vorgestellt. Das Themenfeld Sprache, Wahnsinn und Literatur ist in der dekonstruktivistischen Theorie mehrmals und aus verschiedenen Blickwinkeln erörtert worden. Im Kapitel „Sprache und Dekonstruktion“ (2.1) wird dieser Diskurs kurz resümiert. Obwohl die vorliegende Arbeit sich mit ästhetisierten Darstellungen wahnsinniger Sprache in fiktiven Werken beschäftigt, werden dem hier versuchten interdisziplinären Ansatz folgend auch Konzepte aus der modernen psycholinguistischen Forschung (2.2) herangezogen. Dazu werden zunächst die Möglichkeiten und Grenzen einer psycholinguistischen Herangehensweise für diese Arbeit diskutiert (2.2.1), anschließend wird ein Konzept aus der Psycholinguistik, nämlich das der formalen Denkstörung⁷, vorgestellt und anhand von Beispielen aus dem Textkorpus illustriert (2.2.3). In der narratologischen Forschung (2.3) wird der Erzähltext als Mischform aus Erzählerrede und Personenrede verstanden und meistens in einem Drei-Stufen-Modell der Redewiedergabe dargestellt⁸. In Anlehnung an Martinez/Scheffel⁹ und Silke/Christoph¹⁰ wird ein solches

6 Verne, Jules: (zuerst 1892) *Le Château des Carpathes*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 253, S 219

7 Die meisten psycholinguistischen Studien zur Patientensprache orientieren sich an dem Konzept der formalen Denkstörung, unter dem die geläufigsten verbalen Beeinträchtigungen im Rahmen psychischer Erkrankungen zusammengefasst werden.

8 Vgl. Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S129

9 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck: 1999, S62ff

10 Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S129ff

klassisches dreigliedriges Modell vorgestellt. Anschließend wird mit dem Textinterferenz-Modell des Slawisten Wolf Schmid¹¹ ein jüngeres Modell vorgestellt, das besonders zur schwerpunkthaften Untersuchung der Textinterferenz, der Überschneidung von Figurenrede und Erzählerrede, geeignet ist.

Nachdem im ersten Teil der Arbeit ein interdisziplinäres Herangehen an die Analyse der Sprache literarischer Figuren vorgeschlagen wurde, soll dieses im zweiten Teil als Basis und Interpretationshilfe für die Suche nach Besonderheiten in der Darstellung von wahnsinniger Sprachproduktion dienen. Das herangezogene Textkorpus besteht aus 30 Texten verschiedener Sprach- und Kulturräume aus der Jahrhundertwende. Dabei wird aber keine qualitative Analyse der einzelnen Texte vorgenommen, und die Kenntnis aller Texte wird nicht vorausgesetzt. Die zur Untersuchung herangezogenen Textstellen werden zwar, falls zum Verständnis nötig, kurz in den Kontext der jeweiligen Handlung gestellt, die Texte selbst werden allerdings nicht inhaltlich vorgestellt. Die untersuchten Texte wurden nach den folgenden Kriterien ausgewählt:

1. Bejahende Verwendung des Begriffs 'Wahnsinn' oder eines Synonyms im Text in der jeweiligen Sprache.
2. Ein auffälliger und ungewöhnlicher Gebrauch von Sprache, der auf den Wahnsinn des Sprechers schließen lässt.
3. Schlussfolgerung aufgrund entsprechender Textinterpretation. Dabei werden aber auch Texte behandelt, die ambivalent deutbar sind beziehungsweise auch anderen Motivkomplexen zugeordnet werden können, wie beispielsweise dem der übernatürlichen Phänomene. Mögliche Mehrfachzuordnungen sind nicht als Ausschlusskriterium behandelt worden.

Untersuchungsgegenstand sind nicht nur die bekannten und gut erkennbaren Wahnsinnsdarstellungen, sondern auch vorübergehende psychische Ausnahmezustände, Wahnerleben oder Visionen. Die entsprechenden Textstellen, die den Wahnsinn der betreffenden Figuren durch auffällige Sprache zum Ausdruck bringen, sind im zweiten Teil mit Hilfe eines tabellarischen Ordnungssystems miteinander verglichen worden. Dabei wurden Gemeinsamkeiten und Besonderheiten herausgeschält und in drei große Kategorien eingeteilt: Merkmale auf der inhaltlichen Sprachebene (3), rhetorische und stilistische

¹¹ Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014

Gestaltungsmittel (4) und narrative Strategien zur Wiedergabe der Rede (5). Die inhaltlichen Merkmale, die den Wahnsinn des Sprechers zum Ausdruck bringen sollen, können im einfachsten Fall die explizite Charakterisierung einer Figur als wahnsinnig sein (3.1), oder aber eine aus dem Sinngehalt der Rede hervorgehende implizite Charakterisierung (3.2). Aber nicht nur die Sprache, in der das Gespräch abgehalten wird und die Inhalte des Gesprächs können den Wahnsinn des Sprechers zum Ausdruck bringen, auch die Art der Gesprächssituation (3.3). Dabei wurden vier auffällige Gesprächssituationen, die in den untersuchten Wahnsinns-Texten häufig zu beobachten waren, aufgeführt, nämlich: Selbstgespräch, Gespräch mit einem übernatürlichen Wesen, einem Tier oder einem unbelebten Gegenstand, Gespräch mit Toten. Im nächsten Schritt wurden die rhetorischen und stilistischen Stilmittel (4) herausgearbeitet, mit denen wahnsinniges Sprechen in den unterschiedlichen Texten gefärbt wurde. Dazu zählen: Sprachliche Auffälligkeiten, die in der modernen psycholinguistischen Forschung als pathologische Hinweiszeichen gelten und der beschriebenen formalen Denkstörung entsprechen (4.1), besondere Grammatik und Zeichensetzung (4.2) und ein auffälliger Einsatz der Stimme (4.3). Nachdem der Inhalt und die ästhetische Ausgestaltung der Rede beachtet worden war, wurde im letzten Schritt die Aufmerksamkeit auf den Erzähler gelenkt (5). Dabei wurden diejenigen Passagen untersucht, die den Text der Figur in der Gestalt der Erzählerrede in geringerer oder größerer narratorialer Transformation¹² wiedergeben. Die beobachteten Funktionen des erzählerischen Einschreitens wurden eingeteilt in: kommentierende und erläuternde Äußerungen des Erzählers (5.1), den Aufbau von Distanz zur wahnsinnigen Figur durch den Erzähler (5.2) und die vermeintliche Objektivität und Glaubwürdigkeit, in der der Erzähler den Leser wiegen kann, indem er die Rede einer unzurechnungsfähigen Figur in die eigene kleidet (5.3). Durch die Verwendung der verschiedenen theoretischen Zugänge haben sich sehr unterschiedliche Schlüsse auf das Themenfeld Wahnsinn und Sprache ergeben.

Ziel der Untersuchung war es, auf Basis einer breiteren Literatursammlung die eingangs formulierten Fragen zu beantworten und einen Überblick über die verwendeten inhaltlichen, rhetorischen, stilistischen und narrativen Methoden, Wahnsinn zu verbalisieren, zu gewinnen.

12 Vgl. Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter, 2014, S 195

Teil 1 – Theorie

1. Wahnsinn

1.1 Definition

Der Wahn galt durch alle Zeiten als das Grundphänomen der Verrücktheit, wahnsinnig und geisteskrank als dasselbe. Was der Wahn sei, ist in der Tat eine Grundfrage der Psychopathologie.¹³

Mit diesen Worten leitete Jaspers 1913 in seiner Allgemeinen Psychopathologie die allgemeine und moderne Wahnlehre ein, an die sich eine unüberschaubare Fülle an Literatur anschloss.¹⁴ Es werden auch in der vorliegenden Arbeit zeitgenössische Begrifflichkeiten wie 'Wahnsinn', 'Verrücktheit', 'geisteskrank' und ähnliche, die heute sozialpolitisch und medizinisch nicht mehr korrekt sind, als Überbegriffe für psychische Störungen dienen, da sie auch in den untersuchten Texten verwendet werden. Erwähnt werden sollte allerdings, dass entgegen dem damaligen (und wie erwähnt in der Arbeit auch gebrauchten) Verständnis des Wortes „Wahnsinn“ die Bedeutung des in der modernen psychiatrischen Forschung gebrauchten Terminus „Wahn“ etwas enger gefasst ist, und nur als ein bestimmtes Symptom mancher psychischer Störungen verstanden wird, nicht als Sammelbegriff für sämtliche psychische und geistige Störungen. Der Begriff „Wahnsinn“ wurde historisch einerseits in unterschiedlichen Kontexten mit verschiedenen Bedeutungen verwendet und andererseits rückblickend auf verschiedene Phänomene angewendet. „Wahnsinn“ im Verständnis der Jahrhundertwende konnte auch für Störungen hirnerkrankter Ursache verwendet werden, an denen der Betroffene bei vergleichsweise unauffälliger psychischer Gesundheit litt, wie Epilepsie, Demenz oder Schädel-Hirn-Trauma¹⁵. Beispielsweise wird die demente und nach einem Schlaganfall schwer behinderte Tante Dide aus Zolas *Le Docteur Pascal* (1893) im Roman als „wahnsinnig“ bezeichnet, und ist zum Zeitpunkt der Handlung in einer Irrenanstalt untergebracht, Hildred Castaigne aus Chambers „The Repairer of Reputations“ (1895) wird aufgrund einer unfallbedingten Kopfverletzung eingewiesen.

13 Jaspers, zitiert nach: Moldzio, Andrea. Schizophrenie: eine philosophische Erkrankung?. Vol. 370. Königshausen & Neumann, 2004, S86

14 Vgl. Moldzio, Andrea. Schizophrenie: eine philosophische Erkrankung?. Vol. 370. Königshausen & Neumann, 2004, S86

15 Neel Burton: Der Sinn des Wahnsinns. Psychische Störungen verstehen; Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg 2011.

Wie aktuell Jaspers Arbeit – abgesehen von der sprachlichen Ausgestaltung vielleicht - für die derzeitige Wahnforschung ist, zeigt sich auch darin, dass die aktuelle Definition von Wahn im DSM III quasi die Paraphrasierung der Definition Jaspers ist. Nach Jaspers (1913) definiert sich Wahn durch die folgenden drei Kriterien: durch die subjektive Gewissheit des Denkinhalts, dessen Unkorrigierbarkeit durch Erfahrung und zwingende Schlüsse, und schließlich die Unmöglichkeit des Inhalts.¹⁶

Im DSM III heißt es:

Wahn. Falsche persönliche Überzeugung aufgrund unrichtiger Folgerungen aus der Realität, die fest beibehalten wird, trotz abweichender Ansichten fast aller anderen Personen und trotz aller unwiderlegbaren Beweise des Gegenteils.¹⁷

Etymologisch gesehen ist der Wahn erst in neuerer Zeit in diesem Sinne verstanden worden, das Substantiv stammt aus dem gemeingermanischen wān, was soviel bedeutet wie Meinung, Hoffnung, Verdacht.¹⁸ Allerdings verweist auch diese Wortherkunft schon auf ein zentrales Merkmal wahnhafter Überzeugungen: den zweifelhaften Status ihrer inhaltlichen Gültigkeit. In nahezu allen psychiatrischen, medizinischen oder philosophischen Werken zum Thema Wahn wird die Beschäftigung mit dem Phänomen traditionell durch die bekümmerte Feststellung eingeleitet, dass (noch!) keine knappe und einprägsame Sentenz formuliert werden konnte, die trotzdem das gesamte Spektrum sämtlicher beschriebener Wahnstörungen abdeckt, was illustriert wird durch das Aufzeigen der Mängel einer herangezogenen Kurzdefinition, zumeist der des DSM III. Zum Beispiel würde durch die Einschränkung auf die „persönliche Überzeugung“ das zwei oder mehrere Personen betreffende Phänomen der „folie á deux“ nicht abgedeckt, zudem besagt eine der Definition zuwiderlaufende Theorie der Wahnogenese, dass der Betroffene durchaus richtige Schlussfolgerungen auf Basis von die Realität falsch abbildenden Wahrnehmungsurteilen treffe¹⁹, und überdies könne man sowieso nicht aus der „Realität“ folgern, sondern nur aus und durch sprachliche Äußerungen, insofern würde man also auf Basis dieser Definition nur eine formale und nicht eine inhaltliche Denkstörung attestieren können.²⁰ In der

16 Spitzer, Manfred: Was ist Wahn?: Untersuchungen zum Wahnproblem. Springer-Verlag, 2013, S.113, und: Schiepek, Günther: Neurobiologie der Psychotherapie. Schattauer Verlag, 2004, S.444

17 AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, et al. Diagnostic and statistical manual of mental disorders; revised (DSM-III-R). Washington DG, 1987. , S. 378

18 Duden (1989). S. 797.

19 Vgl. Spitzer, Manfred: Was ist Wahn?: Untersuchungen zum Wahnproblem. Springer-Verlag, 2013, S.113, und: Schiepek, Günther: Neurobiologie der Psychotherapie. Schattauer Verlag, 2004, S.54

20 Vgl. Spitzer, Manfred. Halluzinationen. Springer, Berlin, Heidelberg, 1988, S.

vorliegenden Arbeit wird allerdings nicht angestrebt, exakte psychiatrische Diagnosen an den Figuren vorzunehmen, nachdem literarisierten Wahnsinnsdarstellungen nicht ohne weiteres unterstellt werden kann, überhaupt reale Krankheiten abbilden zu wollen. Schließlich kann der Wahnsinn einer Figur auch völlig andere dramaturgische oder ästhetische Ziele verfolgen als dessen möglichst realistische Darstellung.

1.2 Das Wahnsinnsverständnis der Jahrhundertwende

Da die für diese Arbeit ausgewählten Texte der Jahrhundertwende entstammen, erscheint eine kurze Skizzierung des historischen Kontexts sinnvoll. Geistesstörungen um 1900 sind ein Thema der Medizin- und zugleich der Literatur- und Kulturgeschichte. Das Verständnis von Wahnsinn hat in der Zeit um die Jahrhundertwende eine starke Veränderung erfahren, die neu entstandene Disziplin der Psychoanalyse steht älteren Ansätzen wie der Phrenologie gegenüber.²¹ Mit der psychiatrischen Revolution Ende des 18. Jahrhunderts und einem neu erwachten Glauben an die Heilbarkeit der Geisteskrankheiten nimmt die Zahl psychiatrischer Institutionen, Ärzte und damit auch der als krank Diagnostizierten stetig zu. Das gesteigerte (oder neu entstandene) wissenschaftliche Interesse an Geistesstörungen schlägt sich auch in der kulturellen Produktion nieder; insbesondere schlägt sich das neue Interesse in der Literatur in Form von komplexer gestalteten psychologischen Darstellungen und umfangreicheren Psychogrammen wahnsinniger Figuren nieder, in denen die langsame Entwicklung einer psychischen Störung durch vielfältige Persönlichkeits- und Umweltvariablen erklärt wird.²² Die Jahrhundertwende steht noch wie das gesamte 19. Jahrhundert unter dem Zeichen des Diskurses um die Hysterie, der Wahnsinn mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebracht hat. Interessanterweise spiegelt sich diese Verbindung keinesfalls im Geschlechterverhältnis der Figuren aus dem Textkorpus wieder: von den 30 untersuchten Texten mit insgesamt etwa 40 Wahnsinnigen sind gerade einmal in sechs Fällen Frauen von Wahnsinn betroffen. Viel stärker scheint jedenfalls der Zusammenhang zwischen dem Geschlecht des Autors und dem der wahnsinnigen Figur zu sein. Die Einschätzung der Behandelbarkeit geistiger Erkrankungen hat laut Roy Porter im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, nach vorangegangenem Optimismus und Tatendrang zur

21 Porter, Roy: *Madness, A Brief History*, Oxford University Press, New York, 2002, S118

22 Huser, Esther. *Wahnsinn ergreift mich–ich rase!.* Diss. Université de Fribourg, 2006, S.62

Verbesserung der betreffenden Institutionen in den Anfängen des 19. Jahrhunderts, eine pessimistischere Wendung genommen.²³ Das bisher als Sünde, Laster oder Kriminalität interpretierte Verhalten der Betroffenen ist von Psychiatern des 19. Jahrhunderts als Symptom diverser Krankheiten angesehen worden, die medizinischer Behandlung und nicht Bestrafung bedürfen. In der weiteren Folge sind schwere Fälle aus Zuchthaus und Gefängnis mit magistratischen Verfügungen den Nervenheilanstalten überantwortet worden, zusammen mit Patienten, die an unheilbaren degenerativen neurologischen Krankheiten wie Demenz oder Syphilis litten. Von den Figuren aus den untersuchten Texten sind auch Patienten mit den unterschiedlichsten Krankheitsbildern (und entsprechend differenzierten Prognosen) in Anstalten untergebracht: die schwer demente Tante Dide aus Zolas *Le Docteur Pascal*, Christian Buddenbrook, der, zumindest im Falle entsprechender Textinterpretation, im Spätstadium der Syphilis unter neuropsychologischen Symptomen leidet²⁴, der unter Verfolgungswahn leidende Dmitrich aus Tschechows „ward no. 6“, der nach einem Reitunfall wegen eines Schädel-Hirn-Traumas eingewiesene Hildred Castaigne aus Chambers „The Repairer of Reputations“, der halluzinierende Herr aus Maupassants „Qui Sait?“, oder auch der krankhaft „zoophage“ Renfield aus Stokers *Dracula*. Die Heilungsraten stellten sich, in der realen Psychiatriegeschichte wie in den Beispieltexten, den Umständen entsprechend als wenig erfolgversprechend heraus, und die Anstalten wurden zu Aufbewahrungsorten hoffnungsloser Fälle. Auch die hier behandelten literarischen Patienten müssen, mit Ausnahme Hildred Castaignes, sämtlich in ihren Institutionen verbleiben. Diese negative Entwicklung der Anstalten hat Porter zufolge geistige Strömungen der Zeit wie die Degenerationshypothese mitbedingt: da die Kurierung geistiger Störungen offenbar nicht gelang, müssen die Störungen wohl chronischer Natur sein, körperlich bedingt und wahrscheinlich erblich. Standen früher eher biomedizinisch orientierte Erklärungsansätze im Vordergrund, nach denen Geisteskrankheit einen körperlichen Defekt darstellte und damit Aussicht auf Therapie besaß, findet nun ein Rückschritt zu rein biologischen Ideen im Sinne erblicher und damit nur schlecht therapierbarer Hirnkrankheiten statt.²⁵ Der psychisch Kranke wird nicht mehr als heilbar, sondern als unheilbar krank eingestuft. Die auf diesem

23 Porter, Roy: *Madness, A Brief History*, Oxford University Press, New York, 2002, S.118

24 Vgl. Schonlau, Anja. Syphilis in der Literatur: über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000). Vol. 504. Königshausen & Neumann, 2005, S.252

25 Huser, Esther. Wahnsinn ergreift mich – ich rase!. Diss. Université de Fribourg, 2006, S.58

Nährboden gewachsene 'Degenerationshypothese' wird etwa zeitgleich mit Darwins Evolutionstheorien publik. Parallel zum Konzept der Evolution entsteht die Idee einer über Generationen fortschreitenden Degeneration einzelner Familien oder Völker aufgrund einer angenommenen Erbllichkeit der Geisteskrankheiten. Dieses Konzept findet sich in einigen der untersuchten Werke, wobei die Idee der (geistigen) Degeneration über die Generationen in Manns *Buddenbrook* und Zolas *Le Docteur Pascal* sogar das Leitmotiv darstellt. Nicht zuletzt hätte die Entwicklung der Nervenheilanstalten den kulturellen Wechsel von Religion zum wissenschaftlichen Säkularismus gespiegelt. Während im klassischen Christentum die Trennlinie zwischen Gläubigen und Heiden oder Frommen und Sündern verlief, änderte sich im 'Zeitalter der Vernunft' die Unterscheidung zu der zwischen den Vernünftigen und dem Rest.²⁶

1.3 »Je vous demanderai tout d'abord si vous croyez à la présence d'êtres surnaturels?«²⁷ - Die fiktive Realität in den Wahnsinns-Texten

Ein in den untersuchten Texten häufig vorkommendes Phänomen ist das Verbinden von (möglicherweise bestehenden) übernatürlichen Elementen mit dem (möglichen) Wahnsinn einer Figur. Wahn definiert sich laut der früher schon erwähnten Definition Jaspers²⁸ hauptsächlich durch uneinsichtiges Festhalten an einem unmöglichen Denkinhalt. Um eine interpretatorische Entscheidung darüber treffen zu können, ob ein bestimmter Denkinhalt nun möglich oder unmöglich ist, muss der Leser allerdings zuerst einmal wissen, in was für einer fiktiven Realität die Denkinhalte stattfinden. Zur Fiktionalitätsforschung gibt es verschiedene Theoreme. Einige Ansätze definieren Fiktionalität über die Referenzialisierbarkeit einer Aussage²⁹: eine fiktive Aussage stünde prinzipiell im Gegensatz zu Wirklichkeitsaussagen, in denen von wirklichen Aussagen und Gegenständen gesprochen wird und denen es um die Wirklichkeit und ihre Darstellung zu tun ist.³⁰ In dieser Definition würde im Prinzip nicht unterschieden werden, ob in einem übernatürlichen Setting eine

26 Porter, Roy: *Madness, A Brief History*, Oxford University Press, New York, 2002, S.122

27 Verne, Jules: *Le Château de les Carpathes*, S.219

28 Manfred Spitzer: *Was ist Wahn?: Untersuchungen zum Wahnproblem*. Springer-Verlag, 2013, S.113

29 ZB: Jürgen H. Petersen: *Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie*. Fink, München 2002, und: Gottfried Gabriel: *Fiktion und Wahrheit: Eine semantische Theorie der Literatur*, Frommann-Holzboog, 1975.

30 Vgl. Betten, Anne, Ulla Fix, and Berbeli Wanning, eds. *Handbuch Sprache in der Literatur*. Vol. 17. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017, S.376

Aussage nun zwar aufgrund ihrer phantastischen Inhalte im Gegensatz zu der angenommenen Wirklichkeit der Außenwelt steht, dabei aber im Einklang mit der fiktiven Wirklichkeit des Werkes befindlich ist, oder ob sie von beiden Wirklichkeiten abweicht, weil die betreffende Figur unter einer wahnhaften Erkrankung leidet und entgegen der Erfahrung und zwingender Schlüsse an ihren unmöglichen Denkinhalten festhält. Ein häufiger Kritikpunkt an den Theorien der mangelnden Referenzialisierbarkeit ist, dass die Rolle des Rezipienten beim Zustandekommen einer Referenz außer Acht gelassen wird, schließlich referenzierten nicht Wörter oder Ausdrücke, sondern Sender und Empfänger.³¹ Hans Vaihinger schlägt in seinem Hauptwerk *Die Philosophie des Als-ob* ein anderes Verständnis von Fiktion vor: bei der Lektüre fiktiver Literatur nimmt der Rezipient bewusst die falschen Annahmen, die der Erzähler ihm vorsetzt an, und behandelt sie, als ob sie gültig wären, um zu einem positiven Ergebnis zu kommen.³² Ebenfalls in diese Richtung gehend sind die Theorien des Fiktionsvertrags.³³ Hier wird davon ausgegangen, dass Autor und Leser eine Übereinkunft erzielen, nach der der Leser die Angaben einer fiktionalen Darstellung für den Moment glaubt, aber letztlich weiß, dass diese Darstellung nicht wahrheitsgemäß ist. Demnach willigt der Leser auf Einladung des Autors für den Moment der Lektüre bewusst ein, den Unglauben zu suspendieren, also für die Zeit des Rezeptionsvorgangs den beschriebenen übernatürlichen Gegebenheiten Glauben zu schenken.³⁴ Ein besonderer Fall liegt allerdings vor, wenn sich die übernatürlichen Phänomene mit dem Wahnsinn der Protagonisten überschneidet. Zu solchen Überschneidungen kommt es in dem untersuchten Textkorpus sehr häufig, etwa in der Hälfte der untersuchten Texte: in Vernes *Karpatenschloss* (1892), in Tschechows „The Black Monk“ (1894), in Fontanes *Effi Briest*

31 Manfred Spitzer: Was ist Wahn?: Untersuchungen zum Wahnproblem. Springer-Verlag, 2013, S.113

32 Die Idee, Fiktion mittels einer derartigen Als-ob-Struktur zu erklären, ist von Käte Hamburger und John R. Searle aufgegriffen worden. Hamburger modifiziert den Gedanken, indem sie darauf besteht, dass man eher von einer Als-Struktur sprechen sollte: Der Clou der Fiktion besteht demnach darin, dass man die fiktiven Entitäten *als* genau diese Entitäten betrachtet und so „eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit“ (Th. Fontane, zitiert nach: Hamburger, Käte. *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Klett-Cotta, 1979., S.100) erscheint. Searle dagegen verlagert den Akzent auf die Feststellung, dass sich die sprachliche Struktur von fiktionalen und faktualen Behauptungssätzen nicht unterscheidet. Aus dieser Feststellung leitet Searle ab, dass das zentrale Kriterium der Fiktion die Intention des Sprechers ist, *so zu tun, als ob er ernsthaft* etwas behauptet. (Vgl. Martínez, Matías, ed. *Klassiker der modernen Literaturtheorie: von Sigmund Freud bis Judith Butler*. Beck, 2010, S.153)

33 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], Clarendon Press, 1907, Bd. II, S. 6, und: Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Carl Hanser, München/Wien 1994 (Orig.: *Six Walks in the Fictional Woods*. Harvard University Press, Cambridge 1994), S. 96

34 Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Carl Hanser, München/Wien 1994 (Orig.: *Six Walks in the Fictional Woods*. Harvard University Press, Cambridge 1994), S. 96 .

(1890), in Henry James „The Turn of the Screw“ (1889), in Wildes *Picture of Dorian Gray* (1890), in Perkins Gilmans „The Yellow Wallpaper“ (1892), in Chambers „The Repairer of Reputations“ (1895), Döblins *Jagende Rosse* (1900), Thomas Manns „Der Kleiderschrank“ (1899), in Maupassants „Qui sait?“ (1890), in Bram Stokers *Dracula* (1897), in Wells *The Invisible Man* (1897) und *The Island of Doctor Mureau* (1893), und womöglich auch Hauptmanns *Der Narr in Emmanuel Christo* (1910) und Hardys *Jude the Obscure* (1895), falls man die Existenz von Gott zu der möglichen magischen Realität innerhalb einer Erzählung rechnen möchte³⁵. In manchen Texten sind die übernatürlichen Elemente ganz klar Teil der fiktiven Welt, in anderen werden die übernatürlichen Erscheinungen bald und ausdrücklich als Halluzinationen oder optische Illusionen enttarnt, und in manchen bleibt die Ambiguität über den ganzen Text erhalten. Henry James' „The Turn of the Screw“ wäre ein Beispiel für einen konsequent ambivalenten Text, bei dem sich beide Lesearten, die der Gespenstergeschichte und die der psychiatrischen Fallstudie, verteidigen und am Text belegen lassen können (womöglich sogar an denselben Textstellen). In der Interpretationsgeschichte dieses Textes setzte sich in den 70er Jahren in dekonstruktivistischen Arbeiten die These durch, dass beide Interpretationsmöglichkeiten gleichzeitig und bewusst in der Novelle angelegt sind.³⁶ Es scheint allerdings in der literaturwissenschaftlichen Exegese die unausgesprochene Grundvoraussetzung zu gelten, dass man sich für eine der beiden Lesearten entscheiden muss. Dabei bleibt die Entscheidung eigentlich unbefriedigend - in Wirklichkeit kann keine davon alle Unklarheiten im Text zufriedenstellend klären. Man könnte aber sogar noch einen Schritt weiter gehen und bei einigen dieser ambivalenten Texten die Möglichkeit einer dritten Leseart vorschlagen, bei der sowohl an die Existenz übernatürlicher Begebenheiten im Text „geglaubt“ werden kann, als auch an die Geisteskrankheit der sie wahrnehmenden

35 In der modernen psychiatrischen Forschung wird derzeit diskutiert, ob ein akut-schizophrener psychotischer Zustand sich überhaupt ausreichend von der mystischen Erfahrung gesunder Menschen unterscheiden lässt. Phänomenologisch betrachtet besteht laut R. Mundhenk der einzige Unterschied darin, dass ein „Mystiker“ sich *nachträglich* mit seiner Erfahrung in seiner Glaubenstradition eingebettet weiß, während ein „Psychotiker“ mit einer vergleichbaren Erfahrung einsam und unverstanden bleibt, von seiner Umgebung stigmatisiert und ausgegrenzt wird und letztlich daher in eigene, weltfremde Ideologien flüchtet. (Vgl. Mundhenk, Ronald. *Sein wie Gott: Aspekte des Religiösen im schizophrenen Erleben und Denken*. Paranus-Verlag, 2002.)

36 Peter G. Beidler: A Critical History of "The Turn of the Screw", in Henry James: The Turn of the Screw, Bedford Books of St. Martin's Press (1995), S. 135 f.

Individuen: die Gouvernante beispielsweise, die sich, sozial und körperlich isoliert³⁷, verängstigt, immer mehr in einen paranoiden Überwachungswahn hineinsteigert, den Geistern mörderische Absichten unterstellt und zugleich selber zunehmend zu einer Bedrohung für die Kinder wird. Selbst wenn der Leser sich bei der Lektüre im Sinne der „Als-ob-Theorie“ oder des Fiktionalitätsvertrags entscheidet, die übernatürlichen Begebenheiten nicht weiter zu hinterfragen und die Existenz der Geister als normalen Bestandteil des im Text geschaffenen Realitätssystems zu akzeptieren, heißt das nicht, das *sämtliche* logischen Regeln, die in der Außenwelt gelten, dadurch außer Kraft gesetzt werden. Immerhin unterstellt die Gouvernante den Kindern beispielsweise an einer Stelle, absichtlich fiebern zu können, und an anderer Stelle, ihre Schönheit nur vorzutäuschen; in Chambers „The Repairer of Reputations“ dagegen wird der Mord an zwei Menschen beschrieben, die dann aber am Ende der Erzählung in bester Gesundheit wieder auftauchen; derartige Sinnbrüche müssten eigentlich - auch in einem angenommenen übernatürlichen Setting - gegen die herrschenden logischen Regeln verstoßen, und damit auf den Realitätsverlust des Erzählers hinweisen. Ein anderer Fall liegt bei Dorian Gray vor: Eine Textinterpretation, in der die magische Komponente der Handlung als persönliche Halluzination Dorian Grays interpretiert werden sollte, müsste sich zugegebenermaßen den Vorwurf der Absurdität gefallen lassen, denn in diesem Fall müssten sämtliche Charaktere halluzinieren. Die hier vorgeschlagene Interpretation von Dorian Grays Charakter als wahnsinnig bezieht sich aber darauf, dass dessen krankhafter Narzissmus ihn in ein soziales und moralisches Vakuum und schließlich zum Mord treibt³⁸, unabhängig davon, ob das Portrait nun, wie im Roman beschrieben, tatsächlich Morde einflüstert oder nicht, und völlig unabhängig von den sonstigen magischen Vorgängen um das Portrait. Auch Thomas Manns Novelle „Der Kleiderschrank“ ist ambivalent, obwohl man durch den Alkoholgenuss und das verdächtige Maß an Willkür in der Entscheidungsfindung von Van der Qualen wohl Argumente für die Annahme von unzuverlässiger Erzählung in Bezug auf die Schilderung

37 Einsamkeit, mangelnde soziale oder stimulierende Reize werden heute als Ursachen für Halluzinationen gesehen. In Versuchen konnten unter entsprechenden Umständen sogar bei geistig Gesunden Halluzinationen ausgelöst werden. Vgl. Zimbardo, Philip G. Lehrbuch der Psychologie: Eine Einführung für Studenten der Psychologie, Medizin und Pädagogik. Springer-Verlag, 2013, S 248

38 Dorian Gray wurden in der Sekundärliteratur einige psychiatrische Diagnosen, von der Narzisstischen Persönlichkeitsstörung bis zur Psychopathie, unterstellt (Vgl. Arntfield, Michael. *Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery*. Springer, 2016, S.177) – aber nichts davon könnte durch die magischen Bestandteile des Romans „wegerklärt“ werden.

des nackten Wandschranksinsassen hätte. In Chambers „The Repairer of Reputations“ dagegen ist bezüglich der Geisteskrankheit von Hildred Castaigne wenig interpretatorischer Spielraum gelassen; man kann sie durchaus als etwas im Text Etabliertes ansehen. Die mögliche gleichzeitige Existenz des *yellow king* ist aber deswegen nicht auszuschließen, ja sogar wahrscheinlich, wenn man die Erzählung im Kontext der anderen Erzählungen aus der Kurzgeschichtensammlung versteht, in denen der *yellow king* ja ebenfalls existiert.

In jedem Fall wird hier dafür plädiert, die Möglichkeit eines Nebeneinanders von Geisteskrankheit und übernatürlichen Erscheinungen in Betracht zu ziehen - obwohl sich dadurch eine gewisse Unschärfe in der Einteilung ergibt, da sich die Klassifizierung der Figuren als wahnsinnig jedenfalls auf eine entsprechende Textinterpretation bezieht.

2. Sprache

2.1 Sprache und Dekonstruktion

Das Themenfeld Sprache, Wahnsinn und Literatur ist in der dekonstruktivistischen Theorie mehrmals und aus verschiedenen Blickwinkeln erörtert worden. Würde man versuchen, das klassische Verständnis von gesundem Verstand im Gegensatz zu Wahnsinn zusammenfassend darzustellen, könnte man etwa auf folgendes kommen: Der Verstand ermöglicht eine beobachtende Wahrnehmung der (angenommenen) Realität und eine interindividuelle Übereinkunft, die man als Objektivität bezeichnen kann. Ein grundlegendes Kennzeichen gesunden Verstandes ist die Fähigkeit, klar und verständlich zu sprechen und logisch zu argumentieren. Der Verlust des Verstandes bedeutet einen Verlust an Realität und Objektivität, also an gemeinsamer Wahrnehmung der Welt, was sich in von der Norm abweichendem Denken und damit in von der Norm abweichendem Sprechen ausdrückt. Aus Perspektive der Dekonstruktion aber sind einige (um nicht zu sagen: alle) Annahmen, die hinter diesem Verständnis stehen, unrichtig, und sollen im Folgenden infrage gestellt werden. „Das Wirkliche ist nicht darstellbar“,³⁹ schreibt Roland Barthes 1988. Die Annahme einer der Sprache präexistenten Wirklichkeit, auf die eine sprachliche Referenz Bezug

39 Roland Barthes: Lektion, Frankfurt/M. 1980, S.32

nimmt (oder nehmen müsste), wäre eine „Utopie“⁴⁰, Sinn und Bedeutung einer Aussage entstehen erst im Laufe des Rezeptionsvorgangs, und jedes Mal aufs Neue. Zwischen dem Wirklichen und der Rede gibt es laut Barthes keine Übereinstimmung. Sprache könne die Wirklichkeit nicht abbilden, und jeder (literarische) Versuch, es dennoch zu tun, wäre nur ein verbaler Notbehelf, ein „Delirium“⁴¹. Demnach würde nicht der Wahnsinnige der Fähigkeit verlustig gehen, die Realität korrekt sprachlich abzubilden, sondern die Sache an sich ist unmöglich. In hermeneutischen Verfahren wird dagegen automatisch davon ausgegangen, dass jeder Text eine rekonstruierbare sinnvolle Botschaft enthielte, die entschlüsselt werden könne. Der Sprache einer literarischen Figur, die ihren Verstand verloren hat, würde also demnach ebenfalls ein Sinn unterstellt, eine dramaturgische, symbolische, metaphorische oder auf andere Art die Handlung befördernde Funktion, die vom Autor intendiert wurde und vom Leser entschlüsselt werden muss. Im dekonstruktivistischen Verständnis dagegen ist die Sprache nicht das Mittel, mit dem ein Erkenntnis ausgedrückt wird, sondern Erkenntnis selbst ist sprachlich. Zentral für Derridas Verständnis von Sprache ist, dass die Sprache über eine Eigenmacht verfügt. Nicht das autonome Subjekt oder dessen Bewusstsein wird als der Ursprung der Bedeutung aufgefasst, sondern das Zeichensystem selbst.⁴² Diese Idee ist nicht völlig neu, auch im Strukturalismus und in der Sprechakttheorie wird von einer ähnlichen Autonomisierung der Sprache gegenüber dem Subjekt ausgegangen⁴³, aber mit einem Unterschied: zwar kontrolliert auch aus strukturalistischer Sicht die Sprache über die Regeln der Konvention ihre eigene Anwendung, der sich das Subjekt unterwerfen muss, aber das schließt den Erkenntnisgewinn durch das Subjekt nicht aus, sondern ermöglicht ihn erst. Zumindest der beobachtende Wissenschaftler wäre demnach sehr wohl in der Lage, hinter die Normen der Sprache zu blicken, die sprachlichen Strukturen, unter denen diese steht, zu erkennen, und auf dieser Basis Selbstreflexion zu betreiben.⁴⁴ Hier unterscheidet sich das dekonstruktivistische Verständnis der sprachlichen Eigenmacht aber von den strukturalistischen Modellen: Bei Derrida wird das Subjekt zwar ebenfalls von der Sprache

40 Roland Barthes: Lektion, Frankfurt/M. 1980, zitiert nach: Turk, Horst. *Philologische Grenzgänge: zum Cultural Turn in der Literatur*. Königshausen & Neumann, 2003, S210

41 Roland Barthes: Lektion, Frankfurt/M. 1980, zitiert nach: Turk, Horst. *Philologische Grenzgänge: zum Cultural Turn in der Literatur*. Königshausen & Neumann, 2003, S210

42 Vgl.: Habermas, Jürgen: *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt, 1992, S 273

43 Vgl. Krauß, Dietrich: *Die Politik der Dekonstruktion: politische und ethische Konzepte im Werk von Jacques Derrida*. Vol. 830. Campus Verlag, 2001, S74

44 Ebd, S75

konstituiert, das Subjekt ist allerdings nicht in der Lage, außerhalb der sprachlichen Strukturen sich selbst zu reflektieren oder Bedeutungen zu erkennen. In Derridas *Randgänge der Philosophie* heißt es: „In diesem Sinne wäre das sprechende oder bedeutende Subjekt ohne das Spiel der linguistischen oder semiotischen *différance* sich selbst, als Sprechendem oder Bedeutendem nicht gegenwärtig.“⁴⁵ In der Sprechakttheorie und im Strukturalismus würde diese Unmöglichkeit des Subjekts zur Selbsterkennung nach Derrida „wegidealisiert“ werden. Die Sprache ist also im dekonstruktivistischen Sinn nicht das Mittel, mit dem sich Erkenntnis und Bewusstsein ausdrücken, sondern Erkenntnis und Bewusstsein sind selbst sprachlich. Kein Begriff, auch nicht der Begriff vom Bewusstsein, kann außerhalb von Zeichen und *Différance* eine Form annehmen. Die Vorstellung von einem Subjekt hinter der Erkenntnis ist, nach Derridas Verständnis, eine „grammatikalische Illusion“.⁴⁶ Das Subjekt ist nicht nur nicht zur außersprachlichen Erkenntnis in der Lage, sondern auch nicht dazu in der Lage, die Konsequenzen einer (sprachlichen) Handlung zu kontrollieren. Indem jedes Wort unterschiedliche Verweise impliziert, gibt es zwangsläufig einen unvorhersehbaren Bedeutungsüberschuss, „Supplément“. Ein Text oder Ausspruch, einmal gemacht, entwickelt eine Eigendynamik, die die Autorenschaft überschreitet, indem neue Bedeutungen produziert werden können. Konsequenterweise wird sogar die Urheberschaft des Textes infrage gestellt, da keine sprachliche oder schriftliche Äußerung für sich steht, sondern zwangsläufig andere Äußerungen wiederholt und Teil dieser permanenten Verweisungen ist.⁴⁷ In dem Essay „Cogito et histoire de la folie“⁴⁸ reagiert Derrida auf die ursprünglich als Dissertation erschienene Arbeit Foucaults, *Histoire de la folie à l'âge classique*⁴⁹. Foucault argumentiert darin, dass der Ausschluss des Wahnsinns aus der Gesellschaft und damit auch der Ausschluss der wahnsinnigen Sprache⁵⁰, konstitutiv

45 Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, Peter Engelmann Passagen Verlag, 1988, zuerst 1972, S 42

46 Paulus, Stanislaw. *Identität ausser Kontrolle: Handlungsfähigkeit und Identitätspolitik jenseits des autonomen Subjekts*. Vol. 5. LIT Verlag Münster, 2001., S24

47 Vgl. Paulus, Stanislaw. *Identität ausser Kontrolle: Handlungsfähigkeit und Identitätspolitik jenseits des autonomen Subjekts*. Vol. 5. LIT Verlag Münster, 2001., S31

48 Derrida, Jacques. "Cogito et histoire de la folie." *Revue de Métaphysique et de Morale* 68.4 (1963): 460-494.

49 Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Editions Gallimard, 2014.

50 Die Sprache wird nach Foucault in der Klassik zum transparenten Träger der vernünftigen Erkenntnis und bestimmt sich damit als Sprache der Ratio, aus der das unvernünftige Sprechen der Wahnsinnigen als Sprache der Nicht-Vernunft ausgeschlossen ist. Die ausgeschlossene Sprache des Wahnsinns unterhalte zudem eine Beziehung zu der im neunzehnten Jahrhundert entstehenden Literatur, die sich selbstreflexiv mit Sprache an sich auseinandersetzt, und die sich u.a. mit den Namen Mallarmés, Hölderlins, Artauds und Nietzsches verbindet. (Vgl. Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Editions Gallimard,

wäre für die klassische und moderne Epoche. Derridas Kritik an diesem Unterfangen setzt schon daran an, dass die betreffende Arbeit über Wahnsinn selber abgefasst ist in der Sprache der Vernunft.⁵¹ Das Dilemma besteht aber in beide Richtungen: einerseits kann man nicht in der Sprache der Vernunft (und als Vernünftiger) über Wahnsinn schreiben, andererseits kann das aber realistisch betrachtet der Wahnsinnige selber auch schlecht:

Le malheur des fous, le malheur interminable de leur silence, c'est que leurs meilleure porte-parole sont ceux qui les trahissent le mieux ; c'est que, quand on veut dire leur silence lui-même, on est déjà passé à l'ennemi et du côté de Tordre, même si dans Tordre, on se bat contre Tordre et si on le met en question dans son origine.⁵²

Dieser Logik folgend ist es aus dekonstruktivistischer Perspektive nicht möglich, durch Rezeption einer sprachlichen Äußerung eine endgültige Erkenntnis zu erlangen oder eine Wahrheit zu erkennen, da Sinn und Bedeutung erst während des jeweiligen Rezeptionsakts konstruiert werden. Anders als in hermeneutischen Verfahren wird davon Abstand genommen, Aussagen einen vorhandenen und rekonstruierbaren Sinn oder Zusammenhang zu unterstellen. Dadurch positioniert sich die Dekonstruktion am einen Ende der Skala, indem sie der Sprache generell Unverständlichkeit attestiert. Aus dekonstruktiver Perspektive ist die Erkennbarkeit von Wahnsinn durch Sprache also ein fast unmögliches Unterfangen. Ganz im Kontrast dazu beschäftigt sich das nächste Kapitel mit dem Konzept der formalen Denkstörung, ein derzeit anerkanntes Diagnosekriterium zur Erkennung psychischer Krankheiten durch Beobachtung und Auswertung charakteristischer sprachlicher Auffälligkeiten.

2.2 Psycholinguistische Konzepte zur Patientensprache

2.2.1 Vorbemerkung

Im vorliegenden Kapitel soll moderne Forschung aus dem Bereich der Psycholinguistik zur Analyse der Sprache psychisch Kranker vorgestellt werden. Dazu wollen allerdings einige einleitende Vorüberlegungen angestellt werden. Erstens sind Normen, ob psychiatrischer oder grammatischer Natur, immer zeitgebunden, insofern stellt sich die Frage, ob eine ahistorische linguistische oder psychiatrische Perspektive zur Deutung der Sprache

2014.)

51 Vgl. Derrida, Jacques. "Cogito et histoire de la folie." *Revue de Métaphysique et de Morale* 68.4 (1963): 460-494

52 Ebd., S. 460-494.

psychisch Kranker in literarischen Texten aus der Jahrhundertwende überhaupt aufschlussreich ist, oder ob man die Texte nur „im zeitgeschichtlichen Kontext“⁵³ ihres Jahrhunderts und unter Berücksichtigung ihrer „epochen- oder gattungsspezifischen Ästhetik“⁵⁴ erfassen kann, wie Georg Reuchlein in „Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur“ (1986) zu verstehen gibt. Dazu lässt sich sagen, dass sich die psychiatrische Forschung seit ihren Anfängen deskriptiv mit dem Phänomen der Patientensprache auseinandergesetzt hat, und dass sich gerade über den Verlauf mehrerer Jahrzehnte überindividuelle Gesetzmäßigkeiten syntaktischer und semantischer Natur beobachten lassen⁵⁵. Die in diesem Kapitel zusammengetragenen sprachlichen Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweischarakter stehen auch abseits der vor hundert Jahren gültigen sprachlichen Normen, und umgekehrt sind die untersuchten Textpassagen aus der Jahrhundertwende auch heute noch als sprachlich auffällig erkennbar. Allerdings wird ein möglichst behutsamer Umgang mit zeitgebundenen Normen angestrebt. Ein weiteres Bedenken, das sich automatisch einstellt, gilt der Sache an sich: kann man „ferndiagnostisch“ über die Krankheiten literarischer Figuren sprechen? Bei literarischen Werken stellt sich zuallererst die Frage, ob der dargestellte geistige Zustand einer Figur überhaupt eine reale Krankheit abbilden soll, ob man sie nun zeitgenössisch (Hysterie, Neurasthenie, Wahnsinn) oder modern (akute Belastungsreaktion, Alzheimer, Schizophrenie...) etikettiert, oder ob die literarische Darstellung psychischer Krankheit vielmehr im jeweiligen Text andere dramaturgische oder ästhetische Ziele verfolgt als deren möglichst realistische Darstellung. In dieser Arbeit wird aber nicht das Ziel verfolgt, die vorliegenden unterschiedlichen literarischen Gestaltungen von wahnsinniger Sprache bestimmten Diagnosen zuzuführen oder den Texten überhaupt die Absicht zu unterstellen, reale Krankheiten abbilden zu wollen. Vielmehr sollen die unter dem Begriff der formalen Denkstörung zusammengefassten verbalen Auffälligkeiten als Gerüst verwendet werden, um besser beobachten zu können, wie die Autoren vorgegangen sind, um die wahnsinnige Sprache ihrer Figuren plastisch darzustellen.

53 Reuchlein, Georg. „Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der deutschen Literatur Vgl des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.“ Vol. 35. Fink, 1986, S12

54 Ebd, S12

55 Vgl Schmidt, Susanne, Schmidt-Knaebel, Susanne: Schizophrene Sprache in Monolog und Dialog. *Psycholinguistischer Beitrag zu einer Charakteristik psychotischer Sprechakte mit Vorschlägen für das Gespräch in Klinik und Psychotherapie.* Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1983, S1

2.2.2 Formale Denkstörung

Die Beeinträchtigung der Sprache ist ein Diagnosekriterium für einige psychische Krankheiten. Die geläufigsten verbalen Beeinträchtigungen im Rahmen psychischer Erkrankungen werden unter dem Begriff „formale Denkstörung“ zusammengefasst.⁵⁶

Die formale Denkstörung ist das derzeit am intensivsten erforschte Gebiet sprachlicher Beeinträchtigungen,⁵⁷ die meisten psycholinguistischen Studien zur Patientensprache orientieren sich daran.⁵⁸ Formale Denkstörungen sind mit einem eher ungünstigen Krankheitsverlauf verbunden und können den Schweregrad der jeweiligen Krankheit anzeigen.⁵⁹ Der Begriff selber ist allerdings irreführend, da er die ursprüngliche Annahme widerspiegelt, dass den Sprachstörungen Denkstörungen zugrunde liegen. Formale Denkstörungen werden aber rein über die Untersuchung der Patientensprache festgestellt und bezeichnen eine Reihe von Auffälligkeiten in der verbalen Kommunikation.⁶⁰ Bei der formalen Denkstörung interessiert die Qualität der Sprachproduktion, aber nicht die Korrektheit der einzelnen sprachlichen Inhalte, wie bei der davon abzugrenzenden inhaltlichen Denkstörung.⁶¹ Zum Konzept der formalen Denkstörung existieren mehrere uneinheitliche Definitionen.⁶² Für diese Arbeit wird die Definition der AMDP für formale Denkstörungen verwendet⁶³ und es werden die dort angeführten Kriterien, die auch in den Beispieltexten vorkommen, beschrieben, nämlich: Denkhemmung, Denkverlangsamung,

56 Vgl. Kuperberg, Gina R. "Language in schizophrenia Part 2: What can psycholinguistics bring to the study of schizophrenia... and vice versa?." *Language and linguistics compass* 4.8 (2010): 590-604, S594

57 Roche, Eric, et al. "The prognostic value of formal thought disorder following first episode psychosis." *Schizophrenia research* 178.1 (2016): 29-34., S 29

58 Vgl. Kuperberg, Gina R. "Language in schizophrenia Part 2: What can psycholinguistics bring to the study of schizophrenia... and vice versa?." *Language and linguistics compass* 4.8 (2010): 590-604, S594

59 Roche, Eric, et al. "The prognostic value of formal thought disorder following first episode psychosis." *Schizophrenia research* 178.1 (2016): 29-34, S29

60 Vgl Kuperberg, Gina R. *Language in schizophrenia part 1: an introduction*. *Language and linguistics compass*, 2010, 4. Jg., Nr. 8, S. 576-589,

61 Bei einigen psychischen Krankheiten, beispielsweise bei desorganisierter Schizophrenie, können starke Störungen der Sprachproduktion bei kaum oder nicht vorhandenen inhaltlichen Denkstörungen vorliegen. Anders herum sind gerade bei starken inhaltlichen Denkstörungen wie Halluzinationen oder Paranoia meist keine begleitende Sprachstörung vorhanden. Vgl Bentall, R. P. *Madness Explained: Psychosis and Human Nature*, London., Allen Lane, 2003., S.219

62 Bentall, R. P. *Madness Explained: Psychosis and Human Nature* London. Allen Lane, 2003.

63 Arbeitsgemeinschaft für Methodik und Dokumentation in der Psychiatrie. *Das AMDP-System: Manual zur Dokumentation psychiatrischer Befunde*. Verlag für Psychologie, Hogrefe, 1995.

umständliches Denken, Gedankenarmut, Perservation, Grübeln, Gedankendrängen, Ideenflucht, Vorbeireden, Inkohärenz, Neologismen.⁶⁴ Dabei werden die gebräuchlichen Begrifflichkeiten, die sich auf das Denken beziehen, wie Ideenflucht, Gedankenarmut etc. beibehalten, obwohl sie wie erwähnt irreführend sind. Diese sollen im zweiten Teil der Arbeit als Gerüst für die Analyse der Textpassagen aus dem Korpus dienen. Erwähnt werden sollte aber auch, dass gelegentliche Störungen des Sprachflusses normal sind, also auch bei Gesunden vorkommen, vor allem im mündlichen Dialog, bei Müdigkeit oder bei Besprechung emotionaler Themen.⁶⁵ Im Gegenteil, ein völliges Ausbleiben jeglicher Störungen der Redeflüssigkeit könnte sogar auf affektabgespaltene Sprache hindeuten und damit einen eigenen sprachlichen Pathologismus darstellen.⁶⁶ Für die Interpretation der gefundenen Auffälligkeiten als pathologische Hinweiszeichen war vor allem die Häufigkeit und Intensität relevant.⁶⁷

Im Folgenden wird nun das Konzept der formalen Denkstörung vorgestellt, die jeweiligen Sprachstörungen werden kurz beschrieben und anhand von Beispielen aus dem Textkorpus illustriert. Es kann sich bei den sprachlichen Auffälligkeiten um Veränderungen der Geschwindigkeit, Kohärenz oder Stringenz des Gesagten handeln.⁶⁸ Während sich Auffälligkeiten auf dem Gebiet der Kohärenz oder Stringenz aus dem Redevolumen der Figuren für den Leser erkennbar machen können, müssen beispielsweise Auffälligkeiten in der Sprechgeschwindigkeit in der Regel vom Erzähler erwähnt werden, wie im folgenden Beispiel: „Do I not?“ he said slowly, gasping, as if the words had been torn out of him by a supernatural power.“ (JCH, S.77), so spricht der im Sterben liegenden Kurz in Conrads *Heart of Darkness* (1899). Der Erzähler beschreibt dessen Sprechweise als verlangsamte und stockende, und beschreibt damit eine sprachliche Besonderheit, die in ihrer extremen Ausführung als Denkverlangsamung bezeichnet wird und ein Kriterium für die formale Denkstörung darstellt. Dabei ist die Sprache kontinuierlich verzögert, ein Satz kann nicht

64 Ein Kriterium für formale Denkstörungen, das in den Beispieltextrn nicht vorgekommen ist und dementsprechend auch hier ausgelassen wird, ist das *Gesperrte Denken*, bei dem der Betroffene dem Eindruck ausgeliefert ist, das Denkinhalte von außen entzogen werden würden.

65 Vgl. Leuzinger-Bohleber, Marianne. Veränderung kognitiver Prozesse in Psychoanalysen: 2 Fünf aggregierte Einzelfallstudien. Springer-Verlag, 2013, S.239

66 Vgl. ebd. S.239

67 Vgl. ebd. S.239

68 Vgl. Arbeitsgemeinschaft für Methodik und Dokumentation in der Psychiatrie. Das AMDP-System: Manual zur Dokumentation psychiatrischer Befunde. Verlag für Psychologie, Hogrefe, 1995, S. 42ff

oder nur schleppend zu Ende gesprochen werden. Hier geht es anders als bei der abzugrenzenden Denkhemmung um eine durch andere Personen wahrnehmbare Veränderung, es handelt sich also um Fremdwahrnehmung. Denkverlangsamung ist typisch bei Depressionen.⁶⁹ Im Unterschied zur Denkverlangsamung wird die Denkhemmung durch das subjektive Empfinden der betroffenen Person beschrieben. „I meant to say something important, but I have lost it.“ (ATW, S79) sagt der Patient Ivan Dmitrich in Tschechows Erzählung „ward no. 6“ (1892), „I am not capable of reasoning.“ (ATW, S79) Bei der Denkhemmung wird das Denken subjektiv als unregelmäßig, gebremst, verlangsamt oder blockiert empfunden. Im Unterschied zum verlangsamten Denken geht es hier um die Empfindung der betroffenen Person, nicht um eine Fremdwahrnehmung.⁷⁰ Der Zustand des eingeeengten Denkens oder der Gedankenarmut kennzeichnet ebenfalls eine Einschränkung in Umfang und Flexibilität der Themen, die Äußerungen kreisen im Extremfall nur um eine bestimmte fixe Idee, wobei Wortschatz und Gedächtnis in Mitleidenschaft gezogen sein können. Der Gelehrte Kovrin in Tschechows Erzählung „The Black Monk“ (1893) versinkt im Verlauf der Geschichte immer tiefer in seine Wahnidee vom schwarzen Mönch: „But this legend interests me. I have been thinking about it all day.“ (ATM, Pos.125) erzählt er schon zu Beginn der Erzählung. Beim eingeeengten Denken kann der Betroffene trotz Angeboten das Thema nicht oder nur schwer wechseln. Das eingeeengte Denken ist ein Symptom bei bestimmten Formen der Schizophrenie oder schizoider Persönlichkeitsstörung, aber auch bei Depressionen und Zwangsstörungen.⁷¹ Im Kontrast dazu steht das umständliche Denken, das sich durch den gegenteiligen Zustand auszeichnet, nämlich durch sprachliche Uferlosigkeit und die Unfähigkeit, Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden. Umständliches Denken zeigen einige der Protagonisten aus den untersuchten Texten, am Eindrücklichsten aber Christian Buddenbrook (T. Mann, *Die Buddenbrooks*, 1901) dessen Angewohnheit, hartnäckig in unpassenden Situationen von seinen Malaisen und körperlichen Missempfindungen zu berichten, die groteske Komik seiner Figur auszeichnet. Beim umständlichen Denken bleibt der inhaltliche Zusammenhang der Rede zwar erhalten, verliert sich aber in unwesentlichen Details. Umständliches Denken ist

69 Adams, Alfred E. Lexikon der Psychiatrie: gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe. Springer-Verlag, 2013, S103

70 Adams, Alfred E. Lexikon der Psychiatrie: gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe. Springer-Verlag, 2013, S103

71 Scharfetter, Christian. Allgemeine Psychopathologie: eine Einführung. Georg Thieme Verlag, 2002, S 151

charakteristisch für eine exogene Psychose, Demenz, Intelligenzminderung, Manie oder Schizophrenie.⁷² Eine andere Form der formalen Denkstörung, die sich in sprachlicher Uferlosigkeit ausdrückt, ist die Ideenflucht bzw. Gedankenflucht, eine Denkstörung, die bei Betroffenen oft mit dem umständlichen Denken vergesellschaftet ist.⁷³ Dabei zeigt sich die pathologische Steigerung des Sprachtempos in rasch wechselnden und sprunghaften Mitteilungen, die oft durch neue Einfälle unterbrochen werden. Auch dieser sprachliche Pathologismus lässt sich an Christian Buddenbrook demonstrieren: „Er geriet in Begeisterung, er redete in Zungen. Er sprach Englisch, Spanisch, Plattdeutsch und Hamburgisch, er schilderte chilenische Messerabenteurer und Diebsaffären aus Whitechapel“ (TMB, Pos.6683) Die gedanklichen Verknüpfungen erscheinen einerseits beschleunigt, andererseits assoziativ gelockert. Die Themen werden oft und rasch gewechselt, bis hin zur Verworrenheit der Rede. Der sprachliche Kontrollverlust äußert sich in einem unkontrollierten Redefluss, der Logorrhoe. Trotz umfangreicher Gesprächsdauer bleiben nur wenige greifbare Informationen.⁷⁴ Wie die Gedankenflucht zeichnet sich auch das Gedankendrängen durch eine Flut an Einfällen und Gedanken aus, derer sich der Betroffene kaum erwehren kann. Anders als bei der Gedankenflucht, die durch Dritte wahrgenommen wird, geht es beim Gedankendrängen um die Empfindung der betroffenen Person, kann also aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nur bei entsprechendem Einblick in das Gedankenleben einer Figur erkannt werden, narratologisch betrachtet durch innere Rede beziehungsweise Gedankenrepräsentation. In Knut Hamsuns Roman *Hunger* (1890) wird eine geradezu medizinisch akkurate Beschreibung dieses Zustands geliefert: Der ungenannte Erzähler, ein arbeitsloser Journalist, dessen persönlicher psychischer und physischer Verfall in der Großstadt die Handlung darstellt, beschreibt seinen mentalen Zustand folgendermaßen: „Thoughts come so swiftly to me and continue to flow so richly that I miss a number of telling bits, that I cannot set down quickly enough, although I work with all my might.“ (KHH, S34) Gedankendrängen wird als mögliches Symptom bei Manie und Schizophrenie erwähnt. Eine weitere formale Denkstörung, die sich nur auf Ebene der Gedankenrepräsentation Ausdruck verschafft, ist das Grübeln. „The most ludicrous thoughts

72 Adams, Alfred E. Lexikon der Psychiatrie: gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe. Springer-Verlag, 2013, S103

73 Schöpf, Josef. Psychiatrie für die Praxis: mit ICD-10-Diagnostik. Springer-Verlag, 2013, S16

74 Vgl Payk, Theo R. Pathopsychologie: Vom Symptom zur Diagnose. Springer-Verlag, 2013, S 220

busied me, and everything made me afraid.“ (KHH, S66), klagt der auch schon im letzten Beispiel bemühte junge Mann aus Hamsuns Roman, wieder in fast lehrbuchhafter Übereinstimmung mit der heutigen Definition des Zustands. Das Grübeln bezeichnet eine unablässige gedankliche Beschäftigung mit unangenehmen Themen, die nicht zielführend ist. Im Kontrast zum eingeeengten Denken ist im Gespräch der Wechsel auf andere Themen ohne Schwierigkeiten möglich.⁷⁵ Während die bisher genannten Kriterien den ganzen Satzbau betreffen, stellt die sprachliche Perservation eine Auffälligkeit dar, die nur einzelne Worte betreffen kann.⁷⁶ Unter der Perseveration versteht man das Haftenbleiben an bestimmten Wörtern oder Vorstellungsinhalten, die ständig und in oft sinnlosen Verbindungen wiederkehren. In den untersuchten Texten sind Wortwiederholungen ein verhältnismäßig häufig angewandtes Stilmittel, um die geistige Zerrissenheit einer Figur zu verdeutlichen. Bizarre leitmotivische Wiederholungen eines bestimmten Wortes können die krankhafte Fixierung einer Figur auf eine bestimmte Idee verdeutlichen. Charlotte Perkins Gilmans Erzählung „The Yellow Wallpaper“ (1892) ist ein Beispiel für eine solche krankhafte Fixierung auf ein Wort, das eine besondere Stelle im Text einnimmt. Das Wort „creep“ wird oft und in teils verwunderlichen Zusammenhängen verwendet. Die sprachliche Perservation gilt als ernstzunehmendes Hinweiszeichen für psychische Krankheiten und tritt auf bei schizoaffectiver Depression, bei Schizophrenie oder auch bei Zwangsstörungen.⁷⁷ Eine andere sprachliche Auffälligkeit auf Ebene einzelner Wörter ist das Bilden von Neologismen. Neologismen konnten im hier verwendeten Textkorpus nur in einem Fall gefunden werden, und zwar in Hamsuns *Hunger*; man kann also annehmen, dass das Erfinden neuer Wörter zur Darstellung von Wahnsinn in Texten der Jahrhundertwende ein eher zu vernachlässigendes Stilmittel ist. Neologismen kommen vor bei Schizophrenie oder bei frühkindlichem Autismus.⁷⁸ Eine weitere formale Denkstörung, die nur vereinzelt in den Beispieltexten angetroffen werden konnte, ist die des unfreiwilligen Vorbeiredens: Betroffene können nicht auf gestellte Fragen eingehen, obwohl sie inhaltlich erfasst wurden,

75 Kind, Hans, and Hans-Joachim Haug. Psychiatrische Untersuchung: Ein Leitfaden für Studierende, Ärzte und Psychologen in Praxis und Klinik. Springer-Verlag, 2013., S70

76 Kuperberg, Gina R. "Language in schizophrenia Part 2: What can psycholinguistics bring to the study of schizophrenia... and vice versa?." *Language and linguistics compass* 4.8 (2010): 590-604. S578

77 Ebd, S70, Arbeitsgemeinschaft für Methodik und Dokumentation in der Psychiatrie. Das AMDP-System: Manual zur Dokumentation psychiatrischer Befunde. Verlag für Psychologie, Hogrefe, 1995, S 42

78 Kind, Hans, and Hans-Joachim Haug. Psychiatrische Untersuchung: Ein Leitfaden für Studierende, Ärzte und Psychologen in Praxis und Klinik. Springer-Verlag, 2013., S70

die Antwort bekannt oder offensichtlich ist und keine Absicht besteht, die Frage unbeantwortet zu lassen.⁷⁹ Ein Text macht ausgiebigen Gebrauch von dem irritierenden und skurrilen Potenzial dieser speziellen sprachlichen Störung, und zwar Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“ (1907). Beide Protagonisten, der Erzähler und sein Bekannter, reden in so verwirrender Manier aneinander vorbei, dass man die entstehenden Dialoge fast als Monolog-Serien bezeichnen könnte. Die extremste Form der formalen Denkstörung ist die Inkohärenz beziehungsweise Zerfahrenheit, die sozusagen den Endpunkt auf der Skala der beobachtbaren formalen Sprachqualität markiert, semantisch und syntaktisch. Die Rede der nach einem Schlaganfall schwer behinderten Tante Dide aus Zolas *Le Docteur Pascal* (1893) beispielsweise besteht nur noch aus einem Schwall unverständlicher Wörter und entspricht damit dem Kriterium der Zerfahrenheit: „parfois, elle a un flot bégayé de paroles indistinctes.“ (EZD, S128) Bei der Zerfahrenheit bleiben die einzelnen Gesprächsteile ohne Zusammenhang, sie sind unlogisch und bruchstückhaft. Teilweise besteht die Mitteilung nur noch aus einzelnen Wörtern oder Wortfetzen, die als „Schizophasie“ oder „Wortsalat“ bezeichnet werden. Zerfahrenheit ist ein stark pathologisches Hinweiszeichen und kommt bei Schizophrenie oder starker Demenz vor.⁸⁰

2.3 Narratologische Konzepte zur Erforschung von Figurenrede und Erzählerrede

In der narratologischen Forschung wird der Erzähltext als Mischform aus Erzählerrede und Personenrede verstanden.⁸¹ In Anlehnung an Platon unterscheidet die moderne Erzählforschung zwei Modi der Darstellung, den diegetischen Modus, in dem Ereignisse und Mitteilungen zusammenfassend erzählt werden, und dem mimetischen Modus, in dem Gespräche in direkter Rede möglichst authentisch wiedergegeben werden. In der anglo-amerikanischen Forschung hat sich die Unterscheidung zwischen showing und telling

⁷⁹ Ebd, S70

⁸⁰ Vgl. Kind, Hans, and Hans-Joachim Haug. Psychiatrie Untersuchung: Ein Leitfaden für Studierende, Ärzte und Psychologen in Praxis und Klinik. Springer-Verlag, 2013., S71

⁸¹ Vgl. Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S129

etabliert.⁸² Von zentraler Bedeutung ist fast immer die Unterscheidung zwischen zwei Sprechsituationen, wobei in der einen auf die andere referiert wird. Typisch ist die Kontrastierung einer ‚Originaläußerung‘ mit ihrer Wiedergabe.⁸³ Für die narratologische Untersuchung von Redewiedergabe gibt es eine Vielzahl konkurrierender Modelle und Termini. Das ist einerseits den unterschiedlichen linguistischen Gesetzmäßigkeiten der Nationalsprachen geschuldet, andererseits haben sich aber auch einfach unterschiedliche Ausdrücke für denselben Typus in den unterschiedlichen Sprachen etabliert. Die meisten Ansätze lassen sich aber auf ein Drei-Stufen-Modell der Redewiedergabe zurückführen⁸⁴, wobei die Rede traditionell eingeteilt wird in direkte, indirekte und erlebte Rede⁸⁵. Im Nachfolgenden wird in Anlehnung an Martinez/Scheffel⁸⁶ und Silke/Christoph⁸⁷ ein solches dreigliedriges Modell vorgestellt. Für die vorliegende Arbeit interessiert besonders, ob die untersuchten Autoren in der Verbalisierung des Wahnsinns der Figuren alle Register ziehen und das gesamte Spektrum aus direkter, indirekter und erlebter Rede verwenden, oder ob sich Präferenzen für bestimmte Darstellungsformen bei einem Autor oder insgesamt herauskristallisieren lassen. Von Interesse ist außerdem, welche Auswirkungen die Wahl einer bestimmten Form für die Darstellung wahnsinniger Sprache hat, und welche Effekte mit welcher Form erzielt werden können.

Anschließend wird mit dem Textinterferenz-Modell des Slawisten Wolf Schmid ein jüngerer Modell vorgestellt. Das Textinterferenz-Modell stellt eine Alternative oder Ergänzung zum Drei-Stufen-Modell dar, das besonders zur schwerpunkthaften Untersuchung der Überschneidung von Figurenrede und Erzählerrede geeignet ist, durch das sich Textinterferenzen, das sind Einsprengsel von figuralen Elementen im Erzähltext, ausfindig machen lassen. Bei beiden Modellen wird der Begriff „Rede“ in einem übergreifenden Sinne verwendet und behandelt sowohl die Wiedergabe von wörtlicher Rede als auch die

82 Vgl ebd, S129

83 Brunner, Annelen. "Automatische Erkennung von Redewiedergabe in literarischen Texten. Ein Beitrag zur quantitativen Narratologie." (2015).

84 Vgl Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S129

85 Schmid, Wolf. *Mentale Ereignisse: Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne*. Vol. 58. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017, S 13

86 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck: 1999, S62ff

87 Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S129ff

von Gedanken und Bewusstseinsinhalten einer Figur. Die Unterscheidung zwischen der Wiedergabe von Rede und der von Gedanken geschieht durch die Definition paralleler Kategoriesysteme für die beiden Typen. Die beiden Modelle überschneiden sich inhaltlich mehrfach (siehe Tabelle), wobei sie sich teilweise in der Terminologie unterscheiden:

Tabelle 1, Modelle der Redewiedergabe

3-Stufen-Modell nach Martinez/Scheffel		Textinterferenz-Modell nach Schmid	
Direkt	Direkte Rede	Direkte Rede Direkte figurale Benennung	
	Direkte Gedankenrede	Direkter innerer Monolog	
Transponierte Rede	Indirekte Rede	Indirekte Rede und indirekte Gedankenrede	Narratoriale indirekte Rede
	Indirekte Gedankenrede		Figurale indirekte Rede
		Freie indirekte Rede	
	Erlebte Rede	Erlebte Rede	
	Erlebte Gedankenrede	Erlebte Wahrnehmung	
Erlebter innerer Monolog			
Erzählte Rede			
		Uneigentliches Erzählen	

Insgesamt bietet das Textinterferenz-Modell die etwas feinkörnigeren Abstufungsmöglichkeiten. Das Konzept der *erzählten Rede* aus dem 3-Stufen-Modell nach Martinez/Scheffel findet allerdings keine Entsprechung im Textinterferenz-Modell. Innovationen des Textinterferenz-Modells sind die Kategorie der *direkten figuralen Benennung*, die Kategorie des *uneigentlichen Erzählens* das *Polaritätsprofil*, durch das die Anteile an narrativer und figuraler Akzentuierung bestimmt werden können. Das Modell der Textinterferenz bietet dadurch die Möglichkeit, die zweistimmigen Abschnitte des Erzählertextes genauer auf eine durch den Erzähler vorgenommene Wertung oder Interpretation der betreffenden Textpassage abzuklopfen: akzentuiert der Erzähler die durch ihn wiedergegebene Rede der wahnsinnigen Figur verächtlich, ironisch oder mit Sympathie? Im Folgenden werden nun die Formen der Redewiedergabe präsentiert, wobei hauptsächlich auf das klassischen Drei-Stufen-Modell der Redewiedergabe zurückgegriffen wird, das allerdings durch die erwähnten Innovationen aus dem Textinterferenz-Modell erweitert und ergänzt wird.

2.3.1 Das Drei-Stufen-Modell

Die Grundbegriffe des Drei-Stufen-Modells gehen zum größten Teil auf die Darstellungen von Matías Martínez und Michael Scheffel⁸⁸ und Silke/Christoph⁸⁹ zurück. Martinez und Scheffel übernehmen mit dem Begriff „Modus“ des Erzählens eine Kategorie Genettes und entwickeln sie an Beispielen. Die Kategorie des Modus umfasst den Grad an Mittelbarkeit oder Distanz der Darstellung im Verhältnis zum erzählten Geschehen und dessen Perspektivierung in seiner Darstellung. Dabei werden drei Hauptkomponenten bei der Wiedergabe von Figurenreden unterschieden: *Die zitierte Figurenrede*, *die transponierte Figurenrede* und *die erzählte Figurenrede*, wobei angenommen wird, dass die wörtliche Rede der Figur in steigendem Abstraktionsgrad vom Erzähler präsentiert wird. In der zitierten Figurenrede wird die Äußerung in Form von direkter Rede wiedergegeben, als würde es sich um die getreue Transkription eines mündlichen Ausspruchs handeln. In der transponierten Figurenrede wird die betreffende Äußerung von der direkten in die indirekte Form übertragen. Der Erzähler ist hier zwar der „Sprecher“, der eigentümliche Charakter der Figurenrede bleibt aber erhalten. In der erzählten Figurenrede wird die Sprache der Figuren weder direkt noch indirekt reproduziert, sondern durch den Erzähler und in dessen Sprache zusammenfassend wiedergegeben. Im Deutschen werden anders als in der amerikanischen Tradition sowohl die wörtlichen Äußerungen der Figuren (äußere Rede) als auch die Präsentation mentaler Prozesse (innere Rede) üblicherweise zum Terminus Figurenrede gerechnet⁹⁰. Zusätzlich wird unterschieden, ob die Figurenrede autonom wiedergegeben wird oder nicht: in der autonomen Form kündigt der Erzähler die syntaktisch untergeordnete Figurenrede mit einer Inquit-Formel an, in der nicht-autonomen Form erscheint die Figurenrede ohne derartige Ankündigung. Die genannten Möglichkeiten, Figurenrede darzustellen, werden im folgenden erarbeitet und teilweise anhand von Beispielen aus dem Textkorpus illustriert.

88 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck: 1999, S62ff

89 Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S129ff

90 Ebd, S129

Zitierte Figurenrede

Die zitierte Figurenrede wird mit Anführungszeichen von der Erzählerrede abgesetzt. Martinez und Scheffel teilen die zitierte Figurenrede ein in direkte Rede, die durch nachgestellte oder einleitende Inquit-Formel als durch die Erzählinstanz vermittelt markiert ist, und die autonome direkte Rede, die sozusagen für sich selbst spricht.

Eine Neuerung aus dem Textinterferenz-Modell ist die Kategorie der direkten figuralen Benennung.⁹¹ Die direkte Rede tritt gelegentlich in einer reduzierten Variante auf, in der lediglich einzelne Wörter des Erzähltextes durch graphische Zeichnung dem Figurentext zugewiesen werden. Es handelt sich oft um typische Wendungen einer Figur, die der Erzähler im Bestreben, die charakteristische Ausdrucksweise einer Person authentisch wiederzugeben, ohne auf seine narrative Präsenz zu verzichten, in seinen Erzählbericht einfließen lässt. Der gewollte Kontrast zwischen geschliffener erzählerischer Prosa und zitierter mundartlicher oder einfältiger Figurenrede kann dazu dienen, die so hervorgehobenen Eigentümlichkeiten ironisch zu akzentuieren und den humoristischen Effekt dieser zu unterstreichen, beispielsweise, wenn der Schneidermeister Herr Stuh in Thomas Manns Buddenbrooks eine „wohltönende Rede, des Inhaltes, daß »dat nu so'n Saak« sei“ (TMB, Pos. 936) hält. Die direkte figurale Benennung wird aber auch schlicht dazu verwendet, die charakteristische Ausdrucksweise einer Figur in den Erzähltext einzuarbeiten, um authentischer erzählen zu können.

Transponierte Figurenrede

Dieser Typus bewegt sich zwischen mimetischem und diegetischem Modus. Obwohl der Erzähler das Aussagesubjekt ist, sind noch wesentliche Merkmale der Figurenrede enthalten. Im 3-Stufen-Modell werden nur zwei Formen von transponierter Figurenrede unterschieden, die indirekte Rede und die erlebte Rede. Beide Formen stellen Möglichkeiten der Erzählung von Worten dar, wobei eine narrative Instanz die Rede eines anderen in die eigene Rede integriert. In der indirekten Rede werden die Äußerungen einer Person nicht mehr unter Anführungszeichen „zitiert“, sondern nur noch in Anlehnung an den originalen Wortlaut referiert. Dabei ist die vermittelnde, auswählende Erzählfunktion deutlich: die indirekte

91 Vgl. Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 188ff

Rede wird dem Erzählbericht eingegliedert und wird in distanzierendem Konjunktiv wiedergegeben. Kennzeichnend ist auch, dass wichtige Aspekte in aller Ausführlichkeit wiedergegeben, andere aber gerafft reproduziert oder ganz ausgelassen werden.⁹² Wolf Schmid unterteilt die indirekte Rede zudem noch die *narratoriale indirekte Rede* und die *figurale indirekte Rede*.⁹³ In der *narratorialen indirekten Rede* erfährt die Rede der Person eine deutliche Überarbeitung und stilistische Anpassung an den Erzähltext. In der figuralen indirekten Rede sind Merkmale von Figurentext und solche von Erzähltext vorhanden. Dabei kann die Figuralisierung so weit gehen, dass die grammatischen und syntaktischen Normen der indirekten Rede verletzt werden. Wolf Schmid nennt das dann die freie indirekte Rede.⁹⁴ Im folgenden Beispiel aus den Buddenbrooks halten zunehmend Elemente aus dem Figurentext, wie Interjektionen, Fragen, Auslassungszeichen und Ausrufe in direkter Rede Einzug in die Erzählerrede:

Nun war es in seine Hand gegeben, sich zu korrigieren! Mit Gewalt!... Laß sehen ... laß sehen ... was war es für ein Angebot, das ihm da gemacht worden war? Die Ernte ... Die Pöppenrader Ernte auf dem Halm? »Ich werde es tun!« sagte er mit leidenschaftlichem Flüstern und schüttelte sogar eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. (TMB, Pos. 7066)

Die freie indirekte Rede entsteht oft aus dem Wunsch des Erzählers, die Rede der Person in allen ihren Eigentümlichkeiten möglichst authentisch wiederzugeben, ohne auf seine narratoriale Präsenz zu verzichten. Die Verletzungen der grammatischen Norm sollen dann in der Regel dem Figurentext zugeschrieben werden. Die „am wenigsten leicht zu identifizierende Erscheinungsform der Textinterferenz“⁹⁵ ist die erlebte Rede; Obwohl die erlebte Rede seit ihrer „Entdeckung“ um die Jahrhundertwende oft und unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht worden ist, und Gérard Genette 1998 sogar schon zu der Ansicht gelangt ist, sie sei mittlerweile „erschöpfend behandelt worden“⁹⁶, herrscht in einigen Bereichen noch kein Konsens.⁹⁷ Für Franz Stanzel besteht ihr Wesen in der „doppelten Sicht eines dargestellten Sachverhaltes durch einen Erzähler und durch eine Romanfigur“,⁹⁸ eine Auffassung, die zwar die Grundannahme des hier auch verwendeten Textinterferenz-Modells

92 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck: 1999, S62ff

93 Vgl Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 198ff

94 Vgl Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 199f

95 Vgl Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 200

96 Gérard Genette, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München: Fink, 1998, S. 226

97 Vgl. Waste, Gabriele: „Die erlebte Rede als temporales Phänomen.“ *Arcadia–International Journal for Literary Studies*, 2004, 39. Jg., Nr. 2, S. 410-432, S410

98 Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck, 1995, S. 248.

darstellt, die aber nicht von allen Theoretikern geteilt wird. Eine Forscherin, die im Zusammenhang mit der erlebten Rede vielfach zitiert wird⁹⁹, ist Ann Banfield. Ein wichtiger Faktor in Banfields Konzept ist die Theorie der „Einstimmigkeit“ der erlebten Rede, also die Ansicht, dass nur die Figur darin zu Wort kommt, ohne dass der Erzähler daran beteiligt wäre.¹⁰⁰ Ein anderer Punkt, in dem Uneinigkeit herrscht, ist die Frage, ob die erlebte Rede als auch zum Figurentext zugehörig markiert sein kann oder nicht: Sowohl Wolf Schmid als auch Matias Martinez und Michael Scheffel betonen, dass die Zugehörigkeit der wiedergegebenen Aussagen, Gedanken und Wahrnehmungen zum Figurentext auf keine Weise markiert würde,¹⁰¹ Steinberg hingegen weist darauf hin, dass der Übergang von direkter oder indirekter zur erlebten Rede durchaus auch vorbereitet oder nachträglich signalisiert sein kann.¹⁰² Die erlebte Rede ist etwas näher am mimetischen Modus als die indirekte Rede. Sie stellt eine Zwischenform von direkter und indirekter Rede dar. Anders als im Fall der indirekten Rede steht die erlebte Rede im Indikativ und ist unabhängig von einem übergeordneten Verb. Im Unterschied zur direkten Rede ist die erlebte Rede in der Regel von der ersten Person Präsens in die dritte Person Indikativ Imperfekt „transponiert“, wodurch sie als Rede einer narrativen Instanz erkennbar wird. Wenn auf die Verwendung eines *verbum discendi* verzichtet wird, kann der Übergang vom reinen Erzählbericht zur Darstellung von Figurenrede nahtlos sein.¹⁰³

Erzählte Figurenrede

Die erzählte Figurenrede ist ein Konzept aus dem Drei-Stufen-Modell, sie findet im Textinterferenz-Modell keine Entsprechung. In der erzählten Figurenrede ist die Distanz zum Berichteten am größten. Die Informationsvergabe wird in hohem Maße vom Erzähler kontrolliert, während die (angenommene) zugrundeliegende Figurenrede nicht mehr zu erschließen ist.¹⁰⁴ Ein Extremfall des narrativen Modus liegt im Fall einer Raffung vor,

99 ZB Waste, Gabriele: „Die erlebte Rede als temporales Phänomen.“ *Arcadia–International Journal for Literary Studies*, 2004, 39. Jg., Nr. 2, S. 410-432, S414

100 Vgl. Ann Banfield, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Boston u. a.: Routledge & Kegan Paul, 1982, S. 132.

101 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck: 1999, S96

102 Steinberg, Günter: „Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formell in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur, Göppingen, 1971.

103 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck: 1999, S96, und: Vgl Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter, 2014, S 201

104 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck: 1999, S 131

indem ein Erzählakt zwar erwähnt, aber nicht inhaltlich wiedergegeben wird.¹⁰⁵ Dieser Extremfall ist in den untersuchten Texten häufig anzutreffen gewesen, beispielsweise wird die rhetorische Brillanz von Kurtz in Conrads *Heart of Darkness* grundsätzlich nicht durch entsprechende Reproduktion seiner Reden unter Beweis gestellt: „Kurtz discoursed. A voice! a voice! It rang deep to the very last. It survived his strength to hide in the magnificent folds of eloquence the barren darkness of his heart.“ (JCH, S.78) Das uneigentliche Erzählen ist eine Kategorie aus dem Textinterferenz-Modell, die authentische Rede des Erzählers, die in variabler Dichte Wertungen und Benennungen aus dem Personentext übernimmt. Darin unterscheidet sich dieser Typus von der erlebten Rede, die den Text der Person in der Gestalt der Erzählerrede mit geringerer oder größerer narratorialer Transformation wiedergibt. Für die Übernahme von Wertungen und Benennungen aus dem Figurentext unterscheidet Schmid zwei Modi: Ansteckung und Reproduktion. Bei der Ansteckung werden in dem Moment aktuelle Bewusstseinsinhalte einer Figur durch den Erzähler reflektiert, bei der Reproduktion allgemeine Bewertungen oder Benennungen der Figur präsentiert. Von der direkten personalen Benennung unterscheiden sich beide Formen durch die fehlende grafische Markierung.¹⁰⁶

Präsentation von mentalen Prozessen

Analog zur direkten Rede werden in der zitierten Gedankenrede die Gedanken und Gefühle einer Figur wörtlich wiedergegeben.¹⁰⁷ Auch im Textinterferenz-Modell nach Wolf Schmid wird in der Schablone der direkten Rede die innere und die äußere Rede der Figur wiedergegeben.¹⁰⁸ Die direkte Rede kann also auch den inneren Monolog umfassen, falls dieser in direkter Form und nicht in Form der erlebten Rede wiedergegeben wird. Im ersten Fall handelt es sich um einen *direkten inneren Monolog*, im zweiten um einen *erlebten inneren Monolog*. Der direkte innere Monolog wird als wörtliche, authentische Wiedergabe der inneren Rede einer Figur dargestellt, eine Wiedergabe, die nicht nur den Inhalt des Figurentexts, sondern auch alle grammatischen, lexikalischen, syntaktischen und

¹⁰⁵ Vgl. Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck: 1999, S 55

¹⁰⁶ Vgl Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 198ff

¹⁰⁷ Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2016 S123

¹⁰⁸ Vgl Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 196

sprachfunktionalen Besonderheiten bewahrt. Aber nicht immer reproduzieren innere Monologe das stilistische Profil des Figurentexts. Nicht selten handelt es sich um eine "entpersönlichte" Variante des direkten inneren Monologs, in der die Gedanken und Reflexionen des Helden syntaktisch narratorial überarbeitet sind. Für das erzählerische Zeitgerüst bedeutet direkte Rede ein zeitdeckendes Erzählen.¹⁰⁹

Transponierte Gedankenrede

Wie bei der transponierten Rede werden die Äußerungen vom Erzähler grammatisch an die Erzählerrede angepasst. Typische Ausdrucksformen der Figur können beibehalten oder aber durch die „objektive“ Ausdrucksweise der Erzählinstanz ersetzt werden. In der Form der indirekten Gedankenrede bettet der Erzähler die Introspektionen in die eigene Rede ein, markiert aber zugleich sprachlich, dass es sich um die Gedanken einer Figur handelt. Im Fall der erlebten Gedankenrede wird mit einer „Doppelstimme“ gesprochen. Das macht diese Form der Wiedergabe besonders geeignet, um psychische Vorgänge wiederzugeben, die die Figur so nicht reflektieren könnte. Außerdem ermöglicht sie einen nahtlosen Übergang von Erzählersicht zu Figuresicht. Die inneren Vorgänge einer Figur werden einerseits aus der Sicht der erlebenden Figur dargestellt, andererseits aber durch die Verwendung des epischen Präteritums und der dritten Person in die Rede einer narrativen Instanz eingegliedert. Wolf Schmid führt noch einige weitere Abstufungen der transponierten Gedankenrede ein: Die Wiedergabe der Wahrnehmung der Person mit Verzicht auf die Einhaltung der spezifischen Ausdrucksweisen der Figur nennt Wolf Schmid erlebte Wahrnehmung. Wobei die Eindrücke der erlebenden Person sich nicht unbedingt in einem inneren oder äußeren Redeakt niederschlagen müssen. Erlebte Wahrnehmung liegt bereits dann vor, wenn nur die Merkmale Thema und Wertung auf Figurentext hindeuten. Der innere Monolog kann auch in der Schablone der erlebten Rede wiedergegeben werden, was Wolf Schmid als erlebter innerer Monolog bezeichnet. Er kann entweder im Tempus des Figurentexts (Präsens, Perfekt, Futur) oder im Tempus des Erzählertexts (episches Präteritum) wiedergegeben werden, er kann auch zwischen beiden Möglichkeiten schwanken. Anders als Martinz und Scheffel geht Wolf Schmid davon aus, dass die erlebte Rede nicht nur die Texte dritter Personen wiedergeben kann, sondern auch die Gedanken und Wahrnehmungen des früheren,

¹⁰⁹ Vgl. Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Westdeutscher Verlag, 1990.

erzählten Ichs, dass also erlebte Rede im diegetischen Erzählen vorkommen kann und dass auch im diegetischen Erzählen von Textinterferenz gesprochen werden kann, wenn Erzählerrede und Figurenrede konkurrierende Bedeutungspositionen vertreten.¹¹⁰ Einige Beispiele an Textinterferenzen im diegetischen Erzählen bietet Knut Hamsuns Roman *Hunger*, in dem ein erzählendes Ich als Narrator und ein erzähltes Ich als Protagonist interagieren: „Strange as I was at this instant to myself, so absolutely a prey to peculiar invisible inner influences, nothing occurred around me without my observing it.“(KHH, S.18) In diesem Beispiel formuliert das erzählende Ich einen einleitenden Zweifel in die Wiedergabe des aktuellen Figurentexts mit hinein.

Erzählte Gedankenrede, Bewusstseinsbericht

Die erzählte Gedankenrede ist das die innere Rede wiedergebende Gegenstück zur erzählten Rede, beides entstammt dem Textinterferenz-Modell. In der erzählten Gedankenrede werden Bewusstseinsprozesse durch den Erzähler vermittelt und dabei zusammengefasst. Der Erzähler weicht erkennbar von den Gedanken oder Bewusstseinsinhalten einer Figur ab, indem er sie weglässt, zusammenfasst oder kommentiert. Auch der Bewusstseinsbericht eignet sich daher gut zur Darstellung von psychischen Vorgänge, die sich jenseits von klar formulierten Gedanken bewegen. Die Form des Bewusstseinsberichts gibt die Möglichkeit, einen ironischen Abstand zum wiedergegebenen Gedankengang zu bewahren. Die Distanz zum Denken und Fühlen der Figur kann aber auch relativ gering gehalten werden.¹¹¹

2.3.2 Das Textinterferenz-Modell

Der Slawist Wolf Schmid entwickelte eine Alternative zum dreistufigen Modell der Redewiedergabe. Sein „Textinterferenz-Modell“ sieht zwei Hauptarten der Redewiedergabe vor: die Figurenrede und die Erzählerrede. Die Bezeichnung „Textinterferenz-Modell“ rührt daher, dass eine beliebige Passage der Erzählerrede stets sowohl narratoriale als auch figurale Merkmale aufweisen kann, was Schmid in Anlehnung an Valentin Vološinov als „Interferenz von Erzählertext und Figurentext“ oder kurz als „Textinterferenz“ bezeichnet.

Der Textinterferenz-Ansatz wurde in Rückbezug auf Michail Bachtin, Vladimir Vološinov

110 Schmid widerspricht damit älteren Autoren wie Käthe Hamburgers (1957; 1968) W. Bühler 1937,66; K. R. Meyer 1957,25,30, die diese Möglichkeit explizit ausgeschlossen haben.

111 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck: 1999, S96, und: Vgl Schmid, Wolf. Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014, S 201

und insbesondere den sogenannten Redeinterferenz-Ansatz von Lubomír Doležel entwickelt.¹¹² Das Textinterferenz-Modell unterscheidet sich vom vorher präsentierten Drei-Stufen-Modell in einigen Punkten: einerseits darin, dass auf die Unterteilung in Wiedergabe von mentalen und gesprochenen Äußerungen verzichtet wird. Die Tatsache, dass im Textinterferenz-Modell „nicht nur keine Trennung von Rede- und Gedankenwiedergabe durchgeführt wird“¹¹³, sogar Wahrnehmungen, Gefühle und Sinnposition auf derselben Ebene mit einbezogen werden, „macht klar, dass bei Schmid das ‚Subjekt der Figur‘ im Kontrast zum ‚Subjekt des Erzählers‘ im Mittelpunkt steht.“¹¹⁴ Außerdem wird hier ein engeres Verständnis von Figurentext vorausgesetzt, da nur die direkte Rede als Zitat der Figur als Figurentext verstanden wird, alle anderen Formen von (durch den Erzähler bearbeiteten) Wiedergaben von Figurenrede werden als Erzählerrede angesehen. Das würde im Drei-Stufen-Modell die indirekte Rede und die erlebte Rede umfassen. Während die Erzählerrede durch den Erzählakt selbst entsteht, erweckt die Figurenrede die Illusion, schon vor der Niederschrift getätigt worden zu sein, und erst in deren Verlauf wiedergegeben zu werden. Der Figurentext bezeichnet die Reinform dieser Komponente, und ist fingiert als in der Figurenrede vollmimetisch wiedergegeben.¹¹⁵ In der Praxis überschneiden sich häufig Elemente von Figurentext und Erzähltext. Diese Vermischung der beiden Komponenten ist für erzählende Prosa charakteristisch und tritt in verschiedenen Formen auf.¹¹⁶ Wolf Schmid führt in *Elemente der Narratologie* Michail Bachtin an, der schon 1934/35 auf diese Doppelstruktur der Erzählweise hingewiesen hat; Bachtin sprach von einer „hybriden Konstruktion“ in der „zwei Redeweisen, zwei Sprachen, zwei Sinn- und Wertungshorizonte“ vermischt sind.¹¹⁷

112 Vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, S 177-122

113 Brunner, Annelen. *Automatische Erkennung von Redewiedergabe: ein Beitrag zur quantitativen Narratologie*. Vol. 47. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015, S 49

114 Ebd.

115 Vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, S 155ff

116 Ebd S 182

117 Bachtin, 1934/35 118, zitiert in: Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, S 138

Polaritätsprofil

Die Reden der Figuren sind also als Zitate des sie auswählenden Erzählers zu betrachten. Dabei kann der Erzähler die Figurenrede modifizieren; deutlich wird das etwa, wenn dieselbe Rede mehrmals und unterschiedlich wiedergegeben wird, oder etwa bei einem Erzähler, der Reden aus anderer sozialer Welt nur unzureichend wiedergeben kann. Auch ohne Modifikation durch den Erzähler verleiht allein schon die Auswahl der erzählten Abschnitte aus dem Kontinuum der Reden und Gedanken der Figuren, und die Weglassung anderer, der Wiedergabe eine gewisse Narrationalität. Um die jeweiligen Anteile von Figurentext und Erzählertext auszumachen, unterscheidet Schmidt verschiedene Merkmale von Rede:¹¹⁸ Figurentext und Erzählertext unterscheiden sich in der Auswahl des Themas, der ideologischen Wertung, der Personalform, der Zeit, den Bezeichnungen für Raum und Zeit, der Sprachfunktion, der allgemeinen Wortwahl sowie unterschiedlicher syntaktischer Muster.

¹¹⁸ Vgl Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter, 2014, S 182

Teil 2 - Analyse

3. Merkmale auf inhaltlicher Sprachebene

In einem literarischen Text gibt es verschiedenen Möglichkeiten, die wahnsinnige Sprache einer Figur auszudrücken. Konkrete Hinweise zum Wahnsinn einer Figur können entweder stilistisch in einem ungewöhnlichem Sprachgebrauch untergebracht sein, oder im mit der Figurenrede verwobenen Erzählerkommentar. Bevor nun aber die ästhetische Ausgestaltung der Sprache wahnsinniger Figuren und die narratorialen Bearbeitungsstrategien, denen die Rederepräsentation unterliegt, untersucht werden, wird das Augenmerk auf die inhaltlichen Merkmale gelenkt, die den Wahnsinn des Sprechers ausdrücken können.

Ziel ist hier die Erfassung und Beschreibung der expliziten und impliziten Charakterisierungen im Text, d.h. möglicher sprachlicher Gemeinsamkeiten und Auffälligkeiten der Wahnsinns-Texte auf der inhaltlichen Ebene. Die folgende Tabelle zeigt drei Kategorien, die sprachlichen Wahnsinn auf der inhaltlichen Ebene unterteilen:

Tabelle 2, Merkmale auf inhaltlicher Ebene

Explizite Charakterisierung	Art des Gesprächs	Sinnhaftigkeit der Rede
• Selbstcharakterisierung • Fremdcharakterisierung	• Selbstgespräch • Gespräch mit übernatürlichem Wesen • Gespräch mit Toten • Gespräch mit Tier oder Gegenstand	• Unlogisches Argumentieren • Missdeuten der Situation • Halluzinieren • Sinnlose Äußerungen

Im einfachsten Fall kann eine Figur im Text kurz und bündig für wahnsinnig erklärt werden, was hier als explizite Charakterisierung bezeichnet wird. Eine implizite Form der Charakterisierung würde in einer aus dem Sinngehalt der Rede hervorgehenden (zwingenden) Interpretation bestehen. Aber nicht nur die Sprache, in der das Gespräch abgehalten wird und die Inhalte des Gesprächs können den Wahnsinn des Sprechers zum Ausdruck bringen, sondern auch die Art der Gesprächssituation.

3.1 Explizite Charakterisierung

Wie sehen nun explizite Charakterisierungen wahnsinniger Figuren konkret aus?

Unter 'Selbstcharakterisierungen' fallen klare eigene Aussagen des Helden zum jeweils aktuellen Geisteszustand. Als 'Fremdcharakterisierungen' gelten Aussagen und Kommentare, mit denen Personen durch andere Personen oder durch den Erzähler beschrieben werden, oder auch verbalisierte Beobachtungen von Geschehnissen, die den geistigen Zerfall der Person ausdrücken (siehe Tabelle).

Tabelle 3, Explizite Charakterisierung

Selbstcharakterisierung	Fremdcharakterisierung
je sens que ma raison s'égare !...	Unheimliche Wahnideen und Zwangsvorstellungen hatten sich bei ihm in verstärktem Maße wiederholt.
(Verne, <i>Le Château des Carpathes</i>)	(Mann, T., <i>Die Buddenbrooks</i>)

Selbstcharakterisierung

„I felt madness in my blood“, (KHH, S.88) lässt Knut Hamsun den junge Mann in *Hunger* feststellen. Eine Autorenstrategie, die Frage nach dem Wahnsinn einer Figur ein für alle Mal zu klären ist die, dass die Figur sich in der hier so genannten 'direkten Selbstcharakterisierungen' ohne große Umschweife einfach selbst für wahnsinnig erklärt. In den untersuchten Texten ist die direkte Selbstcharakterisierung ein relativ stabiles Stilmittel, das in mehreren der Texten vorkommt. Das liegt zwar einerseits auch auf der Hand, derartige Eingeständnisse sind schließlich für den Autor sozusagen „energiesparende“ Lösungen, um für geklärte Verhältnisse zu sorgen. Auf der anderen Seite sind sie (je nach angestrebtem Grad an erzählerischem Realismus jedenfalls) auch problematisch: charakteristisch gerade für schwere psychotische Zustände ist gerade der Umstand, dass Betroffene sich (zumindest während akuter Ausbrüche) außerstande sehen, das Problem als in ihnen selbst liegend zu erkennen, und ihre innere Situation (wie das Hören von Stimmen und Ähnlichem) von der äußeren, der sie umgebenden Realität, zu differenzieren.¹¹⁹

¹¹⁹ Vgl. Hering, Wolfgang. *Schizoaffective Psychose: Psychodynamik und Behandlungstechnik*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, S. 143

Womöglich mag das der Grund sein, warum viele der Autoren die Selbstcharakterisierung ihrer Figur retrospektiv, also vom Standpunkt des genesenen Ichs aus, gestalten.

Nachdem Jonathan Harker in Bram Stokers *Dracula* den Fängen des Grafen entkommen ist, beurteilt er seinen geistigen Zustand zu diesem Zeitpunkt so: „When I look back after a few hours I think I must have been mad for the time“ (BSD, S.35). Während der Gefangenschaft im transsilvanischen Schloss hingegen formuliert er den Gedanken etwas zweifelnder: „there is but one thing to hope for, that I may not go mad, if, indeed, I be not mad already.“ (BSD, S.45) Ebenso retrospektiv sind die Einsichten des unsichtbaren Wissenschaftlers Griffin aus Wells *The Invisible Man*: „I was wandering, mad with rage, naked, impotent“ (HGWM, S.34), so beschreibt er sich – in der Vergangenheitsform, wohlgemerkt. Diese Selbstcharakterisierung findet allerdings statt, als er sich dem ihm bekannten Wissenschaftler Kemp anvertraut, in der Hoffnung, gemeinsam unter Ausschöpfung des kriminellen Potenzials, das sich aus Griffins Unsichtbarkeit ergibt, ein „Schreckensregiment“ zu entfalten („Yes; no doubt it’s startling. But I mean it. A Reign of Terror.“ (HGWM, S.83)) – inwieweit hier also von einer psychischen Genesung gesprochen werden kann, ist (nicht wirklich) streitig; dieses Eingeständnis könnte also stattdessen als Versuch Griffins gedeutet werden, sich zumindest für den aktuellen Zeitpunkt des Gesprächs als zurechnungsfähiger zu präsentieren. Immerhin führt er seinen damaligen Wahnsinn auf seine bisherige Handlungsunfähigkeit zurück (und vielleicht auf seinen unbedeckten Zustand), was sich ja schließlich unter Kemps Mithilfe alles bessern würde. Auch der ungenannte junge Schriftsteller in Hamsuns *Hunger* insistiert nachdrücklich, zu einem früheren Zeitpunkt an dem Zustand der Geistesverwirrung gelitten zu haben: „Yes, I was mad; he was right. I felt madness in my blood;“ (KHH, S.88) In anderen Texten findet die Selbstcharakterisierung der Figur zwar zum akuten Zeitpunkt des psychotischen Schubs statt, wird aber sicherheitshalber auch durch den Erzähler bestätigt, beispielsweise Franz von Telek in Vernes *Le Château des Carpathes*: „Alors il se releva, les yeux hagards, les gestes désordonnés, la tête en feu... – Moi aussi... je sens que ma raison s’égare !... répétait-il. Je sens que je vais devenir fou...“ (JVC, S. 266f) Hier wird die von der Figur ausgesprochene Selbstcharakterisierung narrativ durch die Beschreibung von Franz von Teleks aufgelöstem Zustand, dem verstörten Augenausdruck, der wirren Gestik etc. sowie auf grammatischer Ebene durch auffällige Interpunktion und abgerissene Sätze bekräftigt. In heutiger klinisch-

psychologischer Terminologie würde man bei diesen Symptomen wohl von physiologischen Anzeichen einer Stressreaktion sprechen.¹²⁰ In Tschechows „The black Monk“ gibt sich der halluzinierende Andrey Vassilitch Kovrin ebenfalls keinen Illusionen zu seinem Geisteszustand hin, durch die Art der Rederepräsentation durch den Erzähler wiedergegeben: „It was clear to him now that he was mad.“ (ATM, Pos.383)

„You are mad, I tell you“¹²¹ - Fremdcharakterisierung

'Fremdcharakterisierungen' betreffen Hinweise zum geistigen Zustand eines Protagonisten, die entweder von anderen Figuren oder vom Erzähler kommen. Diese Form der Charakterisierung kommt mit acht Texten etwas häufiger vor als Selbstcharakterisierungen mit fünf Texten. Dabei sind Charakterisierungen durch andere Figuren etwas häufiger als Charakterisierungen durch den Erzähler, was auch zur interpretatorischen Ambivalenz mancher Werke beiträgt: andere Figuren können sich schließlich irren, außerdem kann bei übernatürlichen Geschehnissen immer der Fall vorliegen, dass nur eine „auserwählte“ Person die entsprechenden Erscheinungen wahrnehmen kann - so wie das ja auch in der Regel von den Protagonisten selber ausgelegt wird. Ein Beispiel hierfür wäre Tschechows Erzählung „The Black Monk“. In Tschechows Erzählung hat die Fremdcharakterisierung Kovrins letztlich auch einen fatalen Einfluss auf dessen psychische Gesundheit¹²²: während er zum Zeitpunkt seiner akuten Krankheitsphase noch geistreich und frohen Mutes war, verschlechtert sich das allerdings, als er sich in Behandlung begibt, dramatisch:

Why, why have you cured me? Preparations of bromide, idleness, hot baths, supervision, cowardly consternation at every mouthful, at every step—all this will reduce me at last to idiocy. I went out of my mind, I had megalomania; but then I was cheerful, confident, and even happy; I was interesting and original. Now I have become more sensible and stolid, but I am just like everyone else: I am—

120 Zur Symptomatik einer Stressreaktion vgl.: Bleichhardt, Gaby, and Florian Weck. Kognitive Verhaltenstherapie bei Hypochondrie und Krankheitsangst. Heidelberg: Springer, 2007, S.120, oder Pierre, Michael St, Gesine Hofinger, and Cornelius Buerschaper. Human factors und Patientensicherheit in der Akutmedizin. Springer, 2014, S.170

121 OWP, S. 184

122 Bis heute wird in Fachkreisen stark diskutiert, inwieweit sich spirituelle oder religiöse Erfahrungen gesunder Menschen von Halluzinationen im Rahmen psychischer Erkrankung unterscheiden. Die heutige Meinung ist dahingehend, dass sich die „Gesunden“ rückblickend mit ihren Visionen in ein bestimmtes religiöses oder spirituelles Ideensystem eingebettet wissen, weniger Stigmatisierung erfahren und deswegen weniger Leidensdruck entwickeln, die Halluzinierenden mit ihren Erfahrungen aber alleine dastehen. (Vgl. Amberger, Stephanie. *Psychiatriepflege und Psychotherapie*. Georg Thieme Verlag, 2010, S.50, und: Mundhenk, Ronald. *Sein wie Gott: Aspekte des Religiösen im schizophrenen Erleben und Denken*. Paranus-Verlag, 2002.)

mediocrity; I am weary of life. . . . (ATM, Pos. 406-409)

Andrei Kovrins Verlobte Tanya erfährt von seinen Halluzinationen, indem sie ihn bei einem der Gespräche mit dem schwarzen Mönch ertappt:

"There is no one here . . . no one! Andryusha, you are ill!"
"You are ill!" she sobbed, trembling all over. "Forgive me, my precious, my dear one, but I have noticed for a long time that your mind is clouded in some way. . . . You are mentally ill, Andryusha. . . ." (ATM, Pos.374) ¹²³

Ob Kovrin nun halluziniert oder nicht, ist letzten Endes Auslegungssache¹²⁴, jedenfalls mischt sich hier kein allwissender Erzähler ein, der für geklärte Verhältnisse sorgt. Allerdings spricht doch einiges dafür: "You talk to yourself, smile somehow strangely . . . and can't sleep." (ATM, Pos. 380), führt seine Verlobte weiter aus, alles Anzeichen, die eher für eine Geistesstörung als für eine übersinnliche Begabung sprechen würden, und Kovrin selbst glaubt es ihr ja auch, wie im vorigen Abschnitt („explizite Selbstcharakterisierung“) beschrieben wurde. Außerdem waren ja der Grund für seinen Aufenthalt auf dem Lande überhaupt erst seine anfangs erwähnten überreizten Nerven.

Auch Effi Briest aus Fontanes gleichnamigem Werk macht übersinnliche Beobachtungen: sie hört Meerjungfrauengesänge, sieht Geister aus dem fernen Osten, dämonische Tiererscheinungen und Ähnliches. Effis Nachbarin Sidonie urteilt über ihren Geisteszustand so: „Das sind Sinnestäuschungen (...) Sie sind nervenkrank. Sie hören Stimmen.“ (TFE, Pos. 2549) Obwohl diese Fremdcharakterisierung von Effi Briests Antagonistin kommt, und in recht harscher Manier vorgetragen wird, ist auch hier wenig interpretatorischer Zweifel an dem Wahrheitsgehalt des Gesagten angebracht, eine übersinnliche Leseart von *Effi Briest* würde sich wohl schwer argumentieren lassen¹²⁵.

¹²³ Aus moderner psychiatrischer Sicht könnte diese Aussage die Situation allerdings verschlimmert haben – bei der Behandlung von Schizophrenie und Halluzinationen sollte auf die Benutzung von „clean language“ geachtet werden, wobei klare, kurze Aussagen ohne Suggestionspotenzial gemacht werden und auf wertende und stigmatisierende Begriffe verzichtet werden sollte, zugunsten von weniger negativ belasteten – der Psychiater würde dann also gegebenenfalls auch von „spiritueller Wahrnehmung“ oder Ähnlichem sprechen. (Vgl. Walter, Marc, and Undine Lang. *Psychiatrische Notfälle*. ecomed-Storck GmbH, 2017, S119)

¹²⁴ Tschekow selbst hat die Erzählung allerdings als eine „medizinische Schilderung von Megalomanie“ bezeichnet. (Vgl. Herdman, John. *The double in nineteenth-century fiction*. Springer, 1990, S. 149)

¹²⁵ Im Text angedeutet und in der literaturwissenschaftlichen Exegese weitgehend angenommen ist die Leseart, dass Effi Briest sich mit Lungentuberkulose angesteckt hat, und die Halluzination eine nervliche Beteiligung dieser Erkrankung darstellen (Vgl. zB. Bittelbrunn, Verena. *Faszination Medizin: die Darstellung medizinischen Wissens und des Arztes in ausgewählten Romanen um die Jahrhundertwende*. Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2011, S.25ff) – obwohl sich auch Ansätze finden, in denen ihre Krankheit als Anorexie (Vgl. Wendt, Angela Maria Coretta. *Essgeschichten und Es (s) kapaden im Werk Goethes: ein literarisches Menu der (Fr) Esser und Nichtesser*. Vol. 572. Königshausen & Neumann,

Weitere Fremdcharakterisierung durch andere Figuren enthalten Tschechows „Ward No. 6“, Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und Hamsuns *Hunger*. In Tschechows „Ward No. 6“ wird der ehemalige Anstaltsarzt Andrey Yefimitch nach einer Episode auffälligen Verhaltens selber als Patient in der Anstalt untergebracht. Der darauf folgende Dialog zwischen ihm und dem ihn einweisenden Arzt beinhaltet eine einvernehmliche Selbst- sowie Fremdcharakterisierung: "What are you keeping me here for?" "Because you are ill." "Yes, I am ill.“ (ATW, Pos. 618) In Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* reagiert der zur Verschleierung eines Mordes zu Hilfe gezogene Chemiker Allan Campell entrüstet mit den Worten: "You are mad, I tell you—mad to imagine that I would raise a finger to help you, mad to make this monstrous confession.“ (OWP, S. 184), und spricht damit vermutlich auch dem früher erwähnten Wissenschaftler Kemp aus der Seele, als dieser von Griffin herangezogen wird. In Hamsuns Roman *Hunger* erlebt der Protagonist einen psychotischen Schub, in dem er fluchend und selbstverletzend durch die Innenstadt zieht, während ein Passant lächelnd bemerkt: „You ought to go and ask to be locked up.“ (KHH, S.88)

Einen Grenzfall zwischen narrativer und figuraler Charakterisierung findet sich in Stefan Zweigs „Angst“, wo sich die beiden Stimmen mischen: „Sie lachte grell. Ihm wurde unbehaglich. Einen Augenblick fuhr es ihm durch den Sinn, sie könnte wahnsinnig sein, so funkelten ihre Augen. Ihr Gehaben war verstört, die Worte sinnlos.“ Hier wird die Fremdcharakterisierung durch den ehemaligen Liebhaber Irenes noch einmal bestätigt durch den Verweis auf ihr grelles Lachen und unzusammenhängendes Sprechen. In Vernes *Le Château des Carpathes* wird dem Leser gleich mehrmals ausdrücklich von erzählerischer Seite versichert, dass Franz von Telek auch wirklich dem Wahnsinn verfallen ist, ob er sich in die Ruinen der Burg stürzt, «fou de désespoir“ (JVC, S. 330), nicht mehr wissend, was er tut „dans la folie du désespoir n’ayant plus conscience de ce qu’il faisait“ (JVC, S.321), es läuft darauf hinaus: „Franz de Télék était fou.“ (JVC, S.324)

Auch in den Buddenbrooks wird von erzählerischer Seite mit allen Zweifeln aufgeräumt:

Unheimliche Wahnideen und Zwangsvorstellungen hatten sich bei ihm in verstärktem Maße wiederholt, und auf Veranlassung seiner Gattin und eines Arztes hatte er sich nunmehr in eine Anstalt begeben. (TMB, Pos. 10482)

In Zolas Doktor Pascal wird die schwer demente Tante, „cette chère et vénérable Tante

2006, S.71) oder als Asthma gedeutet wird. (Vgl. Specht, Benjamin, ed. *Epoche und Metapher: Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*. Vol. 43. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014, S.701)

Dide“ öfter als „wahnsinnig“ bezeichnet, sie befindet sich zum Zeitpunkt der Handlung bereits in einer „Irrenanstalt“: „n’est-elle pas depuis vingt et un ans à l’Asile des aliénés, aux Tulettes?“ (EZD, S.8) , und das wird zu ihrer Identität: „Dide, la folle des Tulettes“ (EZD, S20)

Tabelle 4 : Numerische und Prozentuelle Häufigkeit der Expliziten Charakterisierung

Selbstcharakterisierung	Fremdcharakterisierung
Black Monk	Black Monk
Invisible Man	Effi Briest
Hunger	Hunger
Le Château des Carpathes	Le Château des Carpathes
Dracula	Ward no. 6
	Angst
	The Picture of Dorian Gray
	Le Docteur Pascal
5 Texte, 17%	8 Texte, 27%
Insgesamt:	10 Texte, 33%

Zusammenfassung:

Bei Untersuchung der Beispieltex te ist aufgefallen, dass die explizite Erklärung einer Figur für Wahnsinnig im Textkorpus recht häufig vorkommt, in einem Drittel der Texte wird hiermit für geklärte Verhältnisse gesorgt. Die Fremdcharakterisierung ist mit acht Texten etwas häufiger vertreten als die Selbstcharakterisierung mit fünf Texten. Selbstcharakterisierungen sind zumeist aus der Perspektive des genesenen Ichs gehalten, also retrospektiv.

3.2 Art des Gesprächs

Im Folgenden werden vier auffällige Gesprächssituationen, die in den untersuchten Wahnsinns-Texten häufig zu beobachten waren, aufgeführt, nämlich: Selbstgespräch, Gespräch mit übernatürlichem Wesen, Gespräch mit Tier oder unbelebtem Gegenstand, Gespräch mit Toten. Während jede dieser Gesprächssituationen (bei entsprechender Handlung bzw. fiktiver Realität) auch bei durchaus zurechnungsfähigen Figuren vorkommen kann, sind sie immer etwas eigenartig, und gehen in den hier zitierten Stellen auch auf die

Geisteskrankheit des Sprechers zurück.

Tabelle 5, Art des Gesprächs:

Selbstgespräch	Gespräch mit imaginärem oder übernatürlichem Wesen	Gespräch mit Tier oder Gegenstand	Gespräch mit Toten
„Mi fermavo qualche volta a conversar con me stesso innanzi a uno specchio“ (Pirandello, Il Fu Mattia Pascal)	„I tell you, you Heaven's Holy Baal, you don't exist“ (Hamsun, Hunger)	„Nun, nun, Du brauchst Dich nicht vor mir zu fürchten, Du Tier“ (Mann, T., Tobias Mindernickel)	„Bist jetzt ein weicher Fleischklumpen, schwer und kraftlos, bist jetzt nicht – mehr -Irene -“ (Döblin, Jagende Rosse)

Selbstgespräch

Die am häufigsten angetroffene auffällige Gesprächssituation ist die des Gesprächs mit sich selbst. Das hier untersuchte Selbstgespräch im engeren Sinn wäre abzugrenzen vom Monolog, der zwar technisch betrachtet einige Kriterien für das Selbstgespräch erfüllen würde, aber in eine gewisse Kommunikationsstruktur eingebunden ist, also vor einem Zuhörer stattfindet oder zumindest an einen solchen gerichtet ist.¹²⁶ Echte Selbstgespräche, die also an sich selbst und nicht an halluzinierte Gesprächspartner gerichtet sind, sind aus psychiatrischer Perspektive, entgegen weitläufiger Ansichten, nicht besonders pathologisch, sehr häufige Selbstgespräche können aber auf Krankheiten wie Demenz oder Depression hinweisen.¹²⁷ Selbstgespräche kommen in den untersuchten Texten recht häufig vor, aus gutem Grund: Wenn Figuren nur über das wahrnehmbare Verhalten konstruiert werden würden, wäre das für die Vermittlung von Innerlichkeit ungünstig, und die Rede, die vor anderen Figuren stattfindet, ist – insbesondere in Gesellschaftsromanen um die Jahrhundertwende – automatisch mehr oder weniger starken gesellschaftlichen Konventionen über die Angemessenheit des Gesagten unterworfen.¹²⁸ Ein Selbstgespräch kann also ein Weg sein, auf unmittelbare Art und Weise Inneres sprachlich zur manifestieren,

126 Vgl. Schadewaldt, Wolfgang. Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. No. 2. Weidmann, 1926., S.5 und S.124

127 Bertau, Marie-Cécile. Anreden, Erwidern, Verstehen: Elemente einer Psycholinguistik der Alterität. Vol. 37. Lehmanns Media, 2011, S62

128 Vgl. Thomé, Horst. *Autonomes Ich und 'Inneres Ausland': Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848-1914*. Vol. 70. Walter de Gruyter, 1993., S332

das gilt natürlich auch für nicht pathologische Figuren. Unter den Gemütskranken können Selbstgespräche den Ausbruch oder Höhepunkt des Wahnsinns einer Figur markieren, wenn sie zu besonders kritischen Punkten der Handlung auftreten, während eines Nervenzusammenbruchs oder ähnlicher Krisen, wie beispielsweise in Fontanes *Effi Briest*. Das lange Selbstgespräch, das Effi am Ende des vierundzwanzigsten Kapitels führt, hat zwar Ähnlichkeiten zum inneren Monolog¹²⁹, allerdings spricht sie formal alles aus. Der Monolog fängt folgendermaßen an: "Ich kann es nicht loswerden", sagte sie. "Und was das schlimmste ist und mich ganz irremacht an mir selbst..." (TFE, S. 247) Hier wird der Monolog kurz durch ein paar Zeilen Erzählerbericht unterbrochen, und danach wird der Monolog fortgesetzt und dehnt sich dann über eine ganze Buchseite aus. Effi Briest monologisiert alleine im Zimmer stehend sehr lange über ihre Gedanken und Gefühle zu ihrer gescheiterten Ehe, den Duelltod ihres eigentlich gleichgültigen Geliebten und ihre entfremdete Tochter. Dieses während ihres Nervenzusammenbruchs stattfindende Selbstgespräch markiert den Gipfel ihres Unglücks, sie hat gerade ihre Tochter Annie nach drei Jahren Trennung wiedergesehen, aber das Kind bleibt – vom Vater entsprechend instruiert – höflich distanziert und sagt ständig "O gewiss, wenn ich darf." Auch in Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ hält der geistig verwirrte Herr Michael nach seiner „Tat“ mehrmals laut panische Reden, sitzt beispielsweise „ganz blöde in seinem Schlafzimmer“ und sagt laut vor sich hin: „Da sitz ich, da sitz ich“ (ADE, Pos. 840) Auf dem Nachhauseweg, nach der Situation mit der dekapitierten Blume, redet er wirr mit sich selbst: „Ich bin nicht berauscht. Der Kopf darf nicht fallen, er muß liegen bleiben, er muß im Gras liegen bleiben. Ich bin überzeugt, daß er jetzt ruhig im Gras liegt. Und das Blut — —. Ich erinnere mich dieser Blume nicht, ich bin mir absolut nichts bewußt.“ (ADE, Pos. 752) Der Umstand, dass die zitierten Stellen hier in der direkten Rede und nicht in Form von Gedankenrepräsentation wiedergegeben sind, verstärkt sicher noch einmal den Eindruck, dass es sich um einen Menschen handelt, der seinen Verstand verliert. In Joseph Konrads *Heart of Darkness* spricht der im Sterben liegende Kurtz zu sich selbst:

He was lying on his back with closed eyes, and I withdrew quietly, but I heard him mutter, 'Live

129 Martinez/Scheffel führen in *Einführung in die Erzähltheorie* am Beispiel der Selbstgespräche in Fontanes *Effi Briest* aus, dass im realistischen Roman längere Monologe als Selbstgespräche eingeführt wurden und „nach dem Modell des Bühnenmonologs zumeist an Konflikt- und Entscheidungssituationen gebunden“ wären. (Martinez/Scheffel, 2016, S45)

rightly, die, die ...' (JKH, S.79)

He cried in a whisper at some image, at some vision—he cried out twice, a cry that was no more than a breath: 'The horror! The horror!' (JKH, S.80)

Neben den Selbstgesprächen, die den geistigen Zusammenbruch des Sprechers und damit den Höhepunkt seines Wahnsinns markieren, gibt es in den untersuchten Werken auch den Typus des „habituellen Selbstgespräche-Führers“. Das sind manchmal Narzissten, manchmal Einsame. Beispielsweise der Wissenschaftler Griffin in H.G.Wells *The Invisible Man* hat die Angewohnheit, mit sich selbst zu reden - „His habit of talking to himself in a low voice grew steadily upon him“ (HGWM, S.17), was den seltsamen Eindruck, den er bei den Ortsbewohnern hinterlässt, verstärkt: „Once or twice a curious listener might have heard him at the coals“, „He seemed to be talking to himself.“ (HGWM, S.10)

Auch der namenlose Journalist aus Hamsuns *Hunger* zählt zu den habituellen Selbstrednern: „I commenced to talk aloud to myself“ (KHH, S.58) , wobei auch der Akt der Wortfindung reflektiert wird: I added new words to these, gave them additional point, changed the whole sentence, and made it catching and piquant.“ (KHH, S.58)

Der Ich-Erzähler in *Il fu Mattia Pascal* gehört ebenfalls zu den habituellen Selbstgespräche-Führern; oft steht er vor dem Spiegel und führt lange Gespräche aufmunternden Inhalts mit sich selbst: „Mi fermavo qualche volta a conversar con me stesso innanzi a uno specchio e mi mettevo a ridere.“ (LPM, S.74) In Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* äußert sich dessen Neurose oder Verfolgungswahn mehrmals in Form von Selbstgesprächen. Er adressiert die „Fortgeworfenen“, Individuen, die am Rande der Gesellschaft stehen, von denen er sich schattenhaft verfolgt fühlt, und deren Präsenz für ihn so obsessiv wird, dass er sie direkt in der zweiten Person anspricht: „Aber hier, meine Lieben, hier bin ich sicher vor euch.“ (RMRA, Pos. 398) Dorian Grays krankhafter Narzissmus äußert sich auch in Form von Selbstgesprächen, ob er aus Liebesbriefen, die an seine Person gerichtet sind, laut rezitiert: „The phrases came back to his memory, and he repeated them over and over to himself“ (OWP, S.240) oder ob er moralisch verwerfliches Gedankengut aus dem Munde von Lord Henry memoriert: „now and then he repeated to himself the words that Lord Henry had said to him“. (OWP, S.201) An anderer Stelle murmelt er laut die Worte aus einem Gedicht vor sich her: "Devant une facade rose/ Sur le marbre d'un escalier" (OWP, S.180), ein Vers, der ihn scheinbar an Venedig erinnert. Die roten Häuserwände und der weiße

Marmor könnten ja auch an möglicherweise begangene Bluttaten erinnern, aber Dorian Gray sinniert über seinen letzten Besuch dieser Stadt mit Basil Hallway, was zu der Bemerkung führt: "Poor Basil! What a horrible way to die!"(OWP,S.180), so als hätte nicht er selber zu dessen Ende geführt.

Gespräch mit übernatürlichem Wesen

Eine andere auffällige Gesprächssituation wäre die des Gesprächs mit einem paranormalen Gesprächspartner. In den untersuchten Texten gibt es entsprechende Gespräche, bei denen die jeweilige adressierte magische Instanz definitiv existiert, wie bei Bram Stokers *Dracula*, und Gespräche, bei denen unklar bleibt, ob der Gesprächspartner halluziniert ist oder nicht, wie bei Thomas Manns „Der Kleiderschrank“ oder Tschechows „The Black Monk“. Aus psychiatrischer Perspektive werden Gespräche mit imaginierten Gesprächspartnern nicht als Selbstgespräche klassifiziert, obwohl sie von Dritten so wahrgenommen werden. Gespräche mit halluziniertem Gesprächspartner haben, anders als echte Selbstgespräche, einen sehr hohen pathologischen Hinweischarakter.¹³⁰ Bei den untersuchten Texten fällt allerdings auf, dass die halluzinierten Instanzen eher selten direkt angesprochen werden. In Thomas Manns „Der Kleiderschrank“ spricht Van der Qualen das Mädchen aus dem Schrank an: „Wollen Sie nicht hereinkommen? ... wie soll ich sagen ...herauskommen? Nehmen Sie nicht ein Gläschen Cognac? Ein halbes Gläschen?“ (TMK, S.) Ein echtes Gespräch wird daraus allerdings nicht, und das Mädchen zeigt sich in seiner Tätigkeit, Geschichten melancholischen Inhalts zu erzählen, unbeeindruckt von Van der Qualens Kontakthanbahnungen. Der gegenteilige Fall liegt in Hamsuns *Hunger* vor, es finden zwar oft längere und sehr emotionale Monologe zu Gott statt, in denen sich Demutsbekundungen mit Beschimpfungen abwechseln, dieser hingegen kommt nicht zu Wort: „I tell you, you Heaven's Holy Baal, you don't exist; but that, if you did, I would curse you so that your Heaven would quiver with the fire of hell!“ (KHH, S.132) Renfield aus Bram Stokers *Dracula* steht in verbalem Kontakt zu Dracula: “I am here to do Your bidding, Master. I am Your slave, and You will reward me, for I shall be faithful.”(BSD, S.134), Sein

130 Bertau, Marie-Cécile. Anreden, Erwidern, Verstehen: Elemente einer Psycholinguistik der Alterität. Vol. 37. Lehmanns Media, 2011, S62

behandelnder Arzt interpretiert diese nächtlichen Gespräche in seinem Tagebuch zuerst als Manifestation seiner Geistesstörung. Echte Dialoge mit einer halluzinierten übernatürlichen Instanz kommen in Tschechows „The Black Monk“ vor, in denen Kovrin ausgedehnte Diskussionen philosophischen Inhalts mit dem schwarzen Mönch führt. Auch die Frage nach der Existenz des schwarzen Mönchs beziehungsweise nach dem möglichen Wahnsinn Kovrins wird öfters thematisiert: „Then you don't exist?“ (ATM, Pos. 253), fragt Kovrin ihn während eines dieser Gespräche, worauf der Mönch ausweichend antwortet: „I exist in your imagination, and your imagination is part of nature, so I exist in nature.“ (ATM, Pos. 254) Die Tendenz des sagenumwogenen alten Mönchs, den Zeitgeist aufzugreifen und die Theorien der „neurasthenia of the age, nervous exhaustion and degeneracy, et cetera“ (ATM, Pos. 274) für seine Argumentation zu verwenden, weist vielleicht eher darauf hin, dass es sich um ein Hirngespinnst von Kovrin handelt und nicht um eine Jahrtausende alte Gestalt.

Gespräch mit Tier oder Gegenstand

Eine von mehreren der Figuren aus den untersuchten Texten geteilte Eigenheit ist die, Dinge wie Menschen zu behandeln. Besonders die einsamen Charaktere teilen diese Neigung, wie die Dame aus Yellow Wallpaper: „I used to lie awake as a child and get more entertainment and terror out of blank walls and plain furniture than most children could find in a toy store.“ (CPW, S.16). Oder Dorian Gray: „If thought could exercise its influence upon a living organism, might not thought exercise an influence upon dead and inorganic things?“ (OWP, S. 116) In besonderem Maße trifft dies auf den Herrn aus Maupassants „Qui sait“ zu: „Il en est résulté que je m'attache, que je m'étais attaché beaucoup aux objets inanimés qui prennent, pour moi, une importance d'êtres“. (GDMPQ, S.111) Dorian Grays Gespräche mit seinem Portrait werden immer durch den Erzähler wiedergegeben: „He mocked the misshapen body and the failing limbs“ (OWP, S.142 u.143) heißt es beispielsweise, aber der Wortlaut dieser Schmähungen wird dem Leser vorenthalten. Auch Herr Fischer aus Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ führt Gespräche mit Gegenständen. Nachdem Herr Fischer also die betreffende Butterblume entleibt hat, er hat sie mittlerweile auf den Namen „Ellen“ getauft, fragt er die anderen Blumen auf der Wiese: „Ist Ellen hier? wo liegt Ellen? Ihr, nun? Sie ist verwundet, am Kopf, etwas unterhalb des Kopfes.“ (ADE, Pos.830) Dieses

Gespräch über die dekapitierte Blume Ellen führt nun direkt zur nächsten außergewöhnlichen Gesprächssituation, nämlich der mit einem toten Gesprächspartner. Auch die Gespräche mit Tieren sind eine Domäne der besonders einsamen unter den Charakteren; die sehr ähnlichen Texte *Der Schwarze Vorhang* von Döblin und „Tobias Mindernickel“ von Thomas Mann behandeln die sadistische Beziehung einer einsamen Figur zu einem Hund. Beide Figuren, Johannes aus *Der Schwarze Vorhang* und Tobias Mindernickel sind verdammt dazu „sich einer jeden Erscheinung unterlegen zu fühlen“. (TMT, S142) Im *Schwarzen Vorhang* werden diese Gespräche allerdings meist nicht direkt wiedergegeben sondern durch den Erzähler präsentiert: „Er fragte ihn [den Hund] heimlich dumme Dinge“ (ADV, S.22). Erst am Grab des Hundes wird er in direkter Rede angesprochen: „Mollychen, verzeih mir wenn ich dir Böses getan habe. Ich habe dich immer liebgehabt, und oft hast du mich auch geärgert.“ (ADV, S.25) In Thomas Manns Novelle ist der Hund, abgesehen von einem kurzen Verkaufsgespräch mit dem Hundehändler, der einzige Gesprächspartner Tobias Mindernickels, der in direkter Rede angesprochen wird: „Sieh, du bist ja mein einziger... mein einziger...“ (TMT, S.188), „Nun, nun, Du brauchst Dich nicht vor mir zu fürchten, Du Tier; das ist nicht nötig.“ (TMT, S.186) Beide Texte enden mit der Ermordung des Hundes.

Gespräch mit Toten

„Can they feel, I wonder, those white silent people we call the dead, or know, or listen?“ (OWP, S.109), fragt sich Dorian Gray in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*, - eine Frage, die einige der Figuren aus dem Textkorpus zu beschäftigen scheint. Jedenfalls pflegen vier von ihnen wiederholt Zwiegespräche mit Verstorbenen. Insbesondere tritt dieser spezielle Gesprächskontext in dem Fall auf, in dem die betreffende Figur den Tod des Gesprächspartners verschuldet hat. Während das Gespräch mit einem übernatürlichen Wesen ja, abhängig von der jeweiligen magischen Realität der Handlung, nicht zwingend auf die Geistesverfassung des Redners zurückzuführen sein muss, ist das Gespräch mit Toten doch in der Regel ein eher pathologisches Merkmal. Der eingangs zitierte Dorian Gray wäre ein Kandidat, der den Tod mehrerer Personen (direkt oder indirekt) verursacht hat, und der diese auch (direkt oder indirekt) nach deren Ableben anspricht. Erstmals wendet er sich brieflich an eine Verstorbene, seine Verlobte Sybil Vane, die er durch seine plötzliche Indifferenz ihrer Person gegenüber in den Selbstmord getrieben hat. Der wörtliche Inhalt des Briefes wird

dem Leser zwar vorenthalten, aber es handelt sich jedenfalls um einen Liebesbrief: „Strange, that my first passionate love-letter should have been addressed to a dead girl.“ (OWP, S.109) Später gedenkt er ihrer mit den Worten: „Poor Sibyl! What a romance it had all been!“ (OWP, S.115) – ein Muster, das sich durch den ganzen Roman zieht: nach dem Mord an Basil Hallward bemerkt er: „Poor Basil! What a horrible way for a man to die!“ (OWP, S.180), und auch seine spätere Geliebte Hetty Merton wird mit ebendieser Wortwahl bedacht: „Poor Hetty!“. In welchem Zustand sich die junge Frau Merton nach Beendigung der Beziehung und zum Zeitpunkt dieses Ausrufs befindet, erfährt man zwar nicht, es wird aber angedeutet: „how do you know that Hetty isn't floating at the present moment in some starlit mill-pond, with lovely water-lilies round her, like Ophelia?“ (OWP, S.230f), schlägt Lord Henry vor, und Dorian Gray scheint ebensolche Assoziationen zu haben: „As I rode past the farm this morning, I saw her white face at the window, like a spray of jasmine.“ (OWP, S.231) Auch Johannes aus Döblins *Der Schwarze Vorhang* richtet das Wort an seine von ihm ermordete Verlobte: „- Komm, es ist Zeit. Wer ist da? Bist jetzt ein weicher Fleischklumpen, schwer und kraftlos, bist jetzt nicht – mehr -Irene -“ (ADV, S.210) Hier wird die befremdliche Wirkung der Gesprächssituation noch durch den auffälligen Gebrauch von Satzzeichen verstärkt. Eine Figur, die ebenfalls seine verstorbene Verlobte anruft, ist Franz von Telek aus Vernes *Le Château des Carpathes*. Er wird Zeuge ihres Todes, sie stirbt auf der Bühne - offenbar an einer Aortenruptur? - „Un vaisseau s'est rompu dans sa poitrine...“ (JVC, S.207). Nachdem er auf sein Zimmer gebracht wurde, erwacht er mit den Worten: „- Stilla !... ma Stilla !“, mit erhobenen Händen, als wolle er weiter applaudieren. Die Frage nach dem Grund dieses unwahrscheinlichen Dahinscheidens wird nicht recht geklärt, jedenfalls geben sich beide romantischen Rivalen gegenseitig die Schuld daran. Eine ganz andere Rede an Verstorbene hält Pascal Rougon aus Zolas Roman *Le Docteur Pascal*. Der Mediziner lebt und praktiziert seit 30 Jahren in der fiktiven Stadt Plassans, wo er Material über die Mitglieder seiner Familie sammelt, um beispielhaft die Gesetze der genetischen Vererbung zu untersuchen, insbesondere vererbter degenerativer Eigenschaften und Krankheiten. Seine Nichte Clotilde wohnt einer unheimlichen Szene bei, in der er, über einem Stapel derartiger Unterlagen gebeugt, all seine Ahnen anruft: „... Est-ce toi, l'oncle alcoolique, le vieux bandit d'oncle, dont je vais payer l'ivrognerie invétérée ?... Est-ce toi, le neveu ataxique, ou toi, le neveu mystique, ou toi encore, la nièce idiote“ (EZD, S.46).

Hier ist der Fall allerdings so gelegen, dass nicht Schuldgefühle den Verstorbenen gegenüber zu der Séance geführt haben, wie bei den letztgenannten Beispielen, sondern ganz im Gegenteil den Verstorbenen das eigene Schicksal zur Last gelegt wird.

Tabelle 6: Numerische und Prozentuelle Häufigkeit der Gesprächsarten

Selbstgespräch	Gespräch mit übernatürlichem Gesprächspartner	Gespräch mit Tier oder Gegenstand	Gespräch mit Toten
The Picture of Dorian Gray	Der Kleiderschrank	The Picture of Dorian Gray	The Picture of Dorian Gray
Die Ermordung einer Butterblume	Hunger	Die Ermordung einer Butterblume	Le Château des Carpathes
Heart of Darkness	Dracula	Der Schwarze Vorhang	Der schwarze Vorhang
Invisible Man	Black Monk	Tobias Mindernickel	Le Docteur Pascal
Hunger			
Il fu Mattia Pascal			
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge			
Effi Briest			
8 Texte, 27%	4 Texte, 13%	4 Texte, 13%	4 Texte, 13%
Insgesamt:	17 Texte, 57%		

Zusammenfassung:

Die am häufigsten angetroffene Art der außergewöhnlichen Gesprächssituation war die des Selbstgesprächs; knapp ein Drittel der Wahnsinnigen aus dem Korpus halten Zwiegespräche mit sich selbst. Selbstgespräche können entweder den Ausbruch oder Höhepunkt des Wahnsinns markieren, oder aber im Falle des hier „habituellen Selbstgespräche-führers“ genannten Typus ein von Anfang an bestehendes Merkmal einer Figur darstellen. Gespräche mit übernatürlichen Gesprächspartnern sind mit vier gefundenen Gesprächssituationen eher selten, jedenfalls unter den Figuren weniger verbreitet als Halluzinationen an sich – die halluzinierte Instanz wird also eher selten direkt angesprochen. Ebenso häufig sind Gespräche mit Tieren, Gegenständen und Toten anzutreffen gewesen. Während das Gespräch mit tierischen Gesprächspartnern oder Objekten eher eine Domäne der einsamen Charaktere ist, suchen vor allem die Mörder aus dem Textkorpus das posthume Gespräch mit ihren Opfern.

3.3 Sinnhaftigkeit der Rede

Auf inhaltlicher Ebene können die folgenden Merkmale Hinweise auf einen zerrütteten Verstand geben:

Tabelle 7: Sinnhaftigkeit der Rede

Unlogisches Argumentieren	Missdeuten der Situation	Halluzinieren
„Und weil er klein ist, ist er grausam.“ (Fontane, Effi Briest)	„Fie, fie, for shame!“ he began playfully, looking with surprise at Tanya's tear-stained, woebegone face“ (Tschechow, The Black Monk)	„Es war, als tanze man oben, aber ganz leise.“ (Fontane, Effi Briest)

Sinnlose Äußerungen	Unartikuliertes Sprechen
„Oh Liebster, mein purpurnes Hochzeitskleid. Maria fährt zur Hölle.“ (Döblin, Jagende Rosse)	„I could not distinguish a word he said“ (Stoker, Dracula)

Die Sinnhaftigkeit der Rede soll dabei erfasst und in absteigender Form eingeteilt werden. Dabei muss wohl oder übel auf das gängige Werteschema von „verständlicher“ und „unverständlicher“ Rede¹³¹ zurückgegriffen werden. Das Kriterium 'unlogisches Argumentieren' umfasst sprachinhaltlich schlüssige und zusammenhängende Schlussfolgerungen, die aber logisch nicht nachvollziehbar sind. Eine weitere Stufe ist das 'Missdeuten der Situation', Einschätzungen, die als Fehldeutungen der (oft unerträglichen) Realität angesehen werden können. Der nächste Grad der kognitiven Auflösung wäre das 'Halluzinieren'. Dabei wird nicht die fiktive Realität missverstanden, sondern eine völlig andere Realität imaginiert. Aussagen, deren logischer Auflösungsgrad so hoch ist, dass die

131 Ohne hier allzu große literaturtheoretische Ausflüge machen zu wollen, muss vielleicht eingeräumt werden, dass diese Einteilung – insgesamt, aber besonders bei literarisierter Sprache – problematisch ist; Schlegels Essay „Über die Unverständlichkeit“ von 1789 beispielsweise führt aus, dass das Verständnis eines Texts immer nur in Form einer unendlichen Annäherung, und nie zur Gänze, stattfinden kann (Vgl. Schlegel, Friedrich. *Ästhetische und politische Schriften*, Hofenberger, Berlin, 2014, S.197-207) und Gotthart Wunberg formuliert es 2001 sogar so: „Unverständlichkeit ist die dominante Leseerfahrung seit der Jahrhundertwende“ (Wunberg, Gotthart. *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne*. Gunter Narr Verlag, 2001, S.46) Wenn also – überspitzt formuliert – jeder literarische Text „unverständlich“ (im Schlegel'schen Sinn) ist, müsste es ein müßiges Unterfangen sein, literarisierte Reden in „sinnvoll“ oder „sinnlos“ einzuteilen, oder jedenfalls stellt es eine von vielen möglichen Textinterpretationen dar.

Wörter oder Sätze in sich keinen Sinn ergeben und weder mit der aktuellen Situation noch mit halluzinatorischem Erleben in Beziehung stehen, aber noch den grammatischen Regeln der Sprache folgen, werden unter dem Begriff 'sinnlose Äußerungen' zusammengefasst.

Unlogisches Argumentieren

Ein recht naheliegendes Stilmittel zur inhaltlichen Charakterisierung wahnsinniger Sprache besteht darin, Figuren in einer Logik argumentieren zu lassen, die unverständlich bleibt - sowohl ihren Gesprächspartnern auf der Textebene, als auch dem Leser und der literaturwissenschaftlichen Exegese. In den Texten haben sich einige Parallelen ausmachen lassen: Das unlogische Argumentieren ist meist eines der frühesten Zeichen eines zerrütteten Verstandes, das sich oft von Beginn an durch den Text zieht; dabei werden die Positionen der Figuren oft durch den Erzähler oder andere Figuren infrage gestellt. Häufig werden scheinbar logische Schlussfolgerungen gemacht, die die automatische Gewaltbereitschaft von Figuren zum Ausdruck bringen. In Zolas *La bête humaine* überführt der Lokomotivführer Jaques Lantier Misard, den Gatten seiner Patentante dabei, diese geduldig und langsam durch kleine Giftdosen langsam zu ermorden: „si lent, si calme, qui osait lui aussi, tuant le plus tranquillement du monde, à coups de drogue.“ (EZB, S.122) Ausgehend von dieser Beobachtung kommt er dann aber nicht zu dem Entschluss, den Mann anzuzeigen, die Tante zu retten oder etwas derartigem, sondern zu dem folgenden Ergebnis: „C’était donc bien facile de tuer ? tout le monde tuait.“ (EZB, S.122), dass also erstens das Morden ja offenbar etwas sehr Einfaches sein muss, und zweitens, nachdem ja ein Mensch aus seinem Umfeld mordet, muss es doch „alle Welt“ tun. Auch diejenigen unter den Charakteren, die (tatsächlich oder scheinbar) mit dem Übernatürlichen im Bunde sind, sehen sich oftmals genötigt, ihre absonderlichen Verhaltensweisen argumentativ zu verteidigen, wobei sehr häufig die übernatürlichen Begebenheiten als Begründung oder Ausrede für gewalttätiges Verhalten angeführt werden. In ähnlicher Weise wie Jaques Lantier konkludiert beispielsweise der Wissenschaftler Griffin in Wells *The invisible Man*: „This invisibility, in fact, is only good in two cases: It's useful in getting away, it's useful in approaching. It's particularly useful, therefore, in killing.“ (HGWM, S. 83) Während das unbemerkte Annähern und Fortkommen durch Unsichtbarkeit sicher vereinfacht ist, ist die automatische

Konsequenz, dass Unsichtbarkeit daher ausgerechnet bei Morden von speziellem Nutzen ist, eher auf die geistige Verfassung Griffins zurückzuführen als auf eine logische Herleitung.

Auch Dorian Gray aus Oscar Wildes „The Picture of Dorian Gray“ schiebt seine Gewaltbereitschaft auf das magische Portrait, und seinen Hass auf dessen Urheber, den Maler Basil Hallward, empfindet er als „suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips.“ (OWP, S. 173) Renfield aus Bram Stokers *Dracula* begründet seinen Blutdurst ebenfalls übernatürlich; er ist übrigens auch der Einzige im Roman, der die Logik hinter der vampirischen Unart des Trinkens von Blut erklärt: „I tried to kill him for the purpose of strengthening my vital powers by the assimilation with my own body of his life through the medium of his blood“ (BSD, S.304). Der Ursprung des Ganzen liegt in der Umkehrung der Bedeutung einer biblischen Verhaltensempfehlung: „relying, of course, upon the Scriptural phrase, ‘For the blood is the life’“ (BSD, S.304). Die von Renfield zitierte Stelle ist allerdings aus dem Kontext genommen und eigentlich ganz anders gemeint, schließlich wird damit ja gerade der Genuss von Blut verboten. Die Gouvernante aus Henry James *The Turn of the Screw* sieht ihre zunehmende Ablehnung der Kinder ebenso als Folge von deren übernatürlichen Verstrickungen an. Während allerdings sowohl Renfields als auch Dorian Grays übernatürliche Begründungen nicht ohne weiteres widerlegt werden können – schließlich weiß man ja nicht mit Sicherheit, ob das Portrait nicht wirklich Morde einflüstert, und Renfields Logik scheint ja auch zumindest für *Dracula* zu gelten, der aus den Überfällen auf Minna tatsächlich verjüngt und gestärkt hervorgeht – ist die Logik der Argumentation der Gouvernante aber, völlig ungeachtet der Frage, ob die Geister nun existieren oder nicht, eigentlich als unhaltbar zu betrachten; beispielsweise verleiht sie im Gespräch mit Mrs. Grose der Vermutung Ausdruck, dass die Kinder ihre „überirdische Schönheit“ und „absolut unnatürliche Güte“ als hinterlistige Strategie oder Betrug einsetzen könnten: „Their more than earthly beauty, their absolutely unnatural goodness. It’s a game (...) a policy and a fraud!“ (HJT, S.56) An anderer Stelle bezichtigt sie Flora, absichtlich zu fiebern. Während man Güte oder Artigkeit zwar vielleicht mimen können mag, wäre die Fähigkeit der Kinder, Schönheit oder Fieber „vorzutäuschen“, allerdings eine verblüffende Leistung. Im selben Gespräch wird anschließend die folgende, eigentlich nachvollziehbare Beobachtung gemacht: “They haven’t been good—they’ve only been absent. It has been easy to live with them, because they’re simply leading a life of their

own.“ (HJT, S.56) Dass die Kinder ohne Familie, aber mit wechselnden Betreuungspersonen aufgewachsen sind, könnte vielleicht auch zu dieser Reserviertheit neuen Menschen gegenüber beigetragen haben. Der Gouvernante scheint aber eine übernatürliche Ursache naheliegender. Im Verlauf des Gesprächs malt die Gouvernante die Gefahren für Leib und Seele aus, die den Kindern an diesem Ort drohen würden. Mrs. Grose schlägt daraufhin vor, an den Onkel zu schreiben, um die Kinder vor dem schlechten Einfluss, dem sie an diesem Ort ausgesetzt sind, zu retten. Die Gouvernante lehnt das ab: “By writing to him that his house is poisoned and his little nephew and niece mad?” “But if they are, Miss?” “And if I am myself, you mean?” (HJT, S.58) Der Gedanke scheint dahin zu gehen, dass entweder die Kinder verrückt sind oder die Gouvernante, dass also die Kinder verrückt sein müssen, damit die Gouvernante es nicht ist. Einige der Protagonisten scheinen die Neigung zu haben, alle um sie herum geschehenden Umstände auf sich zu beziehen.¹³² Das mag womöglich bei den Figuren, die übernatürliche Begebenheiten wahrzunehmen glauben, besonders zutreffen, weil die damit verbundene außergewöhnliche spirituelle Begabung, auf die sich die Figuren immer berufen, selbst schon in Richtung einer narzisstischen Auserwähltheits-Fantasie geht. Bei Henry James Gouvernante müssen sich selbst Krankheitsfälle um sie selbst drehen: Die Gouvernante beschuldigt Flora, mutwillig zu fiebern, mit dem einzigen Zweck, sie bei ihrem Onkel anzuschwärzen: „She’ll make me out to him the lowest creature—!” (HJT, S.88) Unter ähnlicher Pein, wenn auch nichtmagischer Natur, leidet der Gymnasiallehrer Raat aus Heinrich Manns Roman *Professor Unrat*. In dem Aufsatzheft eines Schülers findet er das folgende Poem vor:

»Du bist verderbt bis in die Knochen,
Doch bist du 'ne große Künstlerin;
Und kommst du erst mal in die Wochen--« (HMP, Pos. 221)

Gequält versucht Professor Raat nun, den fehlenden vierten Vers zu konstruieren: „Aber der Konditionale im dritten Vers sagte viel. Er ließ vermuten, Lohmann sei an ihm persönlich beteiligt.“ (HMP, Pos. 223) Der Poet, der Schüler Lohmann, zu dem der Professor in einem imaginierten (oder jedenfalls einseitigen) Rivalitätsverhältnis steht, „schien sich, durch diesen vierten Vers, über Unrat lustig zu machen“ (HMP, Pos. 227) Dass der Schüler Lohmann sich den berüchtigten nichtexistenten vierten Vers extra Professor Raats wegen

¹³² Das ist eine für Wahnerkrankungen typische Disposition; Vgl. Nelson, Hazel E. Kognitiv-behaviorale Therapie bei Wahn und Halluzinationen. Schattauer Verlag, 2010, S169

ausgedacht (beziehungsweise nicht ausgedacht) hat, ist so unwahrscheinlich wie dessen persönliche Beteiligung an irgendetwas. Derartige Irrtümer unterlaufen dem Professor öfters, beispielsweise ist er der festen Überzeugung, dass, nachdem ja er selbst fanatisch an der betreffenden Dame interessiert ist, alle Welt sie kennen muss, sogar der einfache und gottesfürchtige Schuster Rindfleisch: „Eine Künstlerin -- Sie werden ja, so gut wie jedermann, von ihr gehört haben, Meister.“ (HMP, Pos.456) Effi Briest aus Fontanes gleichnamigem Roman hat ebenfalls die Neigung, die Dinge auf sich zu beziehen; als sie ihre inzwischen entfremdete Tochter Annie nach längerer Trennung erstmals wieder trifft, und sich – eigentlich wenig verwunderlich – keine überschwängliche Herzlichkeit einstellt, sondern stattdessen eine kaum erträgliche Atmosphäre voller Befangenheit, unbeholfener Konversationsversuche und verlegener Höflichkeiten, sieht sie den Grund dafür darin, dass Annies Vater das Kind, einzig und allein, um sie zu verletzen, zu distanzierter Höflichkeit erzogen habe: „Denn das hier, mit dem Kinde, das bist nicht *du*, Gott, der mich strafen will, das ist *er*; bloß er!“ (TFE, Pos.4511) Schließlich kommt sie zu dem folgenden Schluss: „und habe mich immer klein neben ihm [Geer von Instetten, dem Vater Annies] gefühlt; aber jetzt weiß ich, daß er es ist, er ist klein. Und weil er klein ist, ist er grausam. Alles, was klein ist, ist grausam.“ (TFE, Pos.4514) Während vielleicht der umgekehrte Fall gelten mag, dass menschliche Größe und Grausamkeit einander tatsächlich eher ausschließen, ist die von Effi Briest gemeinte Kleinlichkeit oder Strebsamkeit Instettens nicht unbedingt die zwingende logische Grundvoraussetzung für ihr entgegengebrachte „Grausamkeiten“.

Missdeuten der Situation

Seltsame Missinterpretationen der Situation können, oft schon ganz früh im Text, Hinweise auf den geistigen Zustand des Protagonisten geben. Oft drückt sich die Veranlagung einer Figur, Situationen unangemessen zu werten oder einzuordnen, durch subtile Merkwürdigkeiten in Wortwahl oder Assoziationen der Protagonisten aus¹³³, noch lange

133 Ein frühes Zeichen einiger wahnhafter Erkrankungen ist die Lockerung von Assoziationen; schon in den Anfängen der Schizophrenie-Forschung sind die Assoziationsstörungen als besonderes Merkmal beschrieben worden. Die Lockerung der Assoziationen würde sich in „von der Erfahrung abweichenden, unrichtigen Bahnen des Denkens“ niederschlagen. (Gruhle, Hans W. "Psychologie der Schizophrenie." *Psychologie der Schizophrenie*. Springer, Vienna, 1929. 73-168., S.142) und: Rickheit, Gert, ed. *Studien zur klinischen Linguistik: Modelle, Methoden, Intervention*. Springer-Verlag, 2013, S55ff

bevor deren Wahnsinn sich sprachlich „messbar“ niederschlägt. Wenn Figuren etwa angeben, die Treppe unter ihren Füßen „seemed to cry out as if in pain“ (OWP, S.174), Vögel flügen empor „with a plaintive cry“, (ATM, Pos.22), oder ihr Spazierstock habe das Unkraut am Wegrand „gemetzelt“ (ADE, Pos.736), dann ist die Ausdrucksweise jedenfalls etwas unangemessen, und gibt einen Hinweis darauf, dass der betreffende Figur der Blick auf die Realität entgleitet. In einigen der Texten treten merkwürdige Assoziationen und Wertungen in der Beschreibung von Landschaft und Umgebung¹³⁴ auf, die entweder über Gebühr romantisieren werden, oder im Gegenteil mit unangebracht unheimlichen Vergleichen und Bedeutungen beladen werden. Besonders die einsamen Charaktere neigen zu derartigen Überhöhungen und Verteufelungen von Landschaften. In Tschechows „The Black Monk“ wird eingangs der Park von Kovrins Patenonkel auf die folgende Weise geschildert:

The old park, laid out in the English style, gloomy and severe, stretched for almost three-quarters of a mile to the river, and there ended in a steep, precipitous clay bank, where pines grew with bare roots that looked like shaggy paws; the water shone below with an unfriendly gleam, and the peewits flew up with a plaintive cry, and there one always felt that one must sit down and write a ballad. (ATM, Pos.20-22)

Hier werden einige etwas komische Wertungen der an sich nicht unbedingt gespenstischen Landschaft, einem englischen Landschaftsgarten¹³⁵ an einem Fluss, vorgenommen: der Park ist „dunkel“, „ernst“, er endet in einem „steil abfallenden“ lehmigen Ufer, die Wurzeln gleichen „zottigen Pranken“, das Wasser hat einen „unfreundlichen“ Glanz, die Vögel fliegen unter „Schmerzschreien“ auf und so weiter. Gleichzeitig wird aber von allen anderen Figuren in der Erzählung betont, um was für einen prachtvollen Garten es sich hier handele, es ist die Rede von Früchte tragenden Bäumen, blühenden Wiesen, Rosen, Tulpen und ausgedehnten Grünflächen.

¹³⁴ Manfred Schmeling argumentiert in „Das Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne“, dass sich in der Literatur der Jahrhundertwende die Funktion literarischer Landschaften geändert hätte, das moderne Subjekt verschmelze nicht mehr wie in der Romantik mit der Landschaft, in der sich sein Seelenleben spiegelt, sondern konstruiere sie im Bewusstsein eigener Autonomie. (Vgl. Schmeling, 2007, S.28) Landschaftsbeschreibungen in der Moderne neigen zur Allegorisierung und gelten als Paradigmen von Zuständen moderner Selbstentfremdung. (Vgl. ebd, S.31)

¹³⁵ Anton Tschechow hat mit dem Kauf des Landgutes Melichowo begonnen, selbst ein systematisches Interesse an der Gärtnerei zu entwickeln, insbesondere am englischen Garten. (Vgl. von der Lüche, Irmela, and Joachim Wolschke-Bulmahn, 2013, S310) Die pittoreske Landschaft des englischen Gartens kann unter den verschiedenen Kunstrichtungen der Gartengestaltung eine Sonderstellung für sich beanspruchen. Innerhalb der Geschichte der Gartenkunst entstand der englische Garten als bewusster Kontrast zum bisher dominierenden Barockgarten französischer Prägung, der die Natur in geometrisch exakte Formen zwang. (Vgl. von Buttlar: 1989), wohingegen der englische Garten durch verschlungene, unregelmäßige Formen das „Erleben der eigenen Subjektivität“ (Kehn, S.13) anrege sowie aufklärerisches, liberales Gedankengut repräsentiere (Vgl. Jung, 2017, S.14)

Diese Empfindungen Kovrins lassen sich den Beschreibungen des Gartens in „The Yellow Wallpaper“ gegenüberstellen:

So I will let it alone and talk about the house. The most beautiful place! It is quite alone standing well back from the road, quite three miles from the village. It makes me think of English places that you read about, for there are hedges and walls and gates that lock, and lots of separate little houses for the gardeners and people. There is a delicious garden! I never saw such a garden - large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them. There were greenhouses, too, but they are all broken now. (CPG, S.12)

Allerdings liegt hier die Inkohärenz zwischen der Landschaft an sich und ihrer Wertung durch die Figur auf der anderen Seite! Der „wunderschöne“ Platz mit dem „köstlichen“ Garten ist eigentlich in einsamer Lage, weit weg von Straße und Dorf, es wird ständig ein Gefühl von Enge, Eingesperrtsein und Isolation im „großen, schattigen“ Garten vermittelt („hedges“, „walls“, „gates that lock“, „seperate little houses“, „box-bordered paths“), sogar nach oben hin ist der Raum begrenzt („grape-covered arbors“), und die verlassenen und defekten Glashäuser verleihen dem Anwesen endgültig eine gruselige Stimmung. Und die „englischen Orte, über die man liest“ lassen in Verbindung mit der restlichen Beschreibung vielleicht eher an die Anwesen aus *Wuthering Heights*, *The Turn of the Screw* und ähnliche höllenartige Orte denken. Apropos! Auch die erste Beschreibung von Garten und Gebäude der Gouvernante aus Henry James' Novelle irritiert schon ein wenig durch ihre überschwängliche Begeisterung und Überhöhung:

I remember as a most pleasant impression the broad, clear front, its open windows and fresh curtains and the pair of maids looking out; I remember the lawn and the bright flowers and the crunch of my wheels on the gravel and the clustered treetops over which the rooks circled and cawed in the golden sky. The scene had a greatness that made it a different affair from my own scant home. (HJT, S.11)

Im Zuge der Erzählung schlägt diese anfangs über die Maßen heimelige Wertung des Anwesens, mit Erwähnung der hellen Blumen und frischen Vorhänge etc, aber plötzlich ins Gegenteil um: „The terrace and the whole place, the lawn and the garden beyond it, all I could see of the park, were empty with a great emptiness“ (HJT, S.26) schreibt sie nach ihrer unheimlichen Vision des verstorbenen Kammerdieners Peter Quint. Hier liegt die Vermutung nahe, dass diese empfundene große Leere eher die Einsamkeit der Protagonistin beschreibt als Haus und Garten. Auch in Fontanes *Effi Briest* wird die neue Umgebung, in die sie mit ihrem Gatten ziehen soll, Kessin, gleich zu Beginn des Romans von ihr etwas komisch konnotiert. Effi Briest besteht beispielsweise auf Pelzmänteln und Ähnlichem als Hochzeitsgeschenke, fragt nach Nordlichtern und Eisbären, und scheint insgesamt ein völlig

antarktisches Bild von Norddeutschland zu haben. In Joseph Conrads *Heart of Darkness* finden sich zahlreiche Landschaftsbeschreibungen, die den Urwald zum Thema haben. Dieser wird mit verschiedenen Motiven des Textes, wie beispielsweise der Dunkelheit, verknüpft.¹³⁶ Die Landschaft wird oft als Person wahrgenommen. Bereits als Marlow den Wald zum ersten Mal sieht, scheint dieser ihn direkt anzusprechen: „There it is before you, smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, "Come and find out".“ (JCH, S.12) Eine derartige Vermenschlichung der Landschaft findet sich auch in Tschechows „The Black Monk“: als Kovrin von seiner Behandlung in der Nervenlinik zurückkehrt, beschreibt er die anfangs mit ihren pelzigen Klauen so unheimlich konnotierten Pinien im englischen Garten plötzlich als „mute and motionless“ - „as though they did not recognize him“ (ATM, Pos.395-396) Nicht nur Gärten und Landschaften werden von den geistig angeschlagenen Figuren teilweise etwas sonderbar wahrgenommen, auch die Häuser der Protagonisten werden mit Bedeutungen aufgeladen: Die vorhin erwähnte Effi Briest zum Beispiel nimmt das Anwesen ihres neuen Gatten Geert von Instetten, ganz im Gegenteil zu der imaginierten Eiswüste der norddeutschen Landschaft, als fremdartigen Palast orientalischer Prägung wahr. Sie beschreibt ihm eine Szene aus einem Bilderbuch, in dem ein „indischer oder persischer Fürst“ (TFE, Pos. 852) inmitten von fremdländischem Kriegsgerät abgebildet ist: „Und sieh, ganz so sieht es hier bei dir aus“ (TFE, Pos. 858) Die Dame aus Perkins-Gilmans „The Yellow Wallpaper“ hingegen empfindet das mit kerkerartigen Absperrvorrichtungen ausgestattete Zimmer, das sie bezieht, als „a big, airy room, the whole floor nearly, with windows that look all ways, and air and sunshine“ (CPG, S.13) Die Beschreibung des Zimmers und die fragwürdige Interpretation der früheren Funktion desselben durch die Erzählerin geben schon früh im Text Anlass zur Infragestellung ihrer geistigen Gesundheit: „It was nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children, and there are rings and things in the walls.“ (CPGW, S. 13) Zuerst notiert sie über das Bettgestell: „How those children did tear about here! This bedstead is fairly gnawed!“ (CPGW, S. 29) An späterer Stelle findet der Leser heraus, woher die Bissspuren tatsächlich stammen: „I tried to lift and push it until I was lame, and then I got so angry I bit off a little

136 Vgl. Poppe, Sandra. *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. Vol. 327. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007., S.259

piece at one corner—but it hurt my teeth.“ (CPGW, S. 13) Ebenso verhält es sich mit einer Schliere an der Wand: „There is a very funny mark on this wall“ (CPGW, S. 23), eine Markierung entlang der gelben Tapete, die hinter allen Möbeln außer dem Bett durch das ganze Zimmer läuft. Sie rätselt, woher die Markierung wohl stammt, obwohl der Leser schon an früherer Stelle auf die gelben Verfärbungen der Kleidung der Protagonistin aufmerksam gemacht wurde („yellow smooches on all my clothes“ (CPGW, S. 26), und am Ende bestätigt sich der Verdacht, dass die Protagonistin die Spur selbst gemacht hat: ihr Mann findet sie am Schluss am Boden vor, immer entlang der Schliere an der Wand kriechend, die komischerweise genau auf ihrer „Kriechhöhe“ befindlich ist. Aber zurück zu den „rings and things in the wall“! Um entlang des Streifens kriechen zu können, musste die Protagonistin also vorher alle an der Wand befindlichen Möbelstücke, mit Ausnahme des Bettes, das ja wie beschrieben allen Manipulationsversuchen widersteht, alleine in die Zimmermitte gehievt haben. Dabei stellt sich auch die Frage, ob die Absperrvorrichtungen vielleicht gar nicht unabhängig von ihrem Aufenthalt in dem Zimmer waren, sondern extra montiert wurden, um sie am weiteren Verrücken des Mobiliars zu hindern. Aber warum sind die Fenster verriegelt? „To jump out of the window would be admirable exercise“ (CPGW, S. 29), erwähnt sie später nonchalant. Auch das Missdeuten der Charakterzüge anderer ist unter den Figuren aus dem Textkorpus verbreitet. In Perkin Gilmans „The Yellow Wallpaper“ verliert die Protagonistin über ihren unablässig kontrollierend über ihr lauerten Ehemann kein kritisches Wort: „He is very careful and loving“ (CPG, S.13). Auch Professor Raat aus Heinrich Manns Roman scheint ein – so wird es dem Leser von erzählerischer Seite mehrmals ausdrücklich unterbreitet – sehr verzerrtes Bild zum Schüler Lohmann zu haben, dessen er ständig „mit grabendem Haß“ (HMP, Pos.249) gedenkt, Lohmann selbst dagegen „vermochte den Haß des armen Alten beim besten Willen nicht anders zu erwidern als mit matter Geringschätzung.“ (ebd, Pos.155) Dorian Gray entgleitet ebenso zunehmend das Einschätzungsvermögen über die anderen Charaktere. Der Maler Basil Hallward wird anfangs als guter Freund beschrieben: „The love that he bore him—for it was really love—had nothing in it that was not noble and intellectual.“ (OWP, S.132) Zunehmend mit dem Ausmaß, in dem der seelische Zersetzungsprozess Dorians fortschreitet, wird Basil Hallward allerdings plötzlich als Bedrohung wahrgenommen; sein Erscheinen vor Dorians Haus löst beispielsweise „a strange sense of fear, for which he could not account“ (OWP, S.161) aus,

unbegründete Angst, die später in Hass umschlägt und sich im Mord an dem Maler ausdrückt. In Tschechows „The Black Monk“ schüttet die unglückliche Tanya, die mit ihrem exzentrischen Vater zusammen wohnt, Kovrin ihr Herz aus. Sie hat ihrem Vater den Vorschlag unterbreitet, aus ökonomischen Gründen Arbeiter nach Bedarf anzuheuern, anstatt weiterhin alle Angestellten in ständiger Bereitschaft zu beschäftigen. Daraufhin habe ihr Vater sich sehr erbost und eine längere Zeit gewütet, unter Schmähworten und Verfluchungen: "He has . . . has spoiled my whole life," resümiert sie schließlich, "I hear nothing but abuse and . . . insults.“ (ATM, Pos.227), und der Leser ist durchaus geneigt, das als eine akkurate Einschätzung der Sachlage zu verstehen. Immerhin ist der Vater ja auch von Anfang an als Mann von egoistischer und cholerischer Natur beschrieben worden, er hat schon zu schon Beginn der Erzählung ausgeführt, er wünsche, dass Tanya nie heirate oder Kinder bekäme, um sich immer um seinen Garten kümmern zu können. Kovrin sieht hier jedenfalls keinen Grund zu handeln: „Fie, fie, for shame!" he began playfully, looking with surprise at Tanya's tear-stained, woebegone face“ - „You are both hot-tempered and irritable, and you are both to blame.“ (ATM, Pos. 219) und so fährt er fort, sie zu trösten, „as though some terrible misfortune had really befallen her.“ (ATM, Pos.230) Hier ist Kovrin offenbar nicht in der Lage, die Menschen, die ihn umgeben, korrekt einzuschätzen. Tanya wird im Text durchgängig als still, blass, nervös – kurz, als femme fragile vorgestellt, und sicher nicht als „hot-tempered“, ihr Vater dagegen wird durch sein Betragen in Haus und Garten als exzentrischer und unberechenbarer Despot dargestellt. Von erzählerischer Seite erfährt man über ihn: „He worked from morning till night, was always in a hurry, was irritable, and flew into rages“ (ATM, Pos. 324-325) Kovrin deutet das ganze aber so, dass hier bloß zwei Hitzköpfe aneinandergeraten sind, die sich einfach wieder vertragen sollten. Gelegentlich werden diese Unstimmigkeiten in der Einschätzung anderer Figuren auch durch Diskrepanzen zwischen der Einschätzung der Figur und der Einschätzung des Erzählers betont, zum Beispiel scheinen sich Kovrin und der Erzähler nicht völlig einig zu sein, was die äußerlichen Reize von Tanya anbelangt: „She was overwhelmed, and huddling and shrinking together, seemed ten years older all at once, while he thought her beautiful and expressed his rapture aloud: "How lovely she is!"“ (ATM, Pos.301) Hier muss man wohl annehmen, dass der Erzähler Recht hat, und Kovrin, zum wiederholten Male, die Realität missdeutet. Die Ausführungen des Erzählers haben in einem fiktiven Werk einen anderen

Status als die der Figuren, Martinez und Scheffel bezeichnen das als das „logische Privileg“ des Erzählers.¹³⁷ Dagegen versteht der Leser die Aussagen von Figuren in dem Ausmaß als „wahr“ oder „falsch“, in dem sie vom Erzähler bestätigt werden.¹³⁸ In den untersuchten Texten fällt allerdings auf, dass in einigen Fällen diese privilegierte Erzählerrede fehlt! Beispielsweise werden in in Robert Chambers „The Repairer of Reputations“ die Beobachtungen und Beschreibungen der fiktiven Welt durch Hildred Castaigne nicht durch einen allwissenden Erzähler widerlegt, sie können also nur den bedingten Geltungsanspruch der Figurenrede beanspruchen. Allerdings liegt hier das Korrektiv auf Seiten der anderen Figuren: es liegen eine Reihe von auffälligen Diskrepanzen zwischen den Einschätzungen Hildred Castaignes über sich selbst und den Aussagen der anderen Charaktere vor; sein Sturz von seinem Pferd und die daraus resultierende Kopfverletzung habe, so behauptet er, keine üblen Folgen gezeitigt, sondern im Gegenteil: „it had changed my whole character for the better. From a lazy young man about town, I had become active, energetic, temperate, and, above all -- oh, above all else – ambitious.“ (RCR, Pos.81) Dieser Einschätzung seiner selbst wird später im Text von verschiedenen anderen Personen widersprochen, wie seinem Cousin Louis: „It's four years now that you've shut yourself up here like an owl, never going anywhere, never taking any healthy exercise, never doing a damn thing“ (RCP, Pos.388), oder dem Waffenschmid Hawberk: "You used to be fond of everything," "athletics, yachting, shooting, riding -- " (RCR, Pos. 345) Auch psychische Ausnahmesituationen können zur (temporären) Unfähigkeit, die Wichtigkeit einer Situation einschätzen zu können¹³⁹, führen. In Hardys *Jude the Obscure* reagiert Sue Bridehead, die Partnerin von Jude, auf die verheerende Nachricht, dass ihr Pflegesohn alle ihre Kinder ermordet hat, mit den Worten: „And I was just making my baby darling a new frock“ (THJ, S.375). Die Erwähnung des nun umsonst genähten Kinderkleidchens erinnert etwas an die Art und Weise, in der Dorian Gray auf die Nachricht vom Selbstmord seiner Geliebten, Sibyl Vane, reagiert:

137 (Vgl. Vgl. Martinez/Scheffel, S97ff)

138 In der Erzählerrede fiktionaler Texte trifft man auf eine Stimme der absoluten Wahrheit, die durchaus phantastischen Charakter hat – in der realen Alltagswelt können Behauptungen grundsätzlich nur eine beschränkte Geltung beanspruchen, wie sie in fiktionalen Texten für Figurenreden reserviert ist. Vgl. Martinez/Scheffel, S97ff

139 Im Rahmen einer Belastungsreaktion sind dissoziative Symptome – die Verzerrung von Realitäts- und Selbsterleben eine extreme und unmittelbare Reaktion auf ein kritisches Ereignis. Beschrieben wurden Störungen des Gedächtnisses, des Identitätserlebens und der Wahrnehmung der Umwelt. (Vgl. Bengel, Jürgen, and Sybille Hubert. *Anpassungsstörung und akute Belastungsreaktion*. Hogrefe Verlag, 2009, S91)

"So I have murdered Sibyl Vane," said Dorian Gray, half to himself, "murdered her as surely as if I had cut her little throat with a knife. Yet the roses are not less lovely for all that. The birds sing just as happily in my garden. And to-night I am to dine with you, and then go on to the opera, and sup somewhere, I suppose, afterwards. (OWP, S.109)

Während allerdings im ersten Fall die verzweifelte Mutter die unerträgliche Realität nicht verarbeiten kann und im weiteren Verlauf der Handlung in einen religiösen Wahn verfällt, ist es im zweiten Fall der krankhafte Narzissmus Dorian Grays, der ihn auf diese Weise reagieren lässt. In Tschechows „Ward no. 6“ wird die schleichend einsetzende paranoide Wahrnehmungsverzerrung von Ivan Dmiitritsch, einem der Patienten, beschrieben, als dieser einem Verurteilten in Fesseln begegnet; der Anblick Verurteilter hat in ihm schon immer „excited feelings of compassion and discomfort“ (ATW, Pos.341) geweckt, aber plötzlich scheint es ihm, als ob er selbst eines Tages aus irgendeinem Grunde in Gefangenschaft geraten könnte, bis er sich von jedem Polizisten der Stadt merkwürdig beobachtet und gemustert fühlt, und schließlich davon überzeugt ist, für einen Mordfall, über den er in der Zeitung gelesen hat, als Schuldiger zur Verantwortung gezogen zu werden. Diese Missdeutung der Realität leitet schon den nächsten Grad an sprachinhaltlicher Auflösung ein, das *Halluzinieren*.

Halluzinieren

Eine Halluzination wird definiert als eine wahnhafte Wahrnehmung von "Gegenständen, Personen oder ganzen Szenen ohne entsprechende Reizquelle".¹⁴⁰ Unterteilt wird in echte Halluzinationen, bei denen Realitätsgewissheit besteht, und „Pseudohalluzinationen“, bei denen der Trugcharakter für den Patienten ersichtlich ist.¹⁴¹ Bei einer „Illusion“ dagegen findet eine verfälschte Wahrnehmung von etwas tatsächlich Vorhandenem statt.¹⁴²

Interessant ist aus narratologischer Perspektive, inwieweit sich der Erzähler in die Schilderung der Halluzinationen einmischt; wenn die Wahnhalte durch den Erzähler und in nüchternem Tonfall geschildert werden, wird der Leser wahrscheinlich eher geneigt sein, sie als Bestandteil der magischen Realität innerhalb der Erzählung zu verstehen. Umgekehrt ist

140 Das AMDP-System (1995). S. 105.

141 Schuler, Matthias, and Peter Oster. *Geriatric von A bis Z: der Praxis-Leitfaden; mit 66 Tabellen*. Schattauer Verlag, 2008, S.111

142 Ebd, S111

eine eher subjektiv gestaltete Form der Wiedergabe eher dazu angetan, ein Misstrauen zu wecken¹⁴³. In Maupassants „Qui sait?“ beispielsweise wird die entsprechende Wahrnehmung in der ersten Person wiedergegeben und macht durch die Ausrufe und eigenwilligen Tier-Assoziationen einen eher subjektiven (und damit aus Perspektive des Lesers vielleicht tendenziell unglaubwürdigeren) Eindruck: Die aus der Wohnung fliehenden Möbelstücke hopsen surreal an dem Herrn vorbei, Kanapés bäumen sich „comme des crocodiles“ (ADMQ, S.114) und Sessel hüpfen mit Ziegensprüngen („avec des bonds de chèvres“) durch den Rasen. Der Erzähler widerspricht den Schilderungen zwar nicht, bekräftigt sie allerdings auch nicht – ein „schweigender Erzähler“ macht eher misstrauisch.

Typisch für die Darstellung von Halluzinationen ist die graduelle Steigerung in der Häufung und der wahrgenommenen Intensität unter den Figuren, sie beginnen etwa als akustische Halluzinationen, die dann aber in eine komplexere Wahnidee eingearbeitet werden. In der modernen Psychiatrie gelten die akustischen Halluzinationen als besser behandelbar, weil sie in der Regel als von außen kommend wahrgenommen werden; komplexere Wahnideen hingegen werden als integraler Bestandteil der Persönlichkeit erlebt, sodass das Hinterfragen der Wahnidee schwerer fällt.¹⁴⁴ Die Halluzinationen in den Beispieltexten beginnen oft relativ harmlos, beispielsweise mit einem Traum, wie in Jensens „Gradiva“, wo Hanold träumt, sich am Tage des Ausbruchs des Vesuvs in Pompeji zu befinden. In Perkins „The yellow wallpaper“ steigert sich die Protagonistin graduell immer mehr in ihren Wahn hinein. Anfangs wird die gelbe Wandtapete nur ihrer Hässlichkeit wegen erwähnt („one a those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin“ (CPGW, S13)), später wird ihr ein Eigenleben unterstellt: „This paper looks to me as if it knew what a vicious influence it had!“ (CPGW, S16), und es beginnen sich auch olfaktorische Halluzinationen einzustellen: „But there is something else about that paper - the smell!“ (CPGW, S.25)“ Schließlich treten auch visuelle Halluzinationen, gehäuft und an Stärke zunehmend, auf. Die Halluzinationen, die die ungenannte Frau wahrnimmt, betreffen eine kriechende fremde Frau, die zuerst nur hinter der Tapete wahrgenommen wird, später aber auch in der Außenwelt, bis sie sich

143 Martinez und Scheffel erklären sämtliche Behauptungen des Erzählers sogar für „notwendig wahr“. Die Überzeugungskraft der Erzählerrede hängt allerdings nicht unbedingt mit der Glaubwürdigkeit des erzählten Inhalts, relativ zu unseren realweltlichen Überzeugungen zusammen. Vgl. Martinez/Scheffel, S97ff

144 Nelson, Hazel E. Kognitiv-behaviorale Therapie bei Wahn und Halluzinationen. Schattauer Verlag, 2010, S.79

schließlich selbst als die kriechenden Frau zu erkennen gibt, die sie vorher als externe Erscheinung wahrgenommen hat. In Fontanes *Effi Briest* treten einige optische und akustische¹⁴⁵ Halluzinationen auf, die sich im Verlauf der Geschichte steigern. Dabei entwickelt Effi Briest verschiedene Wahrnehmungen gespensterhaften Inhalts. Sie beginnen mit einem bedrohlicher Traum, in dem sie den „Chinesen“ aus einem Klebebild auf einem Stuhl im oberen Zimmer als Person, in ihrem Zimmer wandelnd, wahrnimmt. Später gehen die Wahrnehmungsstörungen über in akustische Halluzinationen, in denen „lange Schleppenkleider über die Diele hinschleiften“ (TFE, Pos.818), oder Geräusche wahrgenommen werden, „wie wenn ein Besen fegt oder wie wenn einer über die Diele schlittert“ (TFE, Pos.1843). Die akustischen Halluzinationen werden immer komplexer, bis sie nicht nur schleifende oder fegende Geräusche, sondern musikalische Stücke wahrzunehmen beginnt: „Hören Sie nicht etwas wie Musik?“ fragt sie, und führt genauer aus: „ein unendlich feiner Ton, fast wie menschliche Stimme“, es scheint ihr, sie würde „die Meerfrauen singen hören“ (TFE, Pos.2547). Die Steigerung der bedrohlichen Wahrnehmungen lässt sich auch am von Effi Briest gefürchteten schwarzen Huhn einer Nachbarin zeigen. Zuerst stellt das Huhn der Nachbarin noch keine Bedrohung für Effi Briest dar, im Gegenteil, die Beziehung der einsamen Nachbarin zu ihrem Huhn erregt sogar ihr Mitgefühl; kurz darauf aber beginnen Nachbarin und Vogel für sie eine bedrohliche Note anzunehmen: „Nein, nein, die ist selber so was. Das mit dem schwarzen Huhn, das ist auch sowas; die darf nicht kommen.“ (TFE, Pos.1198) Schließlich entwickelt sich die Idee von dem Huhn so weit, dass sie glaubt, das Tier würde sie belauschen, „alles wissen“ und sogar mit dem vermeintlichen Spuk in ihrem Haus in Verbindung stehen: „Vor dem hüte dich, das weiß alles und plaudert alles aus. Ich weiß nicht, ich habe einen Schauer davor. Und ich wette, daß das alles da oben mit dem Huhn zusammenhängt.“ (TFE, Pos.2866)

145 In einer Studie bei Patienten mit akustischen Halluzinationen wurden in der Mehrheit der Fälle pathologische Veränderungen des Gehörorgans gefunden. Uhthoff, W.: „Beiträge zu den Gesichtstäuschungen (Hallucinationen, Illusionen etc.) bei Erkrankungen des Sehorgans“. Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 5, S. 241-264 und 370-379, 1999). Das würde zu der gängigen Interpretation passen, dass Effi Briest unter Lungentuberkulose litt: die Erkrankung kann auf das innere Ohr und das Schädellinnere übergreifen, Betroffene leiden unter Ohrensausen durch eine (schmerzlose) Eiterung der Gehörgänge und, je nach Beteiligung der umliegenden Areale, gegebenenfalls unter neuropsychologischen Symptomen. Die Mittelohrtuberkulose tritt im Anschluss, und meist im Endstadium, der Lungentuberkulose auf. (Vgl. Körner, Otto, und Otto Steurer. *Lehrbuch der Ohren-, Nasen-, Rachen-und Kehlkopf-Krankheiten*. Springer-Verlag, 2013., S166ff)

Viele der Halluzinationen betreffen das häusliche Leben der Figuren. Neben Effi Briest, der Dame aus „The Yellow Wallpaper“, dem Herren aus „Qui Sait“ und der Gouvernante aus „The Turn of the Screw“ erleidet auch Christian Buddenbrook aus Thomas Manns Roman mehrere unheimliche Wahnvorstellungen¹⁴⁶, die immer im häuslichen Rahmen stattfinden; die erste solche betrifft einen nickenden Mann in einer Zimmerecke¹⁴⁷: „Passieren *dir* vielleicht solche Dinge, daß, wenn du in der Dämmerung in dein Zimmer kommst, du auf deinem Sofa einen Mann sitzen siehst, der dir zunickt und dabei überhaupt gar nicht vorhanden ist?!...“ (TMB, Pos. 8651-8652) Hier müsste man aber im medizinischen Sinn eher von einer Pseudohalluzination sprechen, denn offenbar ist Christian Buddenbrook die eingebildete Natur der Wahrnehmung ja durchaus bewusst. Interessanterweise scheinen eigentlich in allen der untersuchten Texte, die Halluzinationen schildern, die Einbildungen mit Einsamkeit oder einem Leben unter Ausschluss von Reizen zusammenzuhängen!¹⁴⁸ Bei Effi Briest mag ihre einsame Situation in dem fremden Städtchen unter Ausschluss von echten menschlichen Beziehungen dazu beitragen, dass sie den Verstand verliert, und auch die Dame aus „The Yellow Wallpaper“, die durch die ihr vorordnete „rest cure“ keinen Umgang haben darf, die junge Gouvernante aus *The Turn of The Screw*, deren Einsamkeit schon in der Rahmenhandlung erwähnt wird: „it was a vision of serious duties and little company, of really great loneliness“ (HTT, S.9), oder Hildred Castaigne aus Chambers „The Repairer of Reputations“, der sich seit seinem Reitunfall aus allen sozialen Beziehungen zurückgezogen hat, wie der Leser aus den Mahnungen seines Cousins erfährt. Auch der Herr

146 Bei Christian Buddenbrook wurde diskutiert, ob es sich bei den geschilderten Symptomen um die neuropsychologischen Folgen einer Syphilis-Infektion handeln könnte. (Schonlau, 2005, S.255ff)

147 Ohne besonders medizinisch werden zu müssen, könnte man hier auch die Behauptung aufstellen, dass im Falle des unheimlichen Sofagasts eine intertextuelle Parallele zu einem anderen Werk Thomas Manns vorliegt, nämlich zu Adrian Leverkühns diabolischem Kanapeebesucher im *Doktor Faustus*. Im Falle von Adrian Leverkühn ist die Verbindung zur Syphilis durch dessen deutlich differenzierter beschriebenes Krankheitsbild klarer. Christians Sinneshalluzinationen im Sinne einer Darstellung syphilitischer Spätfolgen zu interpretieren wäre allerdings, trotz ihrer vergleichsweise vagen Schilderung, eine Leseart, zu der der zeitgenössischen Leser leichteren Zugang gehabt haben mag als der heutige. Immerhin wäre es jedenfalls möglich: Christian Buddenbrook war ja über mehrere Jahre im Ausland, die anfänglichen, typischen Symptome wie die charakteristischen Hauterscheinungen hätten demnach vom Leser unbemerkt auftauchen und wieder abklingen können.

148 „The coincidence of madness and isolation has long been a source of fascination in literature, religion and popular thought“, schreibt der kanadische Psychiater P. Brawley in: Brawley, P., „The informal underload (sensory deprivation) model in contemporary psychiatry. Canad. Psych. Ass. J.12, S105-124, 1967. Auch Manfred Spitzer weist in seiner umfangreichen Arbeit zu Halluzinationen (Spitzer, 1988, S.151) auf die „kaum zu übersehende“ Masse an jüngerer Literatur zu Halluzinationen bei Schiffbrüchigen, Polarforschern, Minenarbeitern und so weiter hin. Dieser Zusammenhang konnte auch in Experimenten bei psychisch nicht vorbelasteten Teilnehmern bestätigt werden. (Vgl. ebd, S.152)

aus Maupassants „Qui sait?“ schildert sich folgendermaßen: „J’ai toujours été un solitaire“ (GMQ, S. 110). Er lebt alleine, wegen der seltsamen Befangenheit, die ihn überkommt in Gegenwart anderer Menschen. Und Hanold aus Jensens „Gradiva“ ist anscheinend, abgesehen von seinen Büchern, „keines andern Verkehrs bedürftig, sondern jedem als einer leeren Zeitvergeudung möglichst ausweichend“ (WJG, S.15) eingestellt. Dorian Gray aus Oscar Wildes Roman ist zwar der menschlichen Gesellschaft an sich nicht abgeneigt, aber eine echte emotionale Beziehung zu einem anderen Menschen hat er nicht: „I wish I could love,“, klagt er, „I am too much concentrated on myself“ (OWP, S.224) Die Halluzinationen müssen aber nicht der Einsamkeit und den Ängsten der Figuren entspringen, sie können auch einem pathologischen Geltungsdrang¹⁴⁹ entwachsen. Diese Art von Halluzination würde man dem medizinischen Terminus nach als Größenwahn bezeichnen. Hierzu zählen einige der Texte, die magische Halluzinationen enthalten, wie „The Black Monk“, *Der Narr in Emmanuel Christo*, „The Repairer of Reputations“. Aber auch Texte mit Halluzinationen nichtmagischen Inhalts, wie Tschechows „Ward no. 6“ zeigen Charaktere mit Größenwahn, wie den nicht namentlich genannten fünften Insassen der Anstalt, der die Ansicht vertritt, mit den farbenprächtigsten Verdienstorden Russlands ausgezeichnet worden zu sein. In Robert Chambers „The Repairer of Reputations“ kreisen die Halluzinationen um unaussprechliche Machtpositionen, die Hildred Castaigne und Mr. Wild überzeugt sind, bald innezuhaben¹⁵⁰:

"We are now in communication with ten thousand men," he muttered. "We can count on one hundred thousand within the first twenty-eight hours, and in forty-eight hours the State will rise en masse. The country follows the State, and the portion that will not, I mean California and the Northwest, might better never have been inhabited. I shall not send them the Yellow Sign." (RCR, Pos.235)

Auch Objekte, die die Macht von Hildred Castaigne repräsentieren sollen, wie die kostbare, juwelenbesetzte Krone, die er in dem alarmgesicherten Hochsicherheitssafe aufbewahrt, die sein Cousin Louis kurz darauf als Keksschachtel und Blechkrone bezeichnet, gehören zu den größenwahnsinnigen Inhalten seiner Halluzinationen. Der Grund für die Halluzination ist in manchen Fällen ein verfluchtes Objekt¹⁵¹; jedenfalls erklären sich die Figuren ihren

149 Halluzinationen in Verbindung mit Größenwahn werden als charakteristisch für die paranoid-halluzinatorische Form der Schizophrenie angesehen. (Vgl.:Poehlke, Thomas. *Psychiatrie*. Georg Thieme Verlag, 2009., S60) Tatsächlich leiden auch die meisten der in dieser Arbeit gefundenen halluzinierenden Größenwahnsinnigen unter Verfolgungswahn.

150 Hildred Castaigne und Mr. Wilde würde man nach heutiger Begrifflichkeit vermutlich eine induzierte wahnhafte Störung (folie à deux) attestieren: eine Person übernimmt die Wahninhalte einer anderen Person und baut sie weiter aus. Dabei betreffen die Wahnthemen überwiegend Verfolgungs- und Größenwahn. (Vgl.:Poehlke, Thomas. *Psychiatrie*. Georg Thieme Verlag, 2009., S60)

151 Ein Phänomen, das insbesondere bei Angststörungen vorkommt, ist das Überlagern der Spannungen und

Wahnsinn so. Interessanterweise sind die im Korpus vertretenen verfluchten Objekte sämtlich von gelber Farbe¹⁵². In „The Repairer of Reputations“ ist es das Buch über den gelben König, das den Leser bei der Lektüre den Verstand verlieren lasse, in „The Yellow Wallpaper“ sieht die Dame den Grund für ihren Zustand in der Tapete: „This paper looks to me as if it knew what a vicious influence it had!“ (CPGW, S.16) Sehr ähnlich ergeht es Dorian Gray, wenn er annimmt, der Hass, den er für den Maler Basil Hallward empfindet, würde nicht aus ihm selbst kommen sondern aus dem Portrait auf ihn übergehen: „as though it had been suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips.“(OWP, S.173) Etwas weniger unheimlich, aber ebenfalls durch ein Objekt eingeleitet, ist der Wahn des Archäologen Hanold in Jensens „Gradiva“: in einer Antikensammlung Roms findet er ein Reliefbild, das eine schreitende junge Frau darstellt, die ihm später im Traum und in der Realität wiederholt erscheint.

Sinnlose Äußerungen

Ein weiteres Stilmittel zur Charakterisierung des Wahnsinns ist das sinnlose Sprechen, also rätselhafte oder wirre Aussagen ohne offensichtlichen Bezug zu den aktuellen Vorgängen, die aber noch der grammatischen Logik der Sprache folgen. Drei der Figuren aus dem Text imponieren in ihrem Wahnsinn durch derartige Verkündigungen. Sinnlose Äußerungen sind eine recht demonstrative Art der Darstellung von Geistesverwirrungen, auf die allerdings nur wenige Autoren zurückgreifen. Manchmal wird der Redeprozess analysiert, wie in Knut Hamsuns *Hunger*: „My head was light, without pain and without pressure, and my mood was unshadowed. It sailed away with me, and I made no effort.“ (KHH, S.72) Der

Schuldgefühle auf ein bestimmtes Objekt. (Vgl.:Poehlke, Thomas. *Psychiatrie*. Georg Thieme Verlag, 2009., S375) Während man die später zitierten Figuren, Hildred Castaigne, der Dame aus „The Yellow Wallpaper“ oder dem Archäologen Hanold wohl eine derartige Angststörung unterstellen könnte, liegen die Dinge jedenfalls bei Dorian Gray anders; eine spezielle Objektgebundenheit kann auch bei pathologischem Narzissmus auftreten, bei dem die Illusion besteht, über andere Menschen und Objekte frei verfügen zu können – wenn das nicht gelingt, wird die Quelle des Widerstands als „widerspenstiger Teil des erweiterten Selbsts“ (Kohut, 1971, S169) angesehen. (Vgl. Mugerauer, Roland. *Narzißmus: eine erzieherische Herausforderung in pädagogischen und sozialen Praxisfeldern*. Tectum Verlag DE, 1994, S.45)

152 Zumindest im Bezug auf Perkins Gilmans „Yellow Wallpaper“ sind die gelbe Farbe der Tapete, der gelbe Geruch und so weiter interpretiert worden als Anspielung auf den damals zur Behandlung psychischer Störungen wie Hysterie eingesetzten Wirkstoff Brom. (Vgl: Lockwood, J. Samaine, 2015, S.186) Brom färbt Lösungen gelb. Gelb wurde in Anspielung auf das gelbe Buch in Oscar Wildes Werk zur Farbe der Dekadenz erklärt. (Vgl. Doran, Sabine. *The Culture of Yellow*, 2013, S53)

Protagonist ist zu diesem Zeitpunkt an einem persönlichen Tiefpunkt angelangt, er hat seit Tagen nicht mehr gegessen und fantasiert Unzusammenhängendes:

May I ask will you take a glass of wine? No? I am Tangen--Tangen, the Cabinet Minister. (...) Yes, only come right in! As you see everything is of ruby--Ylajali, Ylajali! that swelling crimson silken divan! (...) Waiter, I asked for a plate of beef! (KHH, S.73)

Er ist sich allerdings völlig im Klaren darüber, dass er Unzusammenhängendes spricht („I said to myself, "Now you are talking at random again," and yet I could not help myself.“ KHH, S.73), ist aber gleichzeitig überzeugt, kein Wort auszusprechen, „without hearing and understanding it.“ (KHH, S.73) Andere Figuren, die ihren Wahnsinn durch sinnlose Äußerungen mitteilen, sind Irene aus Döblins Frühwerk *Jagende Rosse* und ihr Bräutigam Johannes. Irene, die unglückliche Braut des Protagonisten Johannes, wird erst verführt und dann verschmäht und verlassen. Am Ende wird sie sogar durch einen Biss in den Hals von Johannes getötet. Im Zuge dessen macht sie die folgende dunkle Aussage: „Oh Liebster, mein purpurnes Hochzeitskleid. Maria fährt zur Hölle.“ (ADV, S.201) Auch der Mörder selbst lässt an Sinnlosigkeiten wenig vermissen. Nach dem Mord an Irene spricht er in seinem Wahn in schneller, assoziativer Folge über Lilith die Betrügerin, seine nassen, blauschwarzen Hände, eine Nachtigall, die „Itys, Itys“ singt, über sich bäumende schwarze Pferde, die grünliche Bläue des Himmels, dunkle Flammen und so weiter. (ADV, S.202f)

Aus den untersuchten Texten lässt sich schließen, dass sinnlose Äußerungen scheinbar lieber in grammatikalisch und sprachlich korrekter Form direkt wiedergegeben werden, jedenfalls finden sich dafür Beispiele im Textkorpus. Die unter „Zerfahrenheit“ angeführten Reden der Figuren im Kapitel „Formale Denkstörung“ dagegen, die sowohl inhaltlich als auch formalsprachlich inkohärent sind, sind allesamt in Form indirekter Redewiedergabe präsentiert.

Tabelle 8: Numerische und prozentuelle Häufigkeit der verschiedenen Grade an Situationsverkennung

Unlogisches Argumentieren	Missdeuten der Situation	Halluzinieren	Sinnlose Äußerungen
The Picture of Dorian Gray	The Picture of Dorian Gray	The Picture of Dorian Gray	Hunger
The Turn of the Screw	The Turn of the Screw	The Turn of the Screw	Jagende Rosse
La bête humaine	The yellow Wallpaper	The Yellow Wallpaper	
Effi Briest	Effi Briest	Effi Briest	

Invisible Man	The Repairer of Reputations	The Repairer of Reputations	
Professor Unrat	Professor Unrat	Gradiva	
Dracula	Ward no. 6	Qui Sait	
	Black Monk	Black Monk	
	Jude the Obscure		
	Heart of Darkness		
7 Texte, 23%	11 Texte, 37%	8 Texte, 27%	2 Texte, 7%
Insgesamt:	19 Texte, 63%		

Zusammenfassung:

Sprachliche Auffälligkeiten auf dem Gebiet der Sinnhaftigkeit der Rede betreffen den Großteil der Figuren. Etwa ein Viertel der untersuchten Figuren fällt durch unlogisches Argumentieren auf; das unlogische Argumentieren ist eines der frühen Anzeichen für einen zerrütteten Verstand, das oft schon zu Beginn des Textes Anlass zur Interpretation einer Figur als geisteskrank gibt. Oft zeigt sich in der nicht nachvollziehbaren Argumentation die automatische Gewaltbereitschaft bestimmter Figuren, aber auch Rückschlüsse fragwürdiger Logik, nach denen Figuren alle äußeren Vorgänge auf sich beziehen, kommen öfter vor. Das Missdeuten der Situation betrifft mit 12 Vorfällen etwa ein Drittel der Texte, wobei besonders Haus und Landschaft mit merkwürdigen Assoziationen beladen werden, die mehr den psychischen Zustand der Figuren als die tatsächlichen landschaftlichen Gegebenheiten beschreiben. Andere gefundene Missdeutungen der Situation betreffen die Einschätzung der Wichtigkeit eines Vorkommnisses und die Einschätzung der Charakterzüge anderer. Oft wird durch merkliche Diskrepanzen zwischen der Einschätzung der Figur und den Einschätzungen anderer Figuren oder des Erzählers im Text selbst auf die Unfähigkeit der Figur hingewiesen, Situationen korrekt einzuschätzen. Völlig sinnlose Äußerungen dagegen konnten nur in zwei Texten gefunden werden, sind also in der literarischen Darstellung wahnsinniger Sprache in der Jahrhundertwende wohl kein besonders geläufiges Stilmittel.

4. Rhetorische Stilmittel zur Darstellung von wahnsinniger Sprache

Neben den nun besprochenen sprachinhaltlichen Merkmalen kann auch die Sprache selbst formal und stilistisch so gefärbt werden, dass sie eine implizite Charakterisierung des Sprechers als wahnsinnig vornehmen kann. Die rhetorischen Stilmittel, die hier gefunden wurden, werden eingeteilt in: 'Sprachliche Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweischarakter', 'Besondere Grammatik und Zeichensetzung', und 'auffälliger Einsatz der Stimme'. Zuerst werden diejenigen Auffälligkeiten herausgearbeitet, die den in der heutigen Forschung bekannten verbalen Beeinträchtigungen, die im Rahmen psychischer Erkrankungen vorkommen, entsprechen. Dabei sind die zitierten sprachlichen Auffälligkeiten in zwei Gruppen eingeteilt worden, nämlich in solche, die Reaktionen auf besonders kritische Belastungssituationen darstellen, und solche, die zur charakteristischen Ausdrucksweise einer Figur gehören. Anschließend wird der besonderen Zeichensetzung und Grammatik in den Wahnsinns-Texten Aufmerksamkeit geschenkt. Ebenfalls beachtet werden die vor- oder unartikulierten stimmlichen Äußerungen wie Weinen und Lachen, die dem Sinn vorausgehen, den Redefluss „stören“ oder einfach stimmliche Manifestationen ohne artikulierbarem Sinn sind. Um die Bedeutung der jeweiligen Stilmittel zur Darstellung wahnsinniger Sprache in der Jahrhundertwende herausarbeiten zu können interessiert einerseits, wie häufig die einzelnen Merkmale in den unterschiedlichen Texten angewendet wurden, ob sich dabei Präferenzen beobachten lassen, und andererseits, welche Wirkungen durch die einzelnen Stilmittel erzielt werden.

4.1 Sprachliche Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweischarakter

Im folgenden werden die rhetorischen Stilmittel zur Darstellung wahnsinniger Sprache zusammengefasst, die in der heutigen psycholinguistischen Forschung als Hinweiszeichen für psychische Störungen gelten und der eingangs beschriebenen formalen Denkstörung entsprechen. Das Herausarbeiten von Merkmalen für eine formale Denkstörung wird in psycholinguistischen Untersuchungen, wie einleitend schon erwähnt, vor allem als Werkzeug zur Beschreibung oder Diagnostizierung psychischer Krankheiten verwendet.¹⁵³

¹⁵³Vgl. Bentall, R. P. *Madness Explained: Psychosis and Human Nature* London. Allen Lane, 2003.

Obwohl diese Absicht hier nicht besteht, sind die unter diesem Begriff zusammengefassten verbalen Auffälligkeiten als Struktur verwendet worden, um besser beobachten zu können, wie die Autoren vorgegangen sind, um die wahnsinnige Sprache ihrer Figuren zu gestalten.

Reaktion auf große Belastungssituationen

Sprachliche Auffälligkeiten, die bei besonders kritischen Belastungssituationen auftreten, setzen meist plötzlich ein und können den Beginn oder Höhepunkt des Wahnsinns einer Figur sprachlich markieren. In der psycholinguistischen Forschung ist mittlerweile von mehreren Autoren untersucht und bestätigt worden, dass formale Denkstörungen besonders dann verstärkt auftreten, wenn der Patient emotional aufgeladene oder belastende Themen bespricht.¹⁵⁴ Es kann zwar davon ausgegangen werden, dass Autoren auch die Sprache nicht wahnsinniger Figuren auffälliger gestalten werden, wenn sie diese emotionale Themen besprechen lassen,¹⁵⁵ bei den im Folgenden zusammengefassten sprachlichen Entgleisungen muss man aber davon ausgehen, dass durch den ungewöhnlichen Sprachgebrauch in erster Linie der Wahnsinn der Figur illustriert werden soll. Besonders auffällig war der Zusammenhang zwischen Emotionalität und Sprachpathologismen bei Perseverationen. Fast alle Figuren aus dem Textkorpus, die perseverierend sprechen, tun dies unter emotionaler Belastung. In Hamsuns *Hunger* markieren Wortwiederholungen regelmäßig den psychischen Ausnahmezustand des Protagonisten, beispielsweise, als er die Miete nicht zahlen kann und befürchtet, sein Quartier zu verlieren: „In my pain I cried: "Lord, my God and Father!" and repeated this cry many times at a stretch, without adding one word more.“ In den anderen untersuchten Texten hat sich der Zusammenhang zwischen hoher emotionaler Belastung und Wortwiederholungen ebenfalls gezeigt. Wortwiederholungen sind in den Texten aus dem Korpus recht oft angetroffen worden, in dieser Arbeit wird also vorgeschlagen,

154 Vgl. Tai, S., Haddock, G., Bentall, R., 2004. The effects of emotional salience on thought disorder in patients with bipolar affective disorder. *Psychol. Med.* 34, 803–809, und Docherty, N., 1996. Affective reactivity of symptoms as a process discriminator in schizophrenia. *J. Nerv. Ment. Dis.* 184, 535–541.

155 Auf eine ausführliche Beschäftigung mit dem Thema der sprachlichen Auffälligkeiten bei der Verbalisierung starker Emotionen bei nicht wahnsinnigen Figuren muss hier zwar verzichtet werden, einige sehr umfangreiche Untersuchungen dazu finden sich aber in dem Sammelband „Emotionale Grenzgänge: Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur“ von 2011. (Ebert, Lisanne, ed. *Emotionale Grenzgänge: Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Königshausen & Neumann, 2011.)

Perseverationen in Texten der Jahrhundertwende als stabiles Merkmal in der Stilisierung wahnsinniger Sprache zu betrachten. „Est-ce toi ?... Est-ce toi ?... Est-ce toi ?... Ô vieille mère, notre mère à tous, est-ce toi qui dois me donner ta folie ?...“ (EZD, S46), klagt der verzweifelte Doktor Pascal aus Zolas gleichnamigem Werk nach dem Studium seines Familienstammbaumes, durch den sich Alkoholismus, Selbstmord und Wahnsinn ziehen wie ein roter Faden. In Sorge um die erbliche Degeneration seiner Familie sammelt er unter mehrmaliger Wortwiederholungen: „Ah ! qui me dira, qui me dira, qui me dira ?“ (EZD, S46) Im Speziellen fürchtet er um seinen Geisteszustand: „Un fou! qui est-ce qui a dit un fou? Ils le disent tous, un fou, un fou, un fou!“ (EZD, S46) Auffällig ist, dass die Wortwiederholungen in den Texten in den meisten Fällen in der dreifachen Wiederholung eines Wortes oder Satzes bestehen. In Vernes „Le Château de les Carpates“ werden auffällige Wortwiederholungen eingesetzt, um den Höhepunkt des Wahns gleich mehrerer Charaktere sprachlich zu kennzeichnen. Wortwiederholungen sollen hier den Liebeswahn verdeutlichen, dem die romantischen Konkurrenten Graf von Telek und Rudolph von Gortz erliegen. Beide verehren die Opernsängerin La Stilla, die sich aber entschlossen hat, dem Baron von Gortz zu entarten und den Grafen von Telek zu erhören. Leider kann aber auch der Graf von Telek ihrer nicht teilhaftig werden, denn kurz nachdem sie sich ihm versprochen hat, verstirbt sie während eines Auftritts aus ungeklärten Gründen. Graf von Telek wird wahnsinnig, nachdem er die verehrte Opernsängerin im Schloss seines Rivalen Rudolph von Gortz scheinbar lebend und lebend wieder sieht. Hier markiert die Wiederholung der Worte „wahnsinnig“ und „lebendig“, bezogen auf die verstorbene und nun vermeintlich lebend wiederentdeckte Geliebte des Grafen von Telek, sein eigenes Abdriften in die geistige Umnachtung:

– Stilla... ma chère Stilla, répète-t-il, toi que je retrouve ici... vivante... – Vivante... la Stilla...

vivante !... (JVC, S278)

« Folle ! se répéta-t-il. Oui !... folle... puisqu'elle n'a pas reconnu ma voix... puisqu'elle n'a pas pu répondre... folle... folle ! » (JVC, S278)

– Folle !... s'écria-t-il, elle est folle, puisqu'elle ne m'a pas reconnu... puisqu'elle n'a pas répondu !...

(JVC, S276)

Wie sich herausstellt, handelt es sich um eine spezielle Erfindung, eine Maschine, die Bild- und Tonaufzeichnungen der Sängerin so täuschend wiedergibt, dass Graf von Telek die Projektion für die echte Dame gehalten hat. Auffällige Wortwiederholungen werden im

Karpatenschloss auch zur Charakterisierung des Wahnsinns von Teleks romantischem Konkurrenten, Baron von Gortz, verwendet. In einem Schusswechsel wird die betreffende Apparatur zerstört, worauf Baron von Gortz mit den Worten reagiert: „Sa voix... sa voix !... répétait-il. Son âme... l'âme de la Stilla... Elle est brisée... brisée... brisée !...“ (JVC, S315) Und später: „Sa voix... sa voix !... Ils m'ont brisé sa voix !... Qu'ils soient maudits!“ (JVC, S315) Interessanterweise gehen Wortwiederholungen in den untersuchten Texten in vier Fällen nicht nur mit hoher emotionaler Beteiligung der Figur generell, sondern mit dem speziellen Fall eines begangenen Mordes einher. Die recht ähnlichen Texte *Der Schwarze Vorhang* von Alfred Döblin und „Tobias Mindernickel“ von Thomas Mann behandeln beide die sadistische Beziehung einer einsamen Figur zu einem Hund, die in beiden Fällen mit der Ermordung des Tieres endet. In „Tobias Mindernickel“ wird der pathologische Charakter des Protagonisten in der Beziehung zu seinem Hund so dargestellt: Tobias Mindernickel erträgt es nicht, wenn das Tier ein gesundes, heiteres Verhalten an den Tag legt, und kann es nur lieben, wenn es leidet. Das führt er am Ende sogar selbst herbei, indem er den Hund tötet. Darauf redet er unter mehrmaliger Wortwiederholungen auf den sterbenden Hund ein: „Mein armes Tier! Mein armes Tier! Wie traurig alles ist! Wie traurig wir beide sind! Leidest Du? Ja, ja, ich weiss, Du leidest...“ (TMT, S) Hier mischt sich allerdings zugegebenermaßen die pathologische Wortperseveration mit der „normalen“ perseverierenden Sprache, in der manche Leute mit Tieren sprechen. In Döblins *Der Schwarze Vorhang* begeht der Protagonist Johannes sogar zwei Morde, die von perseverierender Sprache begleitet sind. Johannes hat wie Tobias Mindernickel keinen Freund außer seinem Hund, den er abwechselnd misshandelt und anschließend zärtlich pflegt. Der Hund stirbt schließlich an einer dieser Misshandlungen, und zwar als Johannes ihn aus dem Fenster geworfen hat. Daraufhin hüllt er den Hund in die eigenen Decken und pflegt das sterbende Tier mit Pillen und Bädern. Am Grab seines Hundes trauert er, indem er „immer wieder 'Molly', seinen Hund, rief“. (ADV, S.228) Der zweite Mord findet ein paar Jahre später statt, Johannes hat inzwischen eine Verlobte gefunden und lustwandelt mit dieser in deren Garten. Seine zärtlichen Gefühle tut er folgendermaßen kund: „Ich muss dich lieben, ich muss dich lieben“, sagte er immer wieder leise auf der Bank in dem Garten Irenes, und sah sie dabei flehend an.“ (ADV, S.319) Döblin stand zu der Zeit, als er den *Schwarzen Vorhang* verfasst

hatte, stark unter dem Einfluss der Sprachkritik Fritz Mauthners.¹⁵⁶ Mauthner hat im ersten Band seiner Sprachkritik geschrieben, die „Äußerungen der Liebe“ wären „zerfahrene Worte“, die bei „verschiedenen Menschen verschiedene Vorstellungen“¹⁵⁷ erwecken, so dass sie letztendlich keinen Nutzen für die menschliche Kommunikation darstellen würden, im Gegenteil, die Sprache selbst sei ein „Hauptmittel des Nichtverstehens“.¹⁵⁸ Johannes' „Äußerungen der Liebe“, die „zerfahrenen Worte“, die hier als pathologische Wortperseverationen im Rahmen einer psychischen Störung interpretiert worden sind, gehen einem Lustmord mit anthropophagen Zügen an voraus: „Denn wie er sie umschlang, hatten seine Zähne tief in den weißen Hals und die Kehle geschlagen“ (ADV, S.319). In diesem Mord gipfelt eine auf Kleists Penthesilea verweisende Engführung von Küssen und Beißen, die sich leitmotivisch durch den ganzen Text zieht.¹⁵⁹ Auch in Zolas *La bête humaine* gehen auffällige Wortwiederholungen einem Mord voraus. Der Stationsvorsteher Roubaud verliert vorübergehend seine Zurechnungsfähigkeit, als er vom Ehebruch seiner Frau erfährt und begeht im Zuge dessen einen Mord. Sprachlich ist dieser Zustand durch ständige Wortwiederholungen gezeichnet. Als Roubaud seine Frau zur Rede stellt, wiederholt er mehrmals den unrühmlichen Tatbestand: „tu as couché avec !... couché avec !... couché avec !“, wobei der Erzähler auf die steigende Erregung bei jeder Wiederholung hinweist: „Il s'enrageait à ces mots répétés“, und auch die folgenden Schmähungen sind angereichert durch die wiederholte Ausformulierung der Sachlage: „Le reste d'un vieux, nom de Dieu de garce !... couché avec !... couché avec !...“ (EZB, S41) Als Roubaud den Mord an dem ehemaligen Geliebten seiner unglücklichen Gattin ankündigt, sind wieder sprachliche Repetitionen Ausdrucksmittel der gesteigerten Emotionalität beziehungsweise der abnehmenden Zurechnungsfähigkeit, auch diesmal durch den Erzähler entsprechend erklärt: „Pour que je ne crève pas d'aller encore avec toi, vois-tu, il faut avant ça que je crève l'autre... Il faut que je le crève, que je le crève ! Sa voix montait, il répéta le mot“. (EZB, S54) Auffällig ist, dass die Wortwiederholungen oft nicht nur durch die Figur selbst getätigt werden, sondern dass der Erzähler auch zusätzlich darauf hinweist, wie im letzten Beispiel. Wortperservationen sind das am häufigsten gefundene Merkmal zur Charakterisierung

156 Döblin hat Mauthner sogar brieflich gebeten, ihm den Roman als Manuskript vorlegen zu dürfen.

157 Mauthner, Fritz. *Wesen der Sprache Beiträge zu einer Kritik der Sprache.*, Erster Band, 1906, S54

158 Ebd., S54, S54

159 Vgl. Becker, Sabina, ed. „Döblin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung.“ Springer-Verlag, 2016, S26

wahnsinniger Sprache im Textkorpus.

Im Gegensatz zu Wortwiederholungen ist das Bilden von Neologismen ein eher seltener angewandtes Stilmittel zur Darstellung von Wahnsinn. Von den untersuchten Texten konnte nur ein Werk gefunden werden, in dem Neologismen vorkommen, nämlich in Knut Hamsuns *Hunger*. Allerdings haben die dort eingeführten Kunstwörter „Ylajali“ und „Kuboa“ beide kleine Spuren in der Psychoanalyse und Linguistik des 20. Jahrhunderts hinterlassen.¹⁶⁰ In psycholinguistischen Studien wurde etabliert, dass Störungen auf Ebene ganzer Sätze wie Gedankenflucht oder Gedankendrängen häufiger vorkommen als Ein-Wort-Störungen wie Neologismen.¹⁶¹ Auch in den untersuchten Textstellen sind häufiger Auffälligkeiten anzutreffen, die die ganze Satzstruktur betreffen. In dieser Arbeit wird also davon ausgegangen, dass das Erfinden neuer Wörter zur Darstellung von wahnsinniger Sprache in der Jahrhundertwende kein bedeutendes Stilmittel in der Verbalisierung von Wahnsinn ist. Allerdings wird in Hamsuns Werk die Neigung des Protagonisten zur Bildung von Neologismen gleich mehrmals erwähnt. In allen Fällen entspringen die neuen Wörter der Erschöpfung und dem Delirium der Figur und sind Reaktionen auf eine große Belastungssituation. Die Neologismen kommen in zwei unabhängig voneinander ablaufenden Szenen vor. Die erste Szene entfaltet sich, als der Protagonist zwei Damen folgt und durch allerhand Faxen vergeblich versucht, auf sich aufmerksam zu machen, und im Zuge dessen plötzlich auf den Namen Ylajali „stößt“ und einer der Damen privat diesen Namen verleiht: „I stand and gaze into her eyes, and hit, on the spur of the moment, on a name which I have never heard before--a name with a gliding, nervous sound—Ylajali!“ (KHH, S.17) Die zweite Szene findet in einer trostloseren Situation statt, nämlich als der junge Journalist, der inzwischen seine Unterkunft verloren hat, in einer Gefängniszelle übernachtet und sich in der einsamen Dunkelheit seiner Zelle vorstellt, er hätte ein Wort „entdeckt“: „I imagined I had discovered a new word. I rise up in bed and say, "It is not in

160 Vgl. Sjølyst-Jackson, 2010, S.33. Sjølyst-Jackson nennt hier zwei ältere Werke, die auf die betreffenden Passagen aus Hamsuns Werk Bezug nehmen, erstens eine psychoanalytische Studie aus dem Jahr 1922 von dem New Yorker Psychoanalytiker Gregory Stragnell (Stragnell, 1922, S198-122), in dem „Ylajali“ durch lautmalerische Ähnlichkeit zu dem Gebrabbel von Kleinkindern als regressiver Annäherungsversuch an die eigene Mutter interpretiert worden ist. Dieser interpretatorische Ansatz wird hier nicht weiter verfolgt. Die zweite Arbeit ist von dem russischen Linguisten Roman Jakobson. Jakobson demonstriert anhand des Kunstwortes „kuboa“ einen Signifikant, der ohne Signifikat besteht, was er als „Null-Signifikant“ bezeichnet. (Jakobson, 1971, S.261ff)

161 Vgl. Kuperberg, S.579. Kuperberg bezieht sich hier auf diese Studien: Andreasen 1979a; Earle-Boyer et al. 1986; Mazumdar et al. 1995

the language; I have discovered it. 'Kuboa.' It has letters as a word has. By the beign God, Man you have discovered a word!... 'Kuboa' ... a word of profound import.“ (KHH, S.67) Das Wort „kuboa“ wird dann mit den unterschiedlichsten Bedeutungen bedacht, wobei Bedeutungen wie „God“ „amusement park“ „cattle show“ „paddock“, „sunrise“ und „knitting cotton“ (KHH, S68) nacheinander vorgeschlagen und verworfen werden. In der selben Nacht passiert ihm noch der umgekehrte Fall, er „erfindet“ eine neue Bedeutung, nämlich eine besondere Art von Dunkelheit, für die er manisch nach einem Wort sucht: „I made the most despairing efforts to find a word black enough to characterize this darkness; a word so horribly black that it would darken my lips if I named it. Lord! how dark it was!“ (KHH, S.86) Erstaunlicherweise scheint der Protagonist davon auszugehen, dass Worten eine Art inhärente Bedeutung innewohnt, die erst entdeckt werden muss. Eine weitere formale Denkstörung, die besonders bei starker emotionaler Belastung auftritt, ist die Denkhemmung. Typisch für die Denkhemmung ist der Eindruck, dass der Patient sprechen möchte, aber nicht kann.¹⁶² Der Schweizer Psychiater Christian Müller hat Denkhemmung seinem „Lexikon der Psychiatrie“ (1986) so beschrieben: „Man merkt, dass der Patient dazu ansetzt, etwas zu sagen, wobei man im Hinblick auf die Situation die Ausführungen des Ansatzes vom Patienten erwarten würde.“¹⁶³ In Tschechows „ward no. 6“ werden zu Beginn der Geschichte die Patienten beschrieben, unter anderem der unter Verfolgungswahn leidende Ivan Dmitrich. Dmitrich hat die Angewohnheit, in unklarer Getriebenheit den Raum zu durchmessen, dabei plötzlich aufzuhorchen, so als würde er dazu ansetzen, etwas von großer Wichtigkeit zu sagen, um dann aber plötzlich resignierend innezuhalten. Das charakteristische Bedürfnis zu sprechen bei gleichzeitiger Hemmung ist typisch für die Denkhemmung und wird in Bezug auf Ivan Dmitrich mehrmals im Text beschrieben: „Ivan Dmitritch suddenly lost the thread of his thoughts, stopped, and rubbed his forehead with vexation. "I meant to say something important, but I have lost it," he said.“, und: „I am not capable of reasoning“ (ATW, S302) Subjektiv wird der Gedankengang als gegen einen Widerstand ablaufend empfunden, „die Zielvorstellung bleibt erhalten“¹⁶⁴, aber „das

162Vgl. Huber, Gerd. Psychiatrie: Lehrbuch für Studium und Weiterbildung; mit 44 Tabellen. Schattauer Verlag, 2005. S173

163 Blankenburg, W., C. Müller. Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe, 1986, S155

164 Müller-Rörich, Thomas, et al. Schattendasein: Das unverstandene Leiden Depression. Springer-Verlag, 2013., S34

Denkziel kann nicht erreicht werden.“¹⁶⁵ Je nach Schweregrad der Denkhemmung kann die Konzentration nicht mehr für zusammenhängende Gespräche ausreichen.¹⁶⁶ Die Überzeugung des Patienten Dmitrich, nicht mehr zu logischem Argumentieren in der Lage zu sein, liegt in Übereinstimmung zu dem für Patienten mit Denkhemmung typischen Insuffizienzgefühl und der Überzeugung der eigenen Unzulänglichkeit.¹⁶⁷ Der junge Protagonist aus Hamsuns *Hunger* schildert den Zustand der Denkhemmung auf andere Weise, und beschreibt damit ein anderes Charakteristikum der Denkhemmung: „Slowly, quite slowly, my thoughts collected.“ Bei der Denkhemmung „verzweifeln [Patienten] daran, dass sie zum Denken nicht mehr fähig sind und empfinden eine ausgeprägte Hohlheit oder Leere im Kopf.“¹⁶⁸, schreibt der Psychiater Müller-Röhrich. Diese Hohlheit wird vom Protagonisten eindrücklich beschrieben: „I felt how my brain positively snapped and my head emptied, until it sat at last, light, buoyant, and void on my shoulders. I was conscious of the gaping vacuum in my skull with every fibre of my being. (KHH, S33) Im Gegensatz zur sprachlichen Befangenheit der Denkhemmung kann sich eine emotionale Belastung auch im gegenteiligen Zustand, dem sprachlichen Kontrollverlust, äußern. Der sprachliche Kontrollverlust, der mit dem umständlichen Denken verbunden ist, kann die Tragik einsamer und redebedürftiger Figuren herausstreichen, wie in Fontanes *Effi Briest*, wo sich die Isolation der Protagonistin in ungebremsen Redeschwällen dem Hausmädchen Johanna gegenüber ausdrückt. Das folgende zitierte Gespräch findet zu Beginn der Handlung statt, Effi Briest ist vor kurzem in ihre neue Heimat Kessin gezogen, mittlerweile hat sich herausgestellt, dass ihr Mann beruflich regelmäßig und länger außer Hause ist und dass sie mit wenig bis keinem sozialen Anschluss im Ort rechnen kann, sodass sie sich während seinen Abwesenheiten „wohl für Einsiedlertum entschließen“ (TFE, pos.1064) muss. Während Instetzens erster Abwesenheit entwickelt sich ein Gespräch zwischen Johanna und Effi Briest, das eigentlich nur in einem langen und teilweise unzusammenhängenden Monolog besteht. Auf ein recht beliebiges Kompliment des Hausmädchens („Gnäd'ge Frau haben so schönes Haar“ TFE, Pos.1064) wird in der für das umständliches Denken

165 Blankenburg, W., C. Müller. Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe, 1986, S155

166 Ebd, S155

167 Leonhard, Karl. Aufteilung der endogenen Psychosen und ihre differenzierte Ätiologie: 54 Tabellen. Georg Thieme Verlag, 2003, S19

168 Müller-Röhrich, Thomas, et al., 2013, S34

charakteristischen Unfähigkeit, auf die Aussage des anderen adäquat zu reagieren, in dem Fall also einfach nur das Komplement dankend entgegenzunehmen reagiert. Die Bemerkung wird zum Ausgangspunkt gemacht, um in loser Assoziationskette über die phrenologischen Qualitäten von Frauenhaar¹⁶⁹ - „Ja, es ist sehr weich. Aber das ist nicht gut, Johanna. Wie das Haar ist, ist der Charakter“ (TFE, Pos. 1144) – über die vorstehenden Augen des Nachbarmädchens - „Und dann habe ich eine Freundin, die war auch so blond, ganz flachsblond, noch blonder als Sie, und war eine Predigertochter ...“ (TFE, Pos. 1144), die Toilette der roten Husaren zuhause und noch einigem Anderen zu monologisieren, bis sie im letzten Satz das eigentliche Thema benennt: „Ich habe solche Sehnsucht, und... ich habe solche Angst.“ (TFE, Pos. 1144) Eine weitere Ausprägung der formalen Denkstörung, die mit sprachlichem Kontrollverlust einhergeht, ist die Ideenflucht. Zur Ideenflucht existieren mehrere inhaltlich leicht auseinanderdriftende Definitionen, die neben der charakteristischen krankhaften Steigerung des Denk- und Sprechtempos auch den intellektuellen Gehalt des Gesprochenen berücksichtigen. Die „klassische“ Ideenflucht zeichnet sich durch einen Reichtum an Einfällen, Witz und Schlagfertigkeit und Extravertiertheit aus und wird auch „einfallsreiche Ideenflucht“ genannt. Diese Form kommt vor allem bei Manie vor.¹⁷⁰ Christian Buddenbrook würde diesem Idealtypus entsprechen:

Christian (...) kam, Gott weiß, infolge welcher Ideenverbindung, auf »Maria« und das »Laster« in London zu sprechen, verfiel in die Geschichte des rüdigen Hundes, der in einer Schachtel von Valparaiso nach San Franzisko gereist war, und erzählte nun, da er im Zuge war, mit einer solchen Fülle, Schwunghaftigkeit und Komik, daß er einen Saal voll Menschen hätte unterhalten können. Er geriet in Begeisterung, er redete in Zungen. Er sprach Englisch, Spanisch, Plattdeutsch und Hamburgisch, er schilderte chilenische Messerabenteurer und Diebsaffären aus Whitechapel, verfiel darauf, einen Blick in seinen Vorrat von Couplets tun zu lassen und sang oder sprach mit mustergültigem Mienenspiel (...) Er trank noch ein Gläschen Likör, ward noch einmal ein wenig aufgeräumt, versuchte noch eine Geschichte zu erzählen und brach dann in ziemlich deprimierter Stimmung auf. (TMB, Pos. 6683)

Der Schweizer Psychiater Ludwig Binswanger hat einen charakterlichen „Typus“ beschrieben, den Menschen mit ideenflüchtiger Sprechweise oft verkörpern und auf den meist „schwebenden, springenden, hüpfenden, Lebensstil dieser Kranken“¹⁷¹ hingewiesen, eine Behauptung, die sich jedenfalls mit der literarischen Figur des Christian Buddenbrook

169 Tatsächlich hat der deutsche Phrenologe Gustav Struve 1843 in einer damals beachteten Abhandlung Menschen mit weichem Haar ein nervöses Temperament attestiert, Vgl Struve, Gustav. *Die Phrenologie in und ausserhalb Deutschlands*. Dr. u. Verlag von Karl Gust. Groos, 1843., S10

170 Blankenburg, W., and C. Müller. "Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe.", 1986, S157

171 Ebd, S157

und der des später zitierten Mattia Pascal ohne weiteres deckt. Bemerkenswert ist auch der rapide Stimmungswechsel Christian Buddenbrooks in dem zitierten Abschnitt, der nach seinen launigen Ansprachen plötzlich und in „ziemlich deprimierter Stimmung“ aufbricht, was der meist bei ideenflüchtiger Sprechweise zugrundeliegenden Störung manischer oder bipolarer Natur entspricht.¹⁷² Neben Christian Buddenbrook zeigt auch Mattia Pascal aus Pirandellos *Il fu Mattia Pascal* (1904) ideenflüchtige Sprechweise des einfallsreichen Typus. Im folgenden Zitat räsoniert Mattia Pascal über seine nächtlichen Gespräche mit zwei Damen, die im selben Gasthaus wie er wohnhaft sind. Mattia Pascal lebt zu diesem Zeitpunkt unter falschem Namen in Rom, nachdem in seiner Heimatstadt die Leiche eines Selbstmörders fälschlicherweise als die seine identifiziert wurde und er durch einen Roulette-Gewinn finanziell sorgenlos ist. In diesen Gesprächen muss er zunächst den Fragen, die seine Identität betreffen, geschickt begegnen, bis er die Gespräche in die gewünschten Bahnen lenken und ungehemmt fabulieren kann; Seine sich allnächtlich vor den beiden Damen entladenden Redeschwalle sind zweifellos sehr unterhaltsam und komisch, sonst hätte er die Damen schwerlich als beständige Zuhörerinnen gewinnen können. Inhaltlich enthalten sie mehr oder weniger zusammenhangslos die verschiedenen Beobachtungen, die er auf seinen Reisen gemacht hat, und die Zwischenfälle, die ihm widerfahren sind, die er ungefiltert Revue passieren lässt („i quel che avevo veduto, delle osservazioni fatte, degli incidenti che mi erano occorsi qua e là.“(LPM, S103)), seine Erzählungen sind aber größtenteils erfunden („prudentemente, la barchetta della mia finzione poté alla fine filare al largo e issar la vela della fantasia.“(LPM, S103). Eine ganz andere Ausprägung von Ideenflucht lässt sich bei Tschechows *ward no. 6* zeigen. Der paranoide Patient Ivan Dmitritsch zeichnet sich nicht durch launige Ansprachen voller Witz und Einfallsreichtum aus, sondern repräsentiert den zweiten Subtyp der Ideenflucht, die „einfallsarme Ideenflucht“, bei der der Redeschwall unzusammenhängend ist und das Redevolumen sprachlich nicht mehr verarbeitet werden kann und teilweise unverständlich ist.¹⁷³ Anders als der einfallsreiche Typ der Ideenflucht wird der einfallsarme Typ meist in Verbindung gebracht mit einer zugleich episodisch auftretenden Denkhemmung,¹⁷⁴ so wie das hier auch in Bezug auf den Patienten Dmitritsch interpretiert worden ist, der über weite

172 Ebd, S157

173 Blankenburg, W., and C. Müller., 1986, S157

174 Ebd, S 157

Strecken als redegehemmt beschrieben wird: gelegentlich wirkt er, als würde er etwas sagen wollen, was aber nicht ausgeführt wird: „reflecting that they would not listen, or would not understand him, he shakes his head impatiently“. Manchmal aber gewinnt sein Rededrang die Oberhand, was sich in fieberhaften und leidenschaftlichen Ansprachen äußert. Dmitrichs regelmäßig auftretende Redewut besteht aus zusammenhanglosen und abgerissenen Aussagen, die nicht immer verständlich sind, und weist damit schon Nähe zum zerfahrenen Sprechen auf: „His talk is disordered and feverish like delirium, disconnected, and not always intelligible“ (ATP, Pos.302) Die einfallsarme Ausprägung von Ideenflucht geht meist im Laufe der Erkrankung in einen zerfahrenen, inkohärenten Sprachstil über.¹⁷⁵ Der Psychiater Christian Müller schildert einen charakteristischen Sprachstil ideenflüchtiger Sprache, wobei an Stelle des hypotaktischen, in Haupt- und Nebensatz gegliederten Sprachstils die Parataxe, das Aneinanderreihen von Nebensätzen, trete, so dass ein „manischer Telegrammstil“ entstehe.¹⁷⁶ Dieses Charakteristikum lässt sich hier aber leider nicht nachweisen, denn alle zitierten Stellen ideenflüchtiger Sprache geben die betreffende Rede nicht direkt wieder, in allen Fällen hat der Erzähler das Ruder übernommen. Direkte Figurenrede findet höchstens noch in der reduzierten Form der direkten figuralen Benennung, beispielsweise bei Nennung des „Lasters“ oder der „Maria“ in der Rede Christian Buddenbrooks, statt. Sogar der diegetische Erzähler aus Pirandellos „Ill fu Mattia Pascal“ überführt die ideenflüchtige Rede seines früheren Ichs in eine narratorial überarbeitete Fassung. Das umständliche Denken, das mit der Ideenflucht in Verbindung steht und allgemein als abgeschwächtere Form derselben betrachtet wird¹⁷⁷, eignet sich anscheinend noch besser für eine Wiedergabe in direkter Rede, jedenfalls sind alle unter dem Begriff des umständlichen Denkens gefundenen Passagen Zitate aus der Rede der Figuren in der ersten Person. Die ideenflüchtige Sprechweise dagegen scheint den inoffiziellen Toleranzgrad an Kohärenz und Stringenz der Rede zu überschreiten, ab dem dann üblicherweise der Erzähler einschreitet. Während die Ideenflucht typischerweise im Redefluss des Patienten (Logorhoe) ihren Ausdruck findet, wird das mit ihr verwandte Gedankendrängen normalerweise im Rahmen psychotherapeutischer Exploration

175 Ebd., S157

176 Ebd., S157, S102

177 Ebd., 1986, S157, S102, S157

festgestellt.¹⁷⁸ Das Gedankendrängen ist, nachdem es nur bei entsprechender Präsentation mentaler Prozesse erkannt werden kann, praktisch nur in Form von innerer Figurenrede repräsentiert. Das Gedankendrängen tritt in den untersuchten Texten vor allem dann auf, wenn eine Figur unter großer Belastung steht. „A swarm of loose thoughts flutter about in my head“(KHH, S18), klagt der Protagonist aus Hamsuns *Hunger*, als er, unter Schreibblockade leidend, einen Artikel für die Zeitung zu schreiben versucht. Der junge Mann leidet ausgiebig unter dem Zustand des Gedankendrängens, bei dem er sich inneren Einflüssen ausgeliefert sieht: „Strange as I was at this instant to myself, so absolutely a prey to peculiar invisible inner influences“(KHH, S18), den Eindruck hat, dass er sich seiner gesteigerten Auffassungsgabe geradezu nicht erwehren kann: „nothing occurred around me without my observing it.“(KHH, S19) und sich auch mit sehr nebensächlichen Begebenheiten ausgiebigst befassen muss: „A dog that dashed by me, a yellow rose in a man's buttonhole, had the power to set my thoughts vibrating and occupy me for a length of time.“(KHH, S21) Dieser Zustand tritt immer dann auf, wenn er in Situationen gerät, die betrüblich oder belastend sind. Beispielsweise wird ein Gespräch zwischen dem Protagonisten und der Hausherrin, der er den Mietzins schuldig bleiben musste, durch einen längeren inneren Monolog vorbereitet. Die Situation ist zugegebenermaßen fatal: es ist Winter, der Protagonist besitzt buchstäblich nur mehr die Kleider, die er auf dem Leibe trägt, und soll nun sein Quartier verlieren. Dabei wandern die Gedanken übergangslos zwischen der Sache an sich - „She had not asked me to go--not expressly, not in plain words“ (KHH, S169) - zu mehr oder weniger willkürlichen Betrachtungen hin und her, beispielsweise entwickelt sich der Gedankengang von dem bevorstehenden und alles entscheidenden Gespräch über das bemerkenswerte grüne Haupthaar der im Hintergrund stehenden Devotionalie - „That was really most singular green hair on that Christ in the oleograph!“ (KHH, S169) - zu brennendem grünen Gras, „It was not too unlike green grass“ (KHH, S196), dem Tag des jüngsten Gerichts, zu Naturkatastrophen in Portugal, Kupferspucknapfen, Federhaltern aus Ebenholz, Leichentüchern und dergleichen mehr. Diese Aufzählung scheinbar unzusammenhängender Gedankenfragmente und loser Assoziationen entspricht zum einen der beschriebenen Denkstörung, allerdings könnte man argumentieren, dass trotzdem eine ästhetische, literarische Logik intakt geblieben ist, denn

178 Ebd, S.300

die Assoziationen von Erdbeben, Ebenholz und so weiter kreisen alle symbolisch um Tod und Begräbnis. Auch Mattia Pascal aus Pirandellos Werk von 1904 ist von Unglück geplagt: „The protagonist has always despised himself, his appearance, his life“¹⁷⁹ schreibt der Psychoanalytiker und Anthropologe Benjamin Kilborne. Unglücklich mit seinem Leben in dem Ort, in dem er geboren wurde, bricht es aus ihm hervor: „L’immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia.“ (LPM, S39) Mattia Pascal kann sich der Flut an seltsamen Gedanken nicht erwehren, die wie „Blitze des Wahnsinns“ über ihn hereinbrechen. Allerdings kann auch der gegenteilige Zustand Reaktion auf belastende Erlebnisse sein, nämlich das eingeeengte Denken. In den untersuchten Texten ist eingeeengtes Denken zwar häufiger auf die psychische Disposition der Figuren zurückzuführen als auf eine traumatische Erfahrung. In Hardys *Jude the Obscure* allerdings äußert sich eine dramatische Erfahrung in eingeeengtem Denken: die verzweifelte Sue verarbeitet die verzweifelte Sue den Tod ihrer Kinder mit wahnhaftem religiösen Eifer: "We ought to be continually sacrificing ourselves on the altar of duty!" (THJ, S382) sagt sie zu ihrem Mann Jude, und von diesem Leitgedanken ist sie so eingenommen, dass sie der Erfüllung ihrer vermeintlichen christlichen Pflichten ihr gesamtes Lebensglück unterordnet und beispielsweise aus Gründen katholischer Ehevorstellungen Jude, ihren zweiten Ehemann, den sie liebt, verlässt, um wieder zu ihrem ersten Ehemann zurückzukehren, den sie aber nicht liebt. Das eingeeengte Denken kann als Gegenstück zum Grübeln betrachtet werden, bei dem das „charakteristische Irren des Denkens von einem Sachverhalt zum anderen“¹⁸⁰ eher eine Nähe zum Gedankendrängen suggeriert. Beim Grübeln ist der Patient unablässig mit unangenehmen Gedanken zu seiner aktuellen Lebenssituation beschäftigt.¹⁸¹ Unter diesem Zustand leiden viele der Figuren aus dem Textkorpus, das Grübeln hat allerdings eine weniger stark pathologische Aussagekraft und findet sich „als Erlebnisreaktion (...) auch bei Gesunden“.¹⁸² Pathologisches Grübeln beginnt aber oft ohne äußeren Anlass und wird als wenig kontrollierbar erfahren. Der im letzten Beispiel bemühte Mattia Pascal ist erschöpft durch eine schlaflos verbrachte Nacht voll stürmischer Sorgen: „dopo una notte insonne, sconvolta da un tempestoso

179 Kilborne, Benjamin. *Disappearing persons: Shame and appearance*. Suny Press, 2002. , S89

180 Blankenburg, W., and C. Müller, 1986, S161

181 Ebd., S157

182E bd, S 471

mareggiamento di pensieri“. Oft wird auf die Schlaflosigkeit als typische Begleiterscheinung hingewiesen, was aber kein Definitionskriterium darstellt.¹⁸³ An anderer Stelle ist Mattia Pascal mit der Betrachtung seines Spiegelbildes beschäftigt; nachdem er ja unter fremdem Namen lebt und nicht erkannt werden möchte, hat er sich einer Schönheitsoperation unterzogen, in der eine Augenfehlstellung korrigiert wurde, und ist nun hin- und hergerissen zwischen „dunklen Gedanken“ und Bewunderung für sein neues verbessertes Erscheinungsbild, dem Bart und Blässe gut zu Gesichte stehen: „Invano cercava di stornarlo dai foschi pensieri, inducendolo a compiacersi piuttosto, dinanzi allo specchio, del buon esito dell’operazione e della barba ricresciuta e anche del pallore che in qualche modo m’ingentiliva l’aspetto. (LPM, S143f) Auch die Dame aus Stefan Zweigs Erzählung „Angst“ (1910), Irene Wagner, leidet unter quälenden Sorgen. Ihr außereheliches Verhältnis wurde entdeckt und sie sieht sich von einer Frau verfolgt, die sich als ehemalige Partnerin ihres Liebhabers ausgibt und ihr unter Drohungen und Erpressungen nachstellt, während sich ihre Angst langsam zum Wahnsinn steigert: „Unabwendbar war, das spürte sie jetzt mit entsetzlicher Gewissheit, das Verhängnis, unmöglich ein Entkommen. Aber was ... was würde geschehen? Von Morgen bis Abend rüttelte sie an der Frage.“ (SZA, Pos. 4821) Während das Grübeln sich nicht durch formalsprachliche Qualitätseinbußen bemerkbar macht, stellt die Zerfahrenheit die Sprachstörung dar, die sich im höchsten Maß durch mangelnde Sprachqualität äußert. Zerfahrenheit ist zwar in den untersuchten Texten vor allem dem spezifischen geistigen Zustand der Figur geschuldet, aber es haben sich auch zwei Fälle gefunden, in denen zerfahrene Sprache eine Reaktion auf ein belastendes Erlebnis darstellt. In Vernes *Le Château des Carpathes* verleiht Baron von Gortz seiner Pein in Form von „unverständlichen Worten“ Ausdruck, als das Gerät zerstört wird, das die Gesänge der Künstlerin La Stilla so täuschend echt wiedergegeben hat: „Après les incompréhensibles paroles qui lui étaient échappées, au moment où la balle de Rotzko venait de briser la boîte qu’il emportait, avait-il voulu s’ensevelir sous les ruines du burg?“ (JVC, S321) Diese zerfahrenen Worte setzen zum Höhepunkt seines Wahnsinns ein, kurz bevor er sich freiwillig unter den Ruinen des zusammenstürzenden Gebäudes begraben lässt. Auch in Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ wird über Michael Fischer nach dessen Vorfall mit der dekapitierten Blume und dem anschließenden geistigen Zusammenbruch berichtet, dass er

183 Ebd, S 471

Unverständliches murmelnd seiner Wege zog.

In den untersuchten Texten ist aufgefallen, dass manche Ausprägungen der formalen Denkstörung typischerweise akut bei Belastungen auftreten, wie beispielsweise das Grübeln (wobei auch das Grübeln der psychischen Disposition der Figuren und nicht einem greifbaren äußeren Umstand entspringen kann), und andere, wie beispielsweise die Zerrfahrenheit, meist von Anfang an bestehen und mehr mit der geistigen Disposition der Figur als mit einer tatsächlich greifbaren belastenden Situation zusammenhängen. Allerdings kann man sagen, dass sich formale Denkstörungen insgesamt bei Belastung verschlimmern.¹⁸⁴ Nachdem nun die sprachlichen Entgleisungen während psychisch belastender Episoden beachtet wurden, sollen nun diejenigen Auffälligkeiten untersucht werden, die zur typischen Ausdrucksweise einer Figur gehören und sich von Beginn an durch den Text ziehen.

Charakteristische Ausdrucksweise einer Figur

Neben den im letzten Kapitel besprochenen Perseverationen, die unter emotionaler Belastung einsetzen und den Höhepunkt des Wahnsinns einer Figur markieren, haben sich auch solche beobachten lassen, die von Beginn an auftreten und charakteristisch für die Ausdrucksweise der Figur sind. Perseverationen werden in den meisten psycholinguistischen Untersuchungen eingeteilt in: Perseveration eines einzelnen Wortes, Perseveration der selben Idee und die Perseveration einer bestimmten Tätigkeit.¹⁸⁵ In einem der Texte aus dem Korpus wird das Stilmittel der Perseveration in allen der drei beschriebenen Modi sehr eindrücklich verwendet, nämlich in Charlotte Perkins Gilmans Erzählung „The Yellow Wallpaper“. Die Perseverationen ziehen sich von Beginn an durch den Text, nehmen aber in dem Maß an Intensität zu, in dem sich der Wahn der Protagonistin steigert. Im Speziellen nimmt das Wort „creep“ eine besondere Stellung ein. Das Wort kommt insgesamt 18 mal in der recht kurzen Geschichte vor und wird auch in etwas verwunderlichen Zusammenhängen,

184 Vgl. Tai, S., Haddock, G., Bentall, R., 2004. The effects of emotional salience on thought disorder in patients with bipolar affective disorder. Psychol. Med. 34, 803–809, und Docherty, N., 1996, und: Affective reactivity of symptoms as a process discriminator in schizophrenia. J. Nerv. Ment. Dis. 184, 535–541.

185 Dangelmaier, Ruth E. "An Exploration of Perseveration in Schizophrenia and its Relation to Clinical Symptoms." Kent State University, 200, S3

wie zur Beschreibung des hereinscheinenden Mondlichts, verwendet: „The moon shines in all around just as the sun does. I hate to see it sometimes, it creeps so slowly“. (CPGW, S20) Oder es wird zur Beschreibung der aller Wahrscheinlichkeit nach halluzinierten und als gelb bezeichneten („A yellow smell!“) Geruchs der Tapete gebraucht: „It creeps all over the house.“ (CPGW, S.25) Die Repetitionen bestehen aber nicht nur auf Ebene der Sprache der Protagonistin, sondern die Struktur der Erzählung baut auf markanten Repetitionen auf: die unheimlichen Zeichen einer früheren kerkerartigen Funktion des Zimmers („the windows are barred“ (CPGW, S13), „there are rings and things in the walls“ (CPGW, S13)) wiederholen sich in der eingesperrten Situation der Frau, und das der Erzählung ihren Namen gebende Muster der Tapete besteht aus so unlogischen Wiederholungen, dass die Protagonistin schließlich im Tapetenmuster den Grund für ihren Wahnsinn vermutet.¹⁸⁶ Diese Wiederholungen gliedern sich in eine romantische Tradition ein, in der das Element der Wiederholung eines der zentralen Charakteristika des Unheimlichen ausmacht.¹⁸⁷ Repetitionen betreffen auch eine Idee der Protagonistin, nämlich die, dass hinter dem Muster der Tapete eine eingesperrte Frau wäre, „stooping down and creeping about behind that pattern“ (CPGW, S20). Diese Wahrnehmung wird ihr immer eindeutiger, „the dim shapes get clearer every day“ (CPGW, S13), bis sich diese hinter dem Muster kriechende Frau in anderen Wahrnehmungen der Protagonistin in der Außenwelt wiederholt: zuerst in einer gebeugt gehenden alten Frau, die sie im Garten vor dem Haus zu sehen glaubt, und später sogar vielen kriechenden Frauen im Park - Wahrnehmungen, die in der Sekundärliteratur meist als Spiegelungen der Protagonistin gedeutet werden.¹⁸⁸ Wortwiederholungen treten auch immer im Bezug auf eine spezielle Schliere an der Wand auf, eine seltsame Markierung, die den ganzen Raum durchläuft, hinter jedem Möbelstück außer dem Bett (das ja, nachdem es durch Haltevorrichtungen an der Wand befestigt ist, nicht verrückt werden kann). Der Streifen an der Wand wird in einer interessanten Manier umschrieben: „a long, straight, even SMOOCH [streak], as if it had been rubbed over and over.“ (CPG, S26) Augenscheinlich wird der Streifen an der Wand mit einer Liebkosung in Verbindung gebracht. Das Wort „smooch“ tritt auch an früherer Stelle auf, um die gelben Flecken auf der

186 Vgl. Jacobus, Mary: „Reading the Yellow Wallpaper“, In: Goodman, Lizbeth. Literature and gender. Routledge, 2013., S 137

187 Vgl. Lloyd-Smith, Allan. American Gothic Fiction: An Introduction. Bloomsbury Publishing USA, 2004, S2

188 Vgl. ebd., S2

Kleidung der Protagonistin zu beschreiben („yellow smooches on all my clothes“ (CPG,S23)). Alleine die Wiederholung des speziellen Vokabels empfiehlt schon auf sprachlicher Ebene, eine Verbindung zu ziehen zwischen den früher erwähnten Flecken am Gewand und der Schliere an der Wand, und man könnte argumentieren, dass hier schon sprachlich die Interpretation angelegt ist, dass die Protagonistin selbst die Schliere an der Wand verursacht hat. Als ihr Ehemann später nach dem Schlüssel zu ihrer Wohnung fragt, antwortet sie durch mehrmalige Wiederholung desselben Satzes: "The key is down by the front door under a plantain leaf!" And then I said it again, several times, very gently and slowly“¹⁸⁹. Diese ständige Wiederholung desselben Satzes findet zum absoluten Höhepunkt ihres Wahns statt, der Ehemann findet sie am Boden kriechend wieder: „here I can creep smoothly on the floor, and my shoulder just fits in that long smooch around the wall“(CPG, S30) Bei dem Anblick seiner kriechenden Frau verliert der Gatte die Besinnung und geht zu Boden, worauf die Protagonistin notiert: „Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!“ (CPG, S30) Das ununterbrochene Kriechen entlang der Bahn stellt die Perseveration einer Handlung dar und „erfüllt“ die zuvor gemachten sprachlichen Perseverationen um das Wort „creep“, um die Schliere an der Wand und um die Idee von der kriechenden Frau. Ein anderer Text, in dem Wortperseverationen schon zu Beginn auftreten und typisch für die Ausdrucksweise einer Figur sind ist Bram Stokers *Dracula*. Der krankhaft „zoophage“ Zustand des Irrenanstaltspatienten Renfield wird durch mehrmalig eingeschaltete Wortwiederholungen auch sprachlich als geisteskrank markiert. Renfield entstammt wie der unter Verfolgungswahn leidende Irrenanstaltspatient Dmitrich aus Tschechows „ward no. 6“ vornehmen Verhältnissen, ein Umstand, der dazu geführt hat dass seine Figur in der Literatur über *Dracula* gerne als Personifikation einer degenerierenden Aristokratie interpretiert wird.¹⁹⁰ Renfield zeigt wie auch die Dame aus „The Yellow Wallpaper“ eine „systematische“ Perseveration, die alle drei Ebenen der Perseveration betrifft, die Wiederholung einzelner Worte, das ständige Zurückkommen auf eine bestimmte Idee und die zwanghafte Wiederholung einer bestimmten Handlung. Ein-Wort-Perseverationen bestehen bei Renfield aus der fast immer dreifachen Wiederholung eines Wortes, ob es sich um ein Kätzchen

189 Ebd, S30

190 Vgl. Pedlar, Valerie. 'The Most Dreadful Visitation': Male Madness in Victorian Fiction. Liverpool University Press, 2011, S140

handelt, das er sich wünscht, hauptsächlich, um es füttern zu können: „and feed—and feed—and feed!” (BSD, S88), oder um die Wahrnehmung einer sehr speziellen Belohnung, die ihm Graf Dracula für kooperatives Verhalten in Aussicht gestellt hat: „Rats, rats, rats! Hundreds, thousands, millions of them“ (BSD, S350), oder um Gottesanrufungen: “God! God! God!” (BSD, S374) Eine Idee, die Renfield ständig wiederholt, ist die, dass er durch den Verzehr lebender Tiere sein eigenes Leben verlängern könnte: „what he desires is to absorb as many lives as he can“, notiert sich der behandelnde Psychiater Arthur Holmwood in sein Tagebuch. (BSD, S89). Aus dieser Überzeugung folgt eine spezielle perseverierte Handlung, nämlich das Erlegen und Vertilgen möglichst vieler Kleintiere. Neben den Perseverationen ist auch das umständliche Denken eine Sprachstörung, die in den Texten aus dem Textkorpus gelegentlich zur Charakterisierung der Eigentümlichkeit der Sprache einer Figur verwendet wird und nicht unbedingt erst beim dramatischen Zusammenbruch der Figur einsetzt. In besonders eindrücklicher Form wird die für das umständliche Denken charakteristische Unfähigkeit, Unwesentliches oder Unpassendes auszusparen, in der Figur des Christian Buddenbrook verkörpert; seine Angewohnheit, in unbeirrbarer Taktlosigkeit Gedankengänge in erschöpfender Ausführlichkeit zu ergründen, die von allen als deplatziert oder bizarr empfunden werden, trägt wesentlich zur Tragikomik seiner Figur bei. Auch die anderen Figuren in dem Roman thematisieren diese besondere sprachliche Auffälligkeit: „Manchmal finde ich Christian ein bißchen sonderbar“, sagt Antonie Buddenbrook über ihren Bruder, „Wie spricht er eigentlich? Er geht so merkwürdig ins Detail, dünkt mich?...“ (TMB, Pos.) In dem folgenden Abschnitt aus den *Buddenbrooks* gibt Christian Buddenbrook während der familiären Weihnachtsfeierlichkeiten seine Erfahrungen zum Thema Schwedenpunsch zum Besten. Diese Ansprache findet während eines kritischen Zeitpunkts der Handlung statt, die Familie wartet auf den Ausgang von Schwiegersohn Hugo Weinschenks Gerichtsprozesses, der das soziale Ansehen der Familie nachhaltig schädigen könnte, im Raum lagert „eine schwere, beklommene, ängstliche Stille“ (TMB, S521) als Christian zu erzählen beginnt: „Die Kerls tranken Schwedischen Punsch wie Wasser! Weiß jemand von euch«, fragte er, »wie es ist, wenn man zu viel Schwedenpunsch getrunken hat? Ich meine nicht die Betrunkenheit, sondern das, was am nächsten Tage kommt, die Folgen ... sie sind sonderbar und widerlich ... ja, sonderbar und widerlich zu gleicher Zeit.“ Worauf alle ihn in Beklommenheit und Ekel versuchen, an der weiteren Ausführung zu hindern: „»Grund

genug, sie genau zu beschreiben«, sagte der Senator.“ „»Pfui«, bemerkte die Konsulin kurz und schlug die Augen nieder.“, und: „»Assez, Christian, dies interessiert uns durchaus nicht«“ (TMB, S521), aber da ist es schon zu spät: „Kennst du es, Thomas, kennst du es?“ (TMB, S 521) fährt er weiter fort. Besonders charakteristisch für das umständliche Denken ist das sprachliche „Klebenbleiben“ an einem Leitthema, das akribisch und im Detail geschildert wird, und die Unfähigkeit, einmal in Schwung gekommen, das Thema zu wechseln.¹⁹¹ Unempfänglich für die allgemeine peinliche Berührung und entgegen der wiederholten Versuche aller Anwesenden, den Redeschwall zu unterbrechen, fährt Christian Buddenbrook weiter fort, den üblen Zustand nach übermäßigem Genuss von schwedischem Punsch in dieser Art zu schildern, bis er schließlich der Ansicht ist, ihn erschöpfend charakterisiert zu haben und von selber wieder verstummt. Bei Christian Buddenbrook ist ein wiederkehrendes Leitthema sein in London und Valparaiso verbrachtes Lotterleben, auf das bei (beziehungsweise gänzlich ohne) jeden Anlass zurückgegriffen wird, zum Beispiel in Verteidigung der von ihm zur Braut auserwählten Dame, die von der ganzen Familie als peinliche Unmöglichkeit betrachtet wird: „Du solltest nur ihre Zähne sehen, wenn sie lacht! Ich habe solche Zähne auf der ganzen Welt noch nicht gefunden, in Valparaiso nicht und in London nicht ...“ (TMB, S523) Während das umständliche Sprechen mit einer gewissen Fixierung der Figur auf sich selber und mit fehlender Feinwahrnehmung des Gesprächspartners einhergeht, treibt das Vorbeireden dieses Defizit auf die Spitze. Von den untersuchten Texten enthalten nur zwei Werke Passagen, in denen deutliches Vorbeireden zu beobachten wäre, es kann also als ein eher zu vernachlässigendes Merkmal in der Darstellung von Geisteskrankheit zu dieser Zeit betrachtet werden. Bei Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“ sind die Dialoge der zwei Beteiligten allerdings durch kontinuierliches irritierendes Aneinander-vorbeireden gekennzeichnet. Beide, der Erzähler sowie sein neuer Bekannter, gehen nicht auf das vom anderen Gesagte ein. Begonnen wird das Gespräch mit einem etwas merkwürdigen Verweis des Bekannten auf seine Geliebte ("Ihre Hand ist sehr kalt, die Lippen des Stubenmädchens waren wärmer, o ja. "), das wird vom Erzähler aber nicht nur ignoriert, sondern antwortet er auf etwas, das überhaupt nie zur Debatte stand: "Ja, Sie haben recht, wir werden nachhause gehn“, worauf der Bekannte in selber Manier antwortet:"Ja, Sie haben Recht, eine solche Nacht will nicht im Bette

191 Vgl Payk, Theo R. Pathopsychologie: Vom Symptom zur Diagnose. Springer-Verlag, 2013, S 218

verschlafen sein.“ (FKB, Pos. 12560) In anderen Gesprächen ist eigentlich gar kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen dem, was der eine sagt und dem, was der andere antwortet, gegeben, beide reden in surrealer Manier über völlig andere Sachen, so dass man die entstandenen Gespräche eigentlich fast als Monolog-Serie bezeichnen könnte. In Gerhard Hauptmanns *Der Narr in Christo Emmanuel Quint* gibt es auch Fälle von Vorbeireden, allerdings nicht ganz so bizarr. In einem Gespräch fragt zum Beispiel der Laienbruder Nathanael den Wanderprediger Quint, der sich für die Wiedergeburt von Jesus hält: »sage mir, ohne Zeugen, Auge in Auge, ob du nicht Emanuel Quint, der arme Giersdorfer Tischlerssohn, oder sage mir überhaupt, wer du bist!« Quint antwortet darauf mit einer Nichtantwort („Erstlich der, der ich mit dir rede!“ (GHN, Pos. 4769) und im Anschluss mit einer Spontanpredigt zum Thema Nächstenliebe: „In dieser Welt leben, heißt in Unfrieden leben und seinen Nächsten bekämpfen: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Ich aber sage euch, daß wir unseren Nächsten nicht bekämpfen, sondern lieben sollen wie uns selbst.“ (GHN, Pos. 4769) Damit wird wie im letzten Beispiel etwas beantwortet, was nie Thema war, während die ursprüngliche Frage völlig unbeantwortet bleibt (wer spricht nun? Quint? Jesus?). Auch die klare Intention Nathanaels, den Geisteszustand von Quint abzuschätzen, wird entweder nicht verstanden oder ignoriert. Anders als das Vorbeireden ist das Grübeln eine formale Denkstörung, die sich durch innere Figurenrede Ausdruck verschafft, und nicht durch direkte Rede. Das Grübeln kann sowohl bei akuter Belastung als auch als chronischer Zustand, der charakteristisch für eine Figur ist, auftreten. Über den Irrenanstaltspatienten Renfield aus *Dracula* heißt es: „The poor wretch was doubtless torturing himself, after the manner of the insane, with needless thoughts of pain.“ (BSD, S328) Auch der andere Irrenanstaltspatient aus dem Textkorpus, Ivan Dmitrich aus Tschechows „ward no. 6“, plagt sich mit schlaflosen Nächten; hier ist das Grübeln allerdings vergesellschaftet mit Verfolgungswahn: „He could not sleep for whole nights in succession expecting to be arrested, but he snored loudly and sighed as though in deep sleep, that his landlady might think he was asleep;“ (ATW, Pos. 367) Im Unterschied dazu ist die Denkverlangsamung nicht durch das subjektive Empfinden der Figur charakterisiert, sondern wird von außen durch Bewertung von Sprachvolumen und Sprechgeschwindigkeit attestiert. Pathologisch verlangsamte Sprache konnte in den untersuchten Texten gelegentlich ausfindig gemacht werden, vor allem bei alternden oder sehr kranken Figuren,

und ist damit eine der Sprachstörungen, die charakteristisch für die Ausdrucksweise der Figur sind und von Anfang an bestehen. In Zolas *Doktor Pascal* wird der Zustand der dementen alten Tante Dide eindrücklich beschrieben: „Un instant, elle demeura haletante. Puis, dans un frisson, elle ne put bégayer qu’un mot: – Le gendarme ! le gendarme !“ (EZD, S.71f) Auch in Conrads *Heart of Darkness* ist der sterbenskranke Kurtz davon betroffen: „‘Do I not?’ he said slowly, gasping, as if the words had been torn out of him by a supernatural power.“ (JCH, S.77) In Tschechows „ward no. 6“ äußert sich die Gemütsverstimmung Dmitritchs in Gedankenverlangsamung, die mehrmals im Text erwähnt wird, beispielsweise nach einer psychotischen Episode am Vortag: „After his excitement of the previous day he was exhausted and listless, and spoke unwillingly.“ (ATW, Pos.690)

Auffällig bei allen genannten Beispielen ist, dass die verlangsamte Sprache in den Texten rein durch den Erzähler charakterisiert wird, sie wird nicht durch entsprechende Interpunktion, Wortwiederholungen, Räuspern, Atmung oder Ähnlichem aus den sprachlichen und stimmlichen Äußerungen der Figuren selbst ersichtlich gemacht.

Das eingeeengte Denken ist wie die Denkverlangsamung durch eine Einschränkung des sprachlichen Volumens gekennzeichnet. Beim eingeeengten Denken charakteristisch ist die Fixiertheit auf einige wenige Bewusstseinsinhalte, die Gespräche kreisen um wenige oder um ein bestimmtes Thema, das nicht mehr gewechselt werden kann. Einige der Figuren aus dem Textkorpus haben so ein „Leitthema“, von dem sie besessen sind. Das können religiöse Fanatiker sein, oder paranoide oder halluzinierende Figuren, oder - ein bisher in dieser Arbeit noch nicht beachtetes Stereotyp in der Darstellung von Wahnsinn – verrückte Wissenschaftler, die eine bestimmte wissenschaftliche Theorie verfolgen und auf der aufbauend auf meist skrupellose Weise experimentelle Forschung betreiben. In *Der Narr in Christo Emmanuel Quint* ist es die wahnhafte Vorstellung des Wanderpredigers Quint, eine Reinkarnation von Jesus zu sein, die sein gesamtes Denken und Handeln in Anspruch nimmt. Dabei ist abseits dieser Fixierung praktisch keine Selbstwahrnehmung mehr vorhanden - „ich bin ein Werkzeug. Es ist mein Beruf, die Menschen zur Buße zu leiten! – Ich bin ein Arbeiter im Weinberge Gottes! – Ich bin ein Diener am Wort! – Ich bin ein Prediger in der Wüste!“ (GHN, pos.45) In Perkins-Gilmans „The Yellow Wallpaper“ oder Tschechows „The black Monk“ dagegen sind es die halluzinierten Vorgänge, von denen die Figuren ganz vereinnahmt werden: „But the legend interests me. All day long I thought of

nothing else."(ATM, Pos.178), sagt Kovrin in Tschechows „The black Monk“. Ähnlich ergeht es der Dame aus „The Yellow Wallpaper“: „I watch it always“ notiert sie, und beschäftigt sich stundenlang damit, die Tapete zu betrachten und zu versuchen, eine logische Schlussfolgerung aus dem Muster zu ziehen: „I (...) follow that pattern about by the hour (...) and I determine for the thousandth time that I will follow that pointless pattern to some sort of a conclusion.“ (CPG,S18) Damit zeigt sie einen geradezu wissenschaftlichen Ehrgeiz in der Ausübung ihres Wahnsinns. Das führt zu einem weiteren hier gefundenen Typus von durch eingegengtes Denken charakterisierter Wahnsinnsdarstellung, der ein altes Stereotyp in der literarischen Wahnsinnsdarstellung ist: der wahnsinnige Wissenschaftler.¹⁹² Dr. Moreau aus H.G.Wells *The Island of Doctor Moreau* ist eine Darstellung eines besessenen Wissenschaftlers. Dr Moreau ist völlig vereinnahmt von den wissenschaftlichen Versuchen, die er an den Tieren der Insel unternimmt, und denen er sein ganzes Leben gewidmet hat: „To that, to the study of the plasticity of living forms, my life has been devoted. I have studied for years, gaining in knowledge as I go.“ (HGWI, Pos. 945) Dr. Moreau ist nicht der einzige Wissenschaftler aus dem Textkorpus, der in seiner Einengung auf ein bestimmtes wissenschaftliches Feld und unter Ausschluss sowohl menschlicher Gesellschaft als auch moralischer Bedenken so weit in sein Forschungsgebiet abdriftet, dass es aus psycholinguistischer Perspektive dem Kriterium des eingegengten Denkens entspricht; auch der Wissenschaftler Griffin aus Wells „The Invisible Man“ opfert sein gesamtes persönliches Leben seiner Forschung: „I will devote my life to this. This is worth while“ (HGWM, Pos,1286) und arbeitet pausenlos: "I went to work—like a slave.“ (HGWM, Pos,1286) Im Gegensatz dazu ist Renfield in Bram Stokers *Dracula* besessen von der Idee, durch Verzehr lebendiger Tiere sein Leben zu verlängern: ‘Rats, rats, rats! Hundreds, thousands, millions of them, and every one a life; and dogs to eat them, and cats too. All lives! all red blood, with years of life in it;’ Auf die Parallelen, die Renfield dadurch zu Dracula auf der einen Seite, und durch seinen wissenschaftlichen Eifer in der experimentellen Erprobung seiner Theorie zu seinem Psychiater Dr. Steward auf der anderen Seite aufweist, wird in der Forschungsliteratur oft hingewiesen.¹⁹³ Während das eingegengte Denken sich zwar

192 Vgl. Weingart, Peter, and Bernd Huppau, eds. *Science images and popular images of the sciences*. Routledge, 2012, S261

193 Vgl. Pedlar, Valerie. 'The Most Dreadful Visitation': Male Madness in Victorian Fiction. Liverpool University Press, 2011., S143, und: Walder, Dennis, ed. *The nineteenth-century novel: Identities*. Routledge, 2013.

formalsprachlich durch eingeschränktes Vokabular¹⁹⁴ und Ähnlichem bemerkbar machen kann, ist es doch eine Denkstörung, die vor allem aus dem Inhalt des Gesagten und weniger aus der formalen Qualität der Sprachproduktion hervorgeht. Die formale Denkstörung, die den grammatischen und semantischen Endpunkt von durch psychische Störungen beeinträchtigter Rede darstellt, ist die Zerfahrenheit. Bei einer extremen formalen Denkstörung kann die Sprache nur noch aus einzelnen Wörtern oder Wortketten (Schizophasie, „Wortsalat“) bestehen.¹⁹⁵ Zerfahrene Rede wird in einigen der untersuchten Texte umschrieben, aber in keinem der Texte ist der Versuch unternommen worden, sie in Form der direkten Rede wiederzugeben. In Tschechows „ward no.6“ wird die Redeweise des schon öfter zitierten unter Verfolgungswahn leidenden Patienten Dmitrich zwar ausführlich beschrieben, sie ist „fervently and passionately, disordered and feverish like delirium, disconnected, and not always intelligible“ (ATW, pos.305), inhaltlich spricht er über „the baseness of mankind, of violence trampling on justice, of the glorious life which will one day be upon earth“. (ATW, pos.305) Aber es wird dem Lesers überlassen, sich vorzustellen, wie die betreffende Rede tatsächlich lautet, wodurch sie fieberhaft wirkt, wann und warum sie abbricht. Dem Leser wird aber nahegelegt, dass es sich um ein „disorderly, incoherent potpourri of themes“ (ATW, pos.305) handelt. In Zolas *La Bête humaine* ist die schwer behinderte Tante Dide nur noch zu zerfahrenen und unverständlichen Mitteilungsversuchen fähig: „parfois, elle a un flot bégayé de paroles indistinctes.“ (EZD, S128) Auch der Wahnsinn Renfields aus *Dracula* wird auf sprachlicher Ebene durch unartikulierte Sprechweise ausgedrückt: „The poor man was more loud than ever, and though I could not distinguish a word he said, I could in some way recognise in his tones some passionate entreaty on his part.“ (BSD, S332) Nachdem alle gefundenen Passagen zerfahrener Rede in den untersuchten Texten durch den Erzähler wiedergegeben werden, wird in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass Zerfahrenheit einen so hohen Grad an sprachlichem Zerfall darstellt, dass üblicherweise auf indirekte Formen der Redewiedergabe zurückgegriffen wird.

194 Scharfetter, Christian. Allgemeine Psychopathologie: eine Einführung. Georg Thieme Verlag, 2002, S 151

195 Kardels, Björn, Michael Kinn, and Frank-Gerald Bernhard Pajonk. Akute psychiatrische Notfälle: ein Leitfaden für den Notarzt- und Rettungsdienst. Georg Thieme Verlag, 2007. S 15

Tabelle 9: Numerische und prozentuelle Häufigkeit der Sprachlichen Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweisscharakter

Neologismen	Perservation	Denkhemmung	Gedankenarmut	Grübeln
Hunger	Hunger	Dracula	Dracula	
	Jagende Rosse	Black Monk	Black Monk	Ward no. 6
	Yellow Wallpaper	Yellow Wallpaper	Yellow Wallpaper	Yellow Wallpaper
	Le Château des Carpathes	Jude the Obscure	Jude the Obscure	
	Tobias Mindernickel	Der Narr in Christo Emmanuel Quint	Der Narr in Christo Emmanuel Quint	
	La Bête humaine		The Island of Doctor Mureau	
	Dracula			
1 Text, 3%	7 Texte, 23%	5 Texte, 17%	6 Texte, 20%	2 Texte, 7%

Zerfahrenheit	Vorbeireden	Ideenflucht	Gedankendrängen	Umständliches Denken	Denkverlangsamung
Ward no. 6	Beschreibung eines Kampfes	Ward no. 6	Hunger	Buddenbrooks	Ward no. 6
Le docteur Pascal	Der Narr in Christo Emmanuel Quint	Buddenbrooks	Effi Briest	Effi Briest	Le docteur Pascal
Dracula					Heart of Darkness
Le Château des Carpathes					
4 Texte, 13%	2 Texte, 7%	2 Texte, 7%	2 Texte, 7%	2 Texte, 7%	3 Texte, 10%
Insgesamt:	17 Texte, 57%				

Zusammenfassung:

Unter den rhetorischen und stilistischen Gestaltungsmitteln sind die hier als „sprachliche Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweisscharakter“ bezeichneten, an die formale Denkstörung angelehnten Auffälligkeiten sehr häufig anzutreffen gewesen, mit 17 Texten betreffen sie über die Hälfte der untersuchten Werke. Dabei hat sich gezeigt, dass manche der Kriterien insbesondere in Reaktion auf ein besonders traumatisches Erlebnis auftauchen, wie die Perservation, die zumeist in Form einer dreimaligen Wortwiederholung auftritt, andere hingegen typischerweise von Beginn an bestehen und mit der geistigen Verfassung der Person zusammenhängen, nicht mit einem besonderen Erlebnis. Das betrifft vor allem

Zerfahrenheit, Gedankendrängen und Ideenflucht. Allerdings lässt sich auch in den Beispieltexten die medizinische Lehrmeinung bestätigen, dass sich formale Denkstörungen unter Belastung verschlimmern. Generell lässt sich sagen, dass Formen sprachlicher Auffälligkeiten, die Stringenz und Kohärenz der Rede besonders stark beeinträchtigen, typischerweise durch den Erzähler wiedergegeben werden, das betrifft vor allem Reden des zerfahrenen und des ideenflüchtigen Typus, während mildere Formen eher in der direkten Rede präsentiert werden.

4.2 Besondere Grammatik und Zeichensetzung

Beim Versuch, die durch Wahnsinn in Mitleidenschaft gezogene Sprache einer betroffenen Figur abzubilden, setzen manche Autoren formalsprachliche Regelbrüche, wie einen auffallend abweichenden Gebrauch von Satzzeichen, ein. Das kann zum Sprechen in Satzfragmenten führen, wobei die Flüssigkeit der Sprache durch Pausen, Verzögerungen oder das unerwarteten Abbrechen mitten im Satz unterbrochen wird. Bei der Untersuchung der Texte auf den Gebrauch von Satzzeichen stellen sich allerdings zwei logische Fragen; die erste ist dramaturgischer Natur, die zweite sprachgeschichtlicher: Erstens ist anzunehmen, dass auffällige Satzzeichen nicht nur dort eingesetzt werden, wo es um Wahnsinn geht, sondern auch in Situationen, in denen der Sprechende anderen Ausnahmezuständen wie starken Emotionen ausgesetzt ist. Das wird hier im Einzelnen aber nicht überprüft. Jedenfalls gilt für die untersuchten Texte, dass die Zeichen jeweils nur zur Charakterisierung von Wahnsinn verwendet werden; sie kommen in der sonstigen Rede der anderen Figuren nicht vor, sind also nicht ein allgemein verwendetes Stilmittel des Autors. Zweitens: nachdem die Texte der Jahrhundertwende entstammen, stellt sich auch die Frage, ob man überhaupt von grammatischen oder interpunktionalen Auffälligkeiten und Normabweichungen sprechen kann, wenn es in diesem Zeitraum in den meisten Sprachräumen noch gar keine verbindlichen Interpunktionsregeln gibt - schließlich waren selbst Bemühungen zur Vereinheitlichung der Rechtschreibung noch recht neu¹⁹⁶; um 1901 wurde beispielsweise in Deutschland erstmals ein orthografisches Werk zur Norm erklärt¹⁹⁷ -

196 Vgl. Stenzel, Jürgen: Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung. 2., durchges. Aufl. Göttingen 1970, S23

197 Vgl. Holschuh, Albrecht. "Poetische Zeichensetzung." *German Quarterly*, 2002, S 51-70., S54

dieses enthielt aber noch keine Interpunktionsregeln, die kamen erst 1915 dazu¹⁹⁸, also nach dem hier untersuchten Zeitraum. Die Orthografie- und Interpunktionsregeln wurden aber „auf Grundlage allgemeiner Sitte“¹⁹⁹ erarbeitet, und die deutsche Interpunktion war schon im 18. Jahrhundert der heutigen recht ähnlich.²⁰⁰ Allerdings muss zugegeben werden, dass die Textgrundlage nur hypothetische Aussagen erlaubt, nachdem die Zeichensetzung in den verschiedenen Versionen eines Werkes ja teilweise massiven Eingriffen unterworfen sein kann, die aber schwer bis gar nicht nachzuvollziehen sind, weil Änderungen in der Interpunktion in den modernisierten Versionen nicht als Veränderung der Originalversion gekennzeichnet sind. Trotzdem ist aufgefallen, dass in den untersuchten Texten die Kennzeichnung des Wahnsinns durch Satzzeichen ein recht häufig anzutreffendes Merkmal ist; fast jeder Text macht früher oder später von dieser Möglichkeit der Wahnsinnscharakterisierung Gebrauch. Das ist auch naheliegend, denn zum einen ist das eine Möglichkeit, um schon allein das optische Erscheinungsbild der aufgeschriebenen Rede verändern und vom Rest des Textes abheben zu können, also eine bildliche Markierung des Textes. Auf der anderen Seite sind Satzzeichen (besonders im Englischen²⁰¹) eine Methode, um Geschwindigkeit, Pausen oder die Tonlage der Rede zu kontrollieren, oder, wie Noah Lukeman es etwas poetischer ausdrückt: „Punctuation is the music of language.“²⁰² Oft ist ein besonders auffälliger Gebrauch von Satzzeichen dann anzutreffen, wenn die Rede sich schon am Rande der Verworrenheit bewegt und nur noch abgerissene Gedankenfragmente aneinandergereiht werden. In Jules Vernes *Karpatenschloss* wird äußerst ausgiebig von formalen Auffälligkeiten Gebrauch gemacht, um den Liebeswahn zu verdeutlichen, dem die romantischen Konkurrenten Graf von Telek und Rudolph von Gortz erliegen. Hier sollen ganz viele Pausen und Wiederholungen den Ausbruch des Wahnsinns von Franz von Telek

198 ebd

199 Konrad Duden, zitiert in: Holschuh, Albrecht. "Poetische Zeichensetzung." *German Quarterly*, 2002, S 51-70., S54

200Ebd.

201 Besonders beim Komma unterscheiden sich Einsatz und Funktion im Englischen und im Deutschen: Die deutsche Interpunktion folgt im Prinzip eher der Syntax als dem Sprechton und der Semantik. So steht ein Fragezeichen nach allen unabhängigen Fragesätzen, auch wo die Stimme sinkt, also nicht als Tonzeichen. Und im Gegensatz zum Englischen setzt das Deutsche da, wo ein Sprecher nur dem Verständnis und nicht auch der Syntax zuliebe einhält, selten ein Komma und verlangt es dagegen aus syntaktischen Gründen an Stellen ohne Pause, zur Markierung von Relativsätzen zum Beispiel. Im Englischen werden Satzzeichen eher als Tonzeichen verwendet und dienen dem vokalisierenden Lesen. Die deutsche Zeichensetzung erleichtert das stille Lesen, also das begriffliche Erfassen im Gegensatz zum lautlichen. Vgl. Holschuh, 2002, S 55ff

202 Lukeman, Noah. *A dash of style: The art and mastery of punctuation*. WW Norton & Company, 2007, S10

rhetorisch verdeutlichen: „– Stilla... ma chère Stilla, répète-t-il, toi que je retrouve ici... vivante...” (JVC, S.208) Aber auch bei anderen Personen wird in diesem Werk dasselbe Stilmittel, nämlich Verzögerung der Rede durch Gedankenstriche und Wortwiederholungen, zur Verdeutlichung von fragwürdigen geistigen Zuständen eingesetzt. Sogar in einem Telegramm fällt ungewöhnliche Zeichensetzung auf: „C’est vous qui l’avez tuée !... Malheur à vous, comte de Télék!“ (JVC, S.208) Die Auslassungszeichen nach dem Ausrufezeichen finden sich auch in einem anderen Ausspruch Rudolph von Gortz’: „– La Stilla échappe encore à Franz de Télék !... Mais sa voix... sa voix me reste... Sa voix est à moi... à moi seul... et ne sera jamais à personne !“ (JVC, S.208) In einigen der untersuchten Werke wird der Ausbruch oder Höhepunkt des Wahnsinns durch einen plötzlich einsetzenden oder sich graduell steigernden auffälligen Satzzeichengebrauch grafisch markiert; in einigen der Texte lässt sich der geistige Verfall der Protagonisten schon allein an der stetig zunehmenden Anzahl an Gedankenstrichen oder Auslassungspunkten zwischen den einzelnen Gedanken oder Reden beobachten, bis hin zur Zerfahrenheit der Sprache: „I wonder - I begin to think - I wish John would take me away from here!“ (CPGW, S) notiert die Protagonistin aus Charlotte Perkins Gilmans Erzählung „The Yellow Wallpaper“ in ihren Aufzeichnungen gegen Ende der Erzählung, während zu Beginn noch keine ungewöhnliche Interpunktion festzustellen war. In ähnlicher Manier teilt sich der unsichtbare Wissenschaftler Griffin aus H.G. Wells Erzählung mit. Seine seltenen Interaktionen mit Menschen sind stets in sehr abgehackter Sprache abgehalten, was durch viele Gedankenstriche ausgedrückt wird: „But in my investigations—my really very urgent and necessary investigations—the slightest disturbance, the jar of a door—I must ask you—“ (HGWM, S16) Insbesondere haben sich zur Darstellung von akuten psychotischen Schüben die Verwendung von mehreren Gedankenstrichen hintereinander als beliebtes Stilmittel herausgestellt, um die schon stark durch Wahnsinn fragmentierte Sprache tonal und grafisch zu markieren. In der Literatur und Lyrik der Jahrhundertwende war das Hintereinanderschalten mehrerer Ausrufezeichen oder Gedankenstriche aber insgesamt sehr populär²⁰³, nicht nur zur Verdeutlichung von Wahnsinn. Hohlschuh spricht von einer „Inflation“²⁰⁴ dieser Stilmittel unter den Schriftstellern um

203 Vgl. Hohlschuh, 2002, S61.

204 Ebd. Hohlschuh führt diese Mode, Satzzeichen von besonderer rhetorischer Qualität zu verwenden, auf das Bestreben der Autoren zurück, „gehört werden“ zu wollen, was im Gegensatz zur damaligen Praxis des stillen Lesens stand: Wer seinen Worten noch mehr Gewicht geben wollte, musste auf dem Papier „noch lauter schreien oder noch länger pausieren“ (Hohlschuh, 2002), was dann dazu führte, dass Ausrufezeichen

1900. Der Gedankenstrich hat laut Duden heute drei Funktionen: das Herausarbeiten akustischer Pausen, die Ankündigung unerwarteter Entwicklungen oder eines Themenwechsels, und in den Satz eingeschobene zusätzliche Informationen.²⁰⁵ In den untersuchten Texten weisen die Einsatzgebiete von den genannten deutlich ab. Beispielsweise wird in Robert Chambers „The Repairer of Reputations“ der durch die Lektüre des *King in Yellow* völlig zerrüttete geistige Zustand von Osgood Oswald Vance durch auffällige viele Gedankenstriche betont. Allein das optische Erscheinungsbild des Textes macht deutlich, wie sich die Lektüre des verworfenen Machwerks auf die Sprache der Lesenden auswirkt. Nicht nur zwischen den einzelnen Satzfragmenten muss der geschwächte und verwirrte Mr. Vance Pausen einschalten, auch kann er keinen Satz mehr zu Ende führen: "I am broken down -- I was in a madhouse, and now -- when all was coming right -- when I had forgotten the King -- the King in Yellow, and -- but I shall go mad again -- I shall go mad -- " (RCR, S) Hildred Castaignes Illusionen bezüglich der unermesslichen Reichtümer, die ihn und Mr. Wilde erwarten würden, werden ebenso durch viele abrupte Pausen grafisch und tonal markiert: "He is rich -- or will be -- richer than any living man except myself. What will we care for money then -- what will we care, he and I, when -- when -- ". Insgesamt lässt sich sagen, dass Autoren, die auf abweichenden Gebrauch von Satzzeichen zur Charakterisierung von wahnsinniger Sprache zurückgreifen, das bei allen ihren wahnsinnigen Figuren tun. Manche Autoren lassen ihre Sätze in Fragmente zerfallen, es verbleiben einzelne Wortgruppen und die Flüssigkeit der Rede ist verschwunden. Die Gedankenstriche kennzeichnen in den untersuchten Texten Verkürzungen, Satzabbrüche und Leerstellen. In Heinrich Manns *Professor Unrat* werden auffällige Satzzeichen konsequent verwendet. Sie unterstreichen hier die schrullige Eigenart des Gymnasiallehrers Raat, sinnlos eingeschobene Floskeln in seine Reden einzubauen: „Ein Mensch, mit dem es dahin gekommen war, daß er diese -- gewiß denn freichlich -- Künstlerin Rosa -- Rosa -- “ (HMP, S) Die Gedankenstriche gehören in diesem Fall also, anders als in den letzten Beispielen, zur Charakterisierung der speziellen Sprechweise eines Protagonisten, und markieren im Text im Speziellen das Auftreten der Künstlerin Rosa Fröhlich in Professor Raats Gedanken oder Reden, auch in verdeckter Form. Beispielsweise möchte Professor

und Gedankenstriche verdoppelt oder verdreifacht wurden.

205 Der Duden, Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle und gutes Deutsch, R. (1985). *Duden band, 9*, S350f

Raat herausfinden, wo die betreffende Dame arbeitet, und wird aufs Geratewohl beim Stadttheater vorstellig, wo er sich erkundigt, ob Schillers *Jungfrau von Orleans* vielleicht im Programm ist, mit einem speziellen Schwerpunkt: „Wir brauchen die Jungfrau. Und zwar käme es – aufgemerkt nun also! –« Unrat schöpfte Atem, sein Herz klopfte. »– ganz besonders auf die Darstellerin der Johanna an.“ (HMP, Pos.278) Am Ende des Romans verliert der Professor allerdings völlig die Herrschaft über seinen Verstand und damit auch über seine Sprache, was ebenfalls durch besonders viele Gedankenstriche illustriert wird. Nach seiner Ehe mit der Kleinkünstlerin Rosa Fröhlich ist er finanziell ruiniert. Sein ehemaliger Schüler Lohmann bietet seiner Frau an, all ihre Schulden zu bezahlen, und legt die offene Brieftasche auf den Tisch. Als sie ein altes Gedicht aus Lohmanns Schulaufsatz singt, stürzt Professor Raat aus dem Nebenzimmer und versucht, sie zu erwürgen. Dann ergreift er Lohmanns Brieftasche, mit den Worten: »Elender – – wagen es – – Fassen – – endlich fassen – – Hergeben, alles herausgeben!« (HMP, Pos. 3070) Anders als bei der im Duden vorgeschlagenen Verwendung des Gedankenstrichs zur Verdeutlichung von Pausen, Themenwechseln oder informativen Einschüben sind die Gedankenstriche in den Texten oft als Mittel zur Aneinanderreihung von lose zusammengefügt Satzfragmenten verwendet worden, die die unzusammenhängende Rede eines verlorenen Verstandes mimieren sollen. Gleiches gilt auch für Auslassungspunkte.²⁰⁶ Auch ein extensiver Gebrauch von Auslassungspunkten zwischen Rede- oder Gedankenfragmenten stellt eine auffällige Veränderung des Schriftbilds dar, die auf bildlicher Ebene den psychischen Zustand einer Figur verdeutlichen kann. In manchen Texten lässt sich an der zunehmenden Häufigkeit der Auslassungspunkte im Textbild regelrecht das Ausmaß des sich steigernden Wahnsinns errechnen. Das ließe sich natürlich insbesondere dann gut zeigen, wenn längere zusammenhängende Textstellen zitiert werden könnten. In Stefan Zweigs Novelle „Angst“ beispielsweise lässt sich die zunehmende Paranoia der Dame durch Betrachtung des Schriftbilds gut erkennen – je mehr sie sich von ihrer Verfolgerin bedrängt glaubt, desto unzusammenhängender und aufgelöster werden ihre Reden, bis sie „ganz zusammenhanglos die Worte keuchte“ (SWA, Pos. 15442), was sich in besonders vielen Auslassungszeichen

206 Gerade das Auslassungszeichen hat in der 2. Hälfte des 20. Jhds. „philosophische Grabenkämpfe“ (Abt, Christine, Punkt, Punkt, Komma, Strich, 2009) ausgelöst: Adorno bemerkt in seinem Aufsatz „Satzzeichen“ von 1956 spöttisch, „impressionistische“ Autoren würden ihre Sätze durch Auslassungszeichen „bedeutungsvoll offen lassen“, um „die Unendlichkeit von Gedanken und Assoziationen“ zu suggerieren. (Adorno, Theodor, „Satzzeichen“, In: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/Main, 2003, S.109)

ausdrückt. Etwa, wenn sie ihren ehemaligen Geliebten um Hilfe bittet:

Sie haben die Pflicht, mir zu helfen ... Sie müssen mir den Ring schaffen, Sie müssen ... Oder sagen Sie mir wenigstens die Adresse ... Sie verfolgt mich immer, und jetzt ist sie fort ... Sie müssen, hören Sie, Sie müssen. (SZA, Pos. 15440)

Durch die vielen Elisionspunkte zwischen den Satzbruchstücken gewinnt die aufgeschriebene Rede der bedrängten Dame einen lautlichen oder dramatischen Gehalt, neben dem Inhalt des Gesagten wird auch das Fortstolpern von Denken und Sprechen nachgeahmt, und die Sprechende selber wird dargestellt: wie sie mitten im Satz ermüdet, und sich dann doch zum Weitersprechen aufrafft. In ähnlicher Weise verfährt Thomas Mann, wenn er Christian Buddenbrook die folgenden weisen Worte zu Hanno sprechen lässt: „Hör' mal, Kind, laß dir raten, hänge deine Gedanken nur nicht zu sehr an solche Sachen ... Theater ... und sowas ... Das taugt nichts“. Die Auslassungspunkte kommen dann zum Einsatz, wenn die Figur ihre Gedanken nicht mehr auf den Punkt bringen kann.

In Döblins Roman *Jagende Rosse* verliert Johannes den Verstand, nachdem er einen Lustmord mit anthropophagen Zügen begangen hat. In einem verworrenen Bewusstseinsstrom teilt er dem Leser das Folgende mit: „Meine Einsamkeit – wollte – ich verlassen. (...) Wie sie mich brannten, wie sie mich brennen! Ich höre ihr altes grelles Gelächter! Oh – ich – ich weiß, was ich tue, ich – lache – mit -.“ Der pathologische Zustand Johannes' wird sprachlich ebenfalls durch Redeverzögerungen und Wiederholungen, auf Ebene der Interpunktion durch viele Beistriche und Gedankenstriche ausgedrückt. Ebenfalls von Döblin ist die lyrische Erzählung „Jagende Rosse“, die sich mit dem ins Pathologische gesteigerten Sexualdrang des lyrischen Ichs befasst. Dabei wird die psychische Verfassung desselben durch stilistische Manieriertheiten wie der syntaktisch unlogischen Durchmischung unterschiedlicher Satzzeichen, zb. sowohl Komma als auch Gedankenstrich zur Verdeutlichung von Pausen, oder Gedankenstriche nach dem Punkt, oder gleich mehrere Ausrufungszeichen nacheinander, illustriert:

„Krank, krank bin ich, – und einsam. –“ (ADR, S.27)

Frühling! Frühling!! Frühling, Geliebter!!! (ADR, S.29)

Sieh –. Auf weißem Rosse, die Arme weit ausgebreitet und die Haare flattern wild im Wind, reitet es, jagt es; ja es naht mir, – du meine wetternde Lust, du mein singender Schmerz. (ADR, S.35)

Ein derartig freier, lyrischer Gebrauch von Satzzeichen wird in den untersuchten Texten allerdings eher selten zur Charakterisierung von Wahnsinn verwendet, obwohl er durch die

auffällige Veränderung im Schriftbild jedenfalls einen sehr starken optischen Effekt hätte. Die meisten der Autoren, die Satzzeichen als Stilmittel zur Wahnsinnscharakterisierung für sich entdeckt haben, verwenden allerdings solche, die „akustische“ Qualität haben, um beispielsweise das Stocken, Atemholen, oder die gehetzte, abgehackte Sprache ihrer Figuren nachahmen zu können, hauptsächlich durch entsprechende Verwendung von Auslassungspunkten oder Gedankenstrichen. Das nun folgende Kapitel bewegt sich ebenfalls auf dem Gebiet der Akustik, und untersucht einen weiteren „hörbaren“ Aspekt der hier gesammelten Irrreden: die Stimme selbst.

4.3 Auffälliger Einsatz der Stimme

„Elle rit, elle pleure sans motif“ (EZP, S.24), heißt es über die durch einen Schlaganfall geistig in Mitleidenschaft gezogene Tante Dide in Zolas *Docteur Pascal*. Damit wird eine Möglichkeit zur Charakterisierung wahnsinniger Sprache ausgeschöpft, die hier bisher ausgeblendet wurde, nämlich die der stimmlichen Äußerungen abseits von artikuliertem Sinn, wie Lachen, Weinen, Schreien und so weiter. Diese stimmlichen Äußerungen unterbinden genau genommen, da sie sich ja stark auf Atmung und Muskulatur auswirken, die Sprache, oder stören zumindest den Redefluss. In den letzten Kapiteln wurden die den Wahnsinn der Figuren zum Ausdruck bringenden Reden der Figuren formal auf grammatische Auffälligkeiten, narratologisch auf Art der Redewiedergabe und inhaltlich auf ihre Sinnhaftigkeit untersucht. Außerdem wurde auf dekonstruktivistischer Ebene diskutiert, ob die Stimme überhaupt als Repräsentation von Sinn angesehen werden kann. Im folgenden Kapitel soll nun das Augenmerk auf vor- oder unartikulierte stimmliche Äußerungen, die dem Sinn vorausgehen oder einfach stimmliche Manifestationen ohne artikulierbaren Sinn sind, gelenkt werden. Auf der Basis der vorliegenden Textstellen entwickelten sich die folgenden Kriterien:

Tabelle 10: Stimmliche Auffälligkeiten

Lachen	Weinen	Singen	Fluchen	Fieberhaftes Sprechen
„verfiel in ein krampfhaftes Lachen“ (Fontane, Effi Briest)	„Heiß stürzende Thränen.“ (Döblin, Jagende Rosse)	„listening to myself crooning lullabies“ (Hamsun, Hunger)	„Quack! Hangman! Cursed reptile!“ (Tschechow, Ward no.6)	„His talk is disordered and feverish“ (Tschechow, Ward no.6)

Das wahnsinnige Lachen steht in einer alten Tradition zur Darstellung von Wahnsinn, ebenso wie das Singen eines völlig unpassenden Liedes. Recht häufig pflegen die für diese Arbeit herangezogenen Figuren ihren Wahnsinn über eine auffällige, hier als „fieberhaft“ zusammengefasste stimmliche Artikulation auszudrücken. Interessant ist, wie sich das zur Verdeutlichung des Wahnsinns einer Figur verwendete Lachen, Weinen etc. von dem „normalen“ Einsatz zur Verdeutlichung hoher emotionaler Betroffenheit der Figuren unterscheidet.

„I laughed, laughed, slapped my thighs, and laughed, like a maniac“²⁰⁷ - Lachen

Ein altbewährtes Stilmittel, um Verrücktheit darzustellen, ist das wahnsinnige Lachen.²⁰⁸

Wie sehr das Lachen mit dem Wahnsinn verknüpft ist, zeigt sich schon allein auf etymologischer Ebene: in der Humorpathologie ist ein „Humorist“ jemand, dessen Körpersäfte so aus dem Gleichgewicht geraten sind, dass sie exzentrisches oder wahnsinniges Verhalten verursachen.²⁰⁹ Aber was unterscheidet das „normale“ Lachen vom wahnsinnigen Lachen? Während das Lachen ja eigentlich in seiner sozialen Funktion ein nonverbales Kommunikationsmittel ist, das Grenzen überwindet, argumentiert Kevin Leggieri in „Fröhliche Wissenschaft: Zur Genealogie des Lachens“, dass das wahnsinnige Lachen im Gegenteil mit einer Privatsprache gleichzusetzen sei, deren Sinn sich dem Empfänger nicht erschließen kann, bei dem die Kommunikation notwendigerweise scheitern muss.²¹⁰ Damit ist schon eine Komponente des wahnsinnigen Lachens beschrieben: Unangebrachtheit. Lachen wirkt irritierend auf den Leser, wenn der Grund der Erheiterung nicht verständlich ist, beispielsweise in einem hochdramatischen Moment, in dem die Welt des Protagonisten zusammenbricht. Diese seltsame Unangebrachtheit haben alle wahnsinnig Lachenden in dieser Arbeit gemein. Allerdings muss Lachen keineswegs immer mit Humor

207 Hamsun, Knut: Hunger, Alfred A Knopf, New York, 1921, (zuerst 1890) S 58

208 Vgl. Leggieri, Kevin: „Narrative des irrationalen Lachens. Lachen als Subversion der Normierung und als Chance einer Subjektivierung“, in: von Bogen, Helene, et al., eds. Literatur und Wahnsinn. Vol. 45. Frank & Timme GmbH, 2014, S 49, und: Camfield, Gregg. *Necessary Madness: The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature*. Oxford University Press, 1997, SX.

209 Camfield, Gregg. *Necessary Madness: The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature*. Oxford University Press, 1997, SX.

210 Vgl Kevin Leggieri (Hrsg): Fröhliche Wissenschaft: Zur Genealogie des Lachens." Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik: ZDPE 2 (2017). S 7, S 246

zu tun haben, auch das Lachen aus Angst, Nervosität oder als Schockreaktion sind bekannt²¹¹ und für sich gesehen ist es nicht unbedingt ein Stilelement, das wahnsinnigen Figuren vorbehalten ist. Wenn allerdings eine Figur die Tendenz hat, mehrmals im Text angesichts wenig erheiternder Umstände in homerisches Gelächter auszubrechen, dann hat das unbestreitbar eine irritierende Wirkung auf den Leser. Die meisten der Protagonisten, die ihrem Wahnsinn durch irres Gelächter Ausdruck verleihen, tun dies gleich mehrmals und mit Nachdruck, wie der junge Journalist in Hamsuns *Hunger*; an mehreren Stellen im Text bricht er aus für den Leser und die anderen Figuren nicht nachvollziehbaren Gründen in Gelächter aus. In einer schon an früherer Stelle in dieser Arbeit erwähnten Szene - der junge Journalist hat einen ihm unbekannten älteren Passanten in ein langes, verwirrendes Gespräch verwickelt, das sich von alltäglichen Themen in bizarrer Manier zu der erfundenen Geschichte des reichen Geschäftsmannes „Happolati“ und seiner sagenhaft schönen Gemahlin entwickelt hat - beginnt er plötzlich, „entirely absorbed in stories of my own“ (KHH, S.29), in grundloses Gelächter auszubrechen: „The blood flew to my head, and I roared with laughter.“ (KHH, S29) Das macht nicht nur auf den Leser einen irritierenden Eindruck, auch der Passant versucht daraufhin, den Schauplatz zu verlassen. An anderer Stelle ist der Grund der extremen Erheiterung nicht weniger ominös: er bemerkt, dass ein Mann ein Paket auf einer Parkbank vergisst. Kurz darauf wird ein Polizist auf das Päckchen aufmerksam und begutachtet den Inhalt. Der Protagonist hat währenddessen die wildesten Spekulationen zu dem vermeintlichen Inhalt angestellt, und als er den Polizisten beim Öffnen des Pakets sieht, hält er die Spannung nicht mehr aus, und „laughed, laughed, slapped my thighs, and laughed, like a maniac. My laughter was hushed and feverish to the intensity of tears. (KHH, S58) Wie der Protagonist aus Hamsuns *Hunger* befremdet auch Irene Wagner aus Stefan Zweigs Novelle „Angst“ gleich mehrmals durch nicht nachvollziehbares Lachen, beispielsweise als sie ihren ehemaligen Geliebten auf ihre Verfolgerin anspricht, die sich als dessen Partnerin ausgegeben hat: „Sie lachte grell. Ihm wurde unbehaglich. Einen Augenblick fuhr es ihm durch den Sinn, sie könnte wahnsinnig sein“ (SZA, S25). Einige der Protagonisten bedienen ein ganz spezielles Stereotyp in der Darstellung des Wahnsinns, indem sie in wahnsinnigem Gelächter durch die Straßen

211 Brottman, Mikita. Funny peculiar: Gershon Legman and the psychopathology of humor. Routledge, 2013, S75

marschieren, wie der junge Journalist in Hamsuns *Hunger*: auf den Kommentar eines Mädchens sein Aussehen betreffend zieht er haareraufend und sich gebärdend durch die Stadt, wirft sich gegen Straßenlaternen und „laughed insanely each time it hurt much.“ (KHH, S88) An anderer Stelle drückt sich seine Freude über einen von der Zeitung angenommenen Artikel, den er verfasst hat, in einem ähnlichen Spaziergang aus: „I laughed and cried, took to jumping and running down the street, stopped, slapped my thighs, swore loudly and solemnly into space at nothing in particular.“ (KHH, S.56) Auch der Lustmörder Johannes aus Döblins „Der Schwarze Vorhang“ macht unter wahnsinnigem Gelächter die Straßen unsicher: „Hoho, geht einer um, trägt seine Hände durch die Straßen!“ heißt es, kurz nachdem er den Mord an seiner Verlobten begangen hat. Ebenfalls in Reaktion auf einen soeben begangenen Mord zieht der unsichtbare Wissenschaftler Griffin aus Wells *The Invisible Man* lachend und rumorend durch die Landstraßen, von den Passanten nur als körperlose Stimme zu registrieren: „It was wailing and laughing, sobbing and groaning, and ever and again it shouted.“ (HGWM, S.77) Interessanterweise gibt es bei den weiblichen Wahnsinnigen anscheinend eine Tendenz, das Befreiende des Lachens mit dem Befreien von den äußerlichen Hüllen zu assoziieren²¹², bei Effi Briest: „Kaum aber, daß Roswitha draußen die Tür ins Schloß gezogen hatte, so riß Effi, weil sie zu ersticken drohte, ihr Kleid auf und verfiel in ein krampfhaftes Lachen“ (TFE, Pos.4505) und bei Irene Wagner aus Stefan Zweigs Novelle „Angst“: die von einer von ihrem Mann engagierten Verfolgerin erpresste Dame befindet sich in einer permanenten paranoiden Anspannung, „dass ihr die Kleider am Leibe brannten und sie unbewusst am liebsten alle Hülle abgerissen hätte“ (ASA, S.25), bis sie mit ihrem Gatten eine Feier aufsuchte, und plötzlich „wußte sie, daß es das eingesperrte Lachen war, das sich befreien wollte (...) sie lachte und lachte, schämte sich manchmal ihres bacchantischen Übermutes und lachte wieder im nächsten Augenblick.“ (SZA, S.25) Etwas dunkler ist die Verbindung zwischen weiblichem Lachen und Entkleidung allerdings in Döblins „Der Schwarze Vorhang“: Während der Protagonist Johannes einen Lustmord an

212 In der feministischen Literaturkritik ist das weibliche Lachen speziell besetzt: die Literaturwissenschaftlerin Regina Barecca argumentiert, das Lachen von Frauen „historically served as a vehicle for exposing the shams, hypocrisis, and incongruities of patriarchial culture“ (Barrecca, 2013 S.128), und würde Grenzen aufbrechen: „everytime, a woman laughs, she is breaking through a barrier“ (ebd.) Das Prinzip könnte man zwar vielleicht auf beide Geschlechter ausdehnen, über die Subversivität des Lachens ist viel geschrieben worden (Beispielsweise hier: Liggieri, 2015, S7ff, und hier: Camfield, Gregg, 1997, S.4), aber es ist auffällig, dass das Lachen der hier zitierten Protagonistinnen immer mit der Gewalt zusammenhängt, die ihnen durch ihre jeweiligen Männer widerfahren ist.

Irene begeht, lachte Irene „immer wilder, beruhigte sich nicht“ , ihr Gelächter kommt „sinnlos aus vollem Halse“ und „im tiefen, langen Strom“ (ADV, S.210), und sie „blühte ihm [Johannes] im Gelächter, steil wie er entgegen.“ (ADV, S.210) und „lachte in aufschäumender Angst“. (ADV, S.210)

„with tears and oaths I raged on“²¹³ - Weinen, Schreien

Nachdem im letzten Kapitel auf das wahnsinnige Lachen eingegangen worden ist, soll nun das Gegenteil betrachtet werden, das Weinen und Schreien. Beides, das Lachen wie das Weinen, ist in den untersuchten Texten recht häufig anzutreffen, und häufig auch in Kombination. Während das Lachen einer wahnsinnigen Figur genau dann irritiert, wenn es eigentlich nichts zu lachen gibt, liegt die befremdliche Wirkung von Weinen oder Schreien in den untersuchten Texten häufig in der hysterischen Übertreibung der Emotionen. Das Weinen einer Figur für sich genommen kann natürlich nicht als Charakteristikum wahnsinniger Figuren angesehen werden, sondern drückt eher den Grad an emotionaler Betroffenheit einer Figur aus. In den hier untersuchten Texten fällt aber auf, dass unter den als wahnsinnig eingestuften Charakteren entgegen der damaligen Konventionen^{214 215} Männer recht häufig weinen; unter den „Gesunden“ in den Texten weinen allerdings fast ausschließlich die Frauen. Dorian Gray beispielsweise weint an vielen Stellen, was ausführlich und poetisch umschrieben wird: „His eyes deepened into amethyst, and a mist of tears came across them.“ Der geplagte junge Mann aus Hamsuns *Hunger* weint ebenfalls mehrmals, oft und inniglich, insbesondere in Kombination mit anderen hier als Mittel zur Wahnninnscharakterisierung herausgearbeiteten Auffälligkeiten, wie fieberhafter Erregung, Selbstgesprächen, Fluchen usw: „I tremble with excitement and exhaustion“ berichtet er,

213 Kkh, S88

214 Um die heute „kanonische“ Assoziation von Sentimentalität und Feminität (Chapman, 1999, S2) zu umreißen, müsste man einen historischen und kulturellen Abriss dieser Assoziation zeichnen. Die Empfindsamkeit war zu ihren Beginnen im 18. Jahrhundert etwas Männliches, sowohl die literarische Epoche als auch die kulturelle Tendenz; nach Auffassung der Empfindsamkeit ist das überschwängliche Gefühl des „man of feeling“ kein Makel, sondern zeichnet ihn als sittlichen Menschen aus. (Wegmann, 1989, S) Diese Anschauung hat sich aber Mitte des 19. Jahrhunderts geändert, als die kulturelle Sichtweise von Empfindsamkeit sich von der öffentlichen Tugend (religiöser) Männer zu einer weiblichen Tugend entwickelt hat, die in der privaten Sphäre der bourgeois Familien stattfindet. (Chapman, 1999, S3)

215 Die Literaturwissenschaftlerin Esther Huser hat sich in ihrer Dissertation zur Wahnsinnsszene im Operntext ebenfalls überrascht über ihre Ergebnisse gezeigt: „erstaunlicherweise sind auch Männer davon [vom Weinen] betroffen.“ (E. Huser, 2006, S139)

„whispering oaths and abusive epithets, hiccoughing after the violent crying fit“ (KHH, S.132). Männliches Weinen geschieht meist aus Wut, der Journalist aus *Hunger* weint „with steadily increasing fury“, seine Nervenzusammenbrüche äußern sich durch Tränen wie durch Flüche: „with tears and oaths I raged on“ (KHH, S.88). Noch dramatischer verhält es sich mit dem Irrenhauspatienten Renfield in Bram Stokers *Dracula*. Sein Weinen und Schreien wäre ja schrecklich anzuhören, notiert der ihn behandelnde Nervenarzt in seinen Aufzeichnungen, noch schrecklicher aber wäre die nachfolgende Stille, denn: „he means murder in every turn and movement“ (BSD, S.134) Der Wissenschaftler Griffin in Wells „The Invisible Man“ hingegen hegt nicht nur mörderische Absichten, er schreitet auch zur Tat; direkt nach dem Mord an dem Verwalter Mr. Wicksteed ist von der Bevölkerung eine körperlose Stimme zu hören, schluchzend, klagend und lachend: „It was wailing and laughing, sobbing and groaning, and ever and again it shouted.“ (HGWM, S.88) Aber nicht nur Wut und mörderische Absichten führen zu unkontrolliertem Weinen, auch Einsamkeit: „Einsam bin ich. Heiß stürzende Thränen.“ (ADR, S.89) so ergeht es dem lyrischen Ich in Döblins Roman „Jagende Rosse“, und auch der empfindsame Protagonist aus Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Doktor Pascal und Effi Briest weinen an mehreren Stellen aus Einsamkeit. Zusammenfassend kann man sagen, dass in den untersuchten Texten das Weinen nicht nur als Ausdruck starker Emotionen, sondern durchaus explizit zur Charakterisierung von Wahnsinn verwendet wird, und man könnte behaupten, dass es insbesondere geschlechtsspezifisch betrachtet eine psychopathologische Aussagekraft über die betreffende Figur haben könnte. Häufig ist unter den weinenden Männern das Weinen aus Wut anzufinden, gelegentlich auch aus Einsamkeit. Bei den Frauen hingegen ist es eher die hysterische Übersteigerung der Emotion, die den Unterschied zum Weinen normaler Protagonistinnen ausmacht; Irena Wagner aus Stefan Zweigs Novelle „Angst“ etwa ist ihrem Weinkrampf ganz ausgeliefert: „Wie mit elektrischen Schlägen schüttelte der Weinkrampf die Glieder, Wellen von Schauer und Kälte schienen den gefolterten Leib zu überrinnen.“ (SZA, Pos.15521), so ergeht es der Armen. Auch Irene aus Döblins „Jagende Rosse“ lässt nichts an hysterischer Übertreibung zu wünschen übrig: „Sinnlos aus vollem Halse kam das Gelächter im tiefen, langen Strom. Sie schrie schluchzend und gell“. (ADV, S.127)

„Innamorata... Voglio morire...“²¹⁶ - Singen:

Als eine weitere Metapher für einen zerrütteten Geist findet sich das Singen eines völlig unpassenden Liedes in einer tragischen oder ernsten Situation. Die Historikerin und Musikforscherin Ellen Rosand ist sogar der Ansicht, dass im (gesprochenen) Drama der Akt des Singens alleine schon für die Diagnose einer Geisteskrankheit reichen würde.²¹⁷ Das ist vielleicht etwas pointiert formuliert; das Singen an sich muss, auch in den nicht musikalischen Kunstformen, noch nicht unbedingt Indiz eines geistigen Zerfalls sein, aber das Singen eines fröhlichen Liedes in einer Situation kulminierenden Leides deutet jedenfalls auf den Realitätsverlust hin, den eine Figur erleidet. In den untersuchten Texten kommt dieses Merkmal gelegentlich vor, um den meist schon recht fortgeschrittenen Wahnsinn einer Figur zu verdeutlichen. Insbesondere das Singen von Kinderliedern während psychotischer Episoden ist unter den Wahnsinnigen in den Texten verbreitet: In Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ zum Beispiel heißt es: „Laut sang er ein Lied, das ihm plötzlich einfiel: 'Häschen in der Grube saß und schlief.'“ (ADE, S.798), kurz nachdem er den „Mord“ begangen hatte und sich unter Selbstgesprächen und im Verfolgungswahn wieder nach Hause begibt. Wenn der psychisch zerrüttete Protagonist während eines Nervenzusammenbruchs plötzlich beginnt, ein Kinderlied zu singen, macht das auf den Leser natürlich einen irritierenden Eindruck. Auch der Protagonist aus Hamsuns *Hunger* versucht sich derart zu beruhigen: „There I sat, a prey to the most singular fantasies, listening to myself crooning lullabies“ (KHH, S.66) In anderen Texten scheint das wahnsinnige Singen scheinbar eher eine atmosphärische Funktion zu haben: Moseika, der alte Jude in Tschschows „ward no. 6“, beginnt während eines langen und intensiven Gesprächs zwischen dem Patienten Ivan Dmitrich und seinem Arzt, Andrey Yefimitch, im Hintergrund zu werken und zu singen: „Moiseika (...) laid out on his bed pieces of bread, bits of paper, and little bones, and, still shivering with cold, began rapidly in a singsong voice saying something in Yiddish“. (ATW, Pos.625) Das Gespräch dreht sich um die Praxis Russlands, unangenehme oder unangepasste Bürger in Irrenhäuser oder Gefängnisse zu sperren, und stellt einen der Höhepunkte der Erzählung dar. Hier hat das Singen des

216 JVC, S. 201

217 "In spoken drama, the mere fact of singing was almost sufficient for a diagnosis of insanity.", Rosand, Ellen: Operatic madness: a challenge to convention. In: Music and text: critical inquiries., Hg. v. Steven P. Scher. Cambridge 1992. S. 157-196., S241

yiddischen Lieds oder Gebets gemeinsam mit dem Verstreuen von kleinen Knöchelchen etc. im Hintergrund sozusagen eine ornamentale Funktion, der verrückte Moseika bereichert die Szene atmosphärisch um den Flair, den man sich von Irrenhäusern und ihren Insassen erwarten würde, und der im Kontrast steht zu dem intelligenten Verrückten Dmitrich. Etwas tragischer verhält es sich in Vernes *Le Château des Carpathes*, in dem der liebeskranke Graf von Telek die letzte Liedzeile aus dem Lied, das die von ihm verehrte Sängerin La Stilla vor ihrem Tod gesungen hat, nachsingt: „Innamorata... Voglio morire...“ (JVC, S.333) Der Erzähler kommentiert das trocken: „Franz de Télék était fou.“ Die Gesangseinlage soll hier unter Beweis stellen, dass Franz von Telek seinen Verstand verloren hat.

„And called him all the foul names he could lay his tongue to“²¹⁸ - Fluchen

Einige Autoren lassen ihre wahnsinnigen Figuren auch exzessiv fluchen oder schimpfen, und bedienen damit ein weiteres Stereotyp in der Darstellung von Wahnsinn. In der heutigen psychiatrischen Forschung gilt das „hemmungslose Schimpfen mit obszönen Redensarten“²¹⁹ als besonders typisch für den „akuten Reaktionstyp“ (d.h. alle Störungen hirnerkrankter Ursache) und für Demenz.²²⁰ Der junge Journalist aus „Hunger“ wird mehrmals übermannt von derartigen Gefühlsausbrüchen, in denen er aufstampfend, Selbstgespräche führend, fluchend und schimpfend die Straßen unsicher macht: „Suddenly I stopped in the street, stamped on the pavement, and cursed loudly.“ (KHH, S.60), oder aber sich geradezu mit allen Zeichen eines zerrütteten Verstandes wild gebart: „I stagger to the door, which I try to open, fling myself against it a couple of times to burst it, strike my head against the wall, bewail loudly, bite my fingers, cry and curse....“ (KHH, S.69) Auch der unsichtbare Mann aus Wells gleichnamigem Roman flucht oft und ausgiebig: „The Voice broke off into vivid curses and ceased.“ (HGWM, S.43) Besonders unter den Irrenanstaltspatienten ist das Fluchen verbreitet: der Patient aus Tschechows „Ward No.6“ etwa „shrieked, and stamped in a frenzy such as had never been seen in the ward before“, und das unter Schmähungen und Gepoltere dem behandelnden Arzt gegenüber: „Cursed reptile!“ "Kill the reptile! No, killing's too good. Drown him in the midden-pit!"(ATW, Pos.613), "Quack! Hangman!"

218 BSD, S. 203

219 Walther-Büel, Hans. Die Psychiatrie der Hirngeschwülste und die cerebralen Grundlagen psychischer Vorgänge. Vol. 2. Springer-Verlag, 2013, S.27

220 Ebd, S.27

(ATW, Pos.616) Auch Renfield gebärdet sich dem ihn behandelnden Psychiater gegenüber ähnlich: „the patient began to rate him from within, and called him all the foul names he could lay his tongue to.“ (BSD, S.203) Auffällig ist, dass die Autoren hauptsächlich diejenigen Figuren hemmungslos fluchen und schimpfen lassen, die ohne jeden Zweifel unter recht schweren Geistesstörungen leiden. In der Darstellung der Wahnsinnsäußerungen lassen sich ja Abstufungen beobachten: es gibt subtilere Hinweise, die ein gewisses Abdriften einer Figur in eine private Realität andeuten können, und offensichtlichere Ausdrucksformen. Das öffentliche (und oft nicht anlassbezogene) Schimpfen und Fluchen ist ein Merkmal, das meist den schon weit fortgeschrittenen Wahnsinn der Charaktere verdeutlichen soll.

„The tone of abnormal exasperation“²²¹ - „Fieberhaftes“ Sprechen

Sehr häufig weisen die Erzähler in den untersuchten Texten auf eine spezielle stimmliche Auffälligkeit hin, und zwar auf eine „fieberhafte“ Sprachweise der Figuren, sie sprechen „as though in a fever“, (ATW, Pos.299), „discorded and feverish“ (ATW, Pos.305), in „the tone of abnormal exasperation“ (HGWM, S.15) oder überhaupt „im hitzigsten Fieber“ (JVC, S). Gelegentlich wird durch Beschreibung der hitzigen Sprechweise indirekt auf das fieberhafte Element verwiesen, Figuren sprechen „in a loud tenor, with heat“ (ATW, Pos.324) Im zeitgeschichtlichen Kontext gelesen ist dieser häufige Verweis auf Fieber wohl auch als Kennzeichen der Neurasthenie zu verstehen. Das Beschwerdebild der Neurasthenie wurde vor Einführung dieses Terminus als „hysterisches Fieber“ bezeichnet²²², unabhängig von einer gemessenen Körpertemperatur. Im *Handbuch der Neurasthenie* von 1893 werden die „typischen Störungen der Sprache“ beschrieben, wobei besonders Störungen des Tempus auffällig wären: die Sprache der Neurastheniker wird als fieberhaft beschrieben, sie wäre „zu rasch und erregt“²²³. Im Sinne dieser Verbindung von sprachlichen Auffälligkeiten und „Fieber“ im Neurasthenie-Diskurs ist es vielleicht zu verstehen, dass Christian Buddenbrooks irritierende Äußerungen von seinen Geschwistern Tony und Thomas Buddenbrook so beschrieben werden: „Ist es nicht, wie wenn einer im Fieber spricht?“

221 HGWM, S.15

222 Cording, Clemens, Ralf-Ingo Ernestus, and Marianne Dieterich. Begutachtung in der Neurologie. Georg Thieme Verlag, 2011.

223 Hösslin, Rudolph: Aetiologie. *Handbuch der Neurasthenie*, 1893, S. 107

(TMB, Pos.3913) Auch stimmliche Äußerungen wie das Lachen sind oft mit diesem Attribut beschrieben: „I laughed feverishly at my own whim“ (KHH, S.156) beschreibt es der junge Journalist aus *Hunger*; er lacht in „feverish merriment“ (KHH, S.58), sein Gelächter ist „feverish to the intensity of tears“. (KHH, S.58)

Tabelle 11: Numerische und prozentuelle Häufigkeit der Stimmlichen Auffälligkeiten

Lachen	Weinen	Singen	Fluchen	„Fieberhaftes Sprechen“
Hunger	Hunger	Hunger	Hunger	Hunger
Effi Briest	Effi Briest	Die Ermordung einer Butterblume	Dracula	Buddenbrooks
The invisible Man	The invisible Man	Ward no.6	The invisible Man	The invisible Man
Der Schwarze Vorhang	Dracula	Le Château des Carpathes		Le Château des Carpathes
Angst	Jagende Rosse			Ward no.6
Jude the Obscure	Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge			
	Le docteur Pascal			
	The Picture of Dorian Gray			
6 Texte, 20%	8 Texte, 27%	4 Texte, 13%	3 Texte, 10%	5 Texte, 17%
Insgesamt:	15 Texte, 50%			

Zusammenfassung:

Auffälligkeiten stimmlicher Natur sind durch 16 Figuren in mehr als der Hälfte der Texte vertreten, wobei sich geschlechtsspezifische Unterschiede gezeigt haben: das Weinen männlicher Figuren scheint, anders als bei den weiblichen Protagonistinnen, mit einer höheren psychopathologischen Bedeutung besetzt zu sein, während bei den weiblichen Charakteren eine unerwartete Verbindung von Lachen und Entkleidung anzutreffen war. Singen, vor allem das Singen von Kinderliedern, und Fluchen kommt meist im Falle fortgeschrittenen Wahns vor, insbesondere bei den Irrenanstaltspatienten. Ein Sechstel der Figuren fällt durch „fieberhafte“ Sprechweise auf, was hier im Kontext zum „hysterischen Fieber“, der Neurasthenie, interpretiert wurde.

5. Funktionen narrativen Einschreitens

Nachdem nun Inhalt und ästhetische Ausgestaltung der Rede beachtet worden ist, wird in diesem Kapitel die Aufmerksamkeit auf den Erzähler gelenkt. Eine der Hypothesen der vorliegenden Arbeit war, dass die Rede wahnsinniger Figuren häufiger als die ihrer nicht-wahnsinnigen Gegenüber von erzählerischer Überarbeitung betroffen sein könnte, nachdem sie sich häufiger am Rande des sprachlich Wiedergebbaren bewegt, sie damit also seltener in direkten Formen der Redewiedergabe und häufiger in den transponierten Formen wiedergegeben wird. Dabei werden diejenigen Passagen untersucht, die den Text der Figur in der Gestalt der Erzählerrede in geringerer oder größerer narratorialer Transformation wiedergeben. Das gewählte Modell der Textinterferenz bietet die Möglichkeit, die zweistimmigen Abschnitte des Erzählertextes genauer auf eine durch den Erzähler vorgenommene Wertung oder Interpretation der betreffenden Textpassage abzuklopfen. Die beobachteten Funktionen des erzählerischen Einschreitens werden eingeteilt in:

- kommentierende und erläuternde Äußerungen des Erzählers,
- den Aufbau von Distanz zur wahnsinnigen Figur durch den Erzähler und
- die vermeintliche Objektivität und Glaubwürdigkeit, die dem Leser vorgetäuscht werden kann, indem der Erzähler die Rede einer unzurechnungsfähigen Figur in die eigene kleidet.

Eine Schwierigkeit, die sich bei einer derartigen „stichprobenartigen“ Vorgehensweise, also der Untersuchung einzelner zitierter Passagen ohne ausführliche Beschreibung des Kontextes, ergibt, ist die, dass sich oft gerade die Charakterisierung von Figuren oder Erzählinstanzen über sprachliche oder stilistische Merkmale erst im längeren Verlauf der Handlung herausbildet. Dabei spielen die Wechselbezüge der Positionen aufeinander und die Gesamthandlung eine wesentliche Rolle²²⁴, wenn man beispielsweise eine mögliche ironische Distanzierung der Sprachverwendung beurteilen will. Das ist allerdings bei einer größeren Textsammlung schwierig darzustellen, ohne die Kenntnis des jeweiligen Gesamttextes vorauszusetzen. Um ein Beispiel aus dem Textkorpus herauszugreifen - die Handlung von Tschechows „ward no.6“ ist schnell formuliert: durch die Begegnung mit dem verrückten, aber intelligenten Patienten Ivan Dmitrich findet der Doktor Andrej Ragin einen

224 Vgl. Schmidt, 2014, 219

anregenden Gesprächspartner, wird aber durch seine häufigen Besuche bei diesem von den anderen Ärzten selber für verrückt erklärt, und schlussendlich ebenfalls eingesperrt. Wer diesen Gesamtzusammenhang der Erzählung und die Schilderungen der anderen Figuren kennt, kann auf dieser Basis vielleicht in der Wortwahl des Erzählers die kollektiven Ansichten²²⁵ der vermeintlich normalen Bürger ironisch gespiegelt sehen, denen der Irre und sein Arzt als feinfühlig und intelligenter gegenübergestellt werden. Der Sarkasmus, der in der Wortwahl der Erzählinstanz über den Verlauf der Handlung erkennbar ist, ist aber in einer einzelnen herausgegriffenen Passage womöglich nicht unbedingt sofort ersichtlich.

5.1 Kommentierende und erläuternde Äußerungen des Erzählers

In einigen Fällen sieht sich der Erzähler dazu angehalten, Elemente aus dem Figurentext, wie Gedanken oder Emotionen der wahnsinnigen Figuren, durch Kommentare zu deuten oder einzuleiten. Die Formen der Rederepräsentation, in denen Textinterferenzen vorkommen geben fast automatisch gewisse Einblicke in Positionen und Wertungen des Erzählers. Die erlebte Rede stellt die „komplexeste Form der Textinterferenz“²²⁶ dar. Die erlebte Rede kann mit Erzählerkommentaren verwoben sein, die die Aussagen der Figur einleiten, erläutern oder interpretieren, wie in Zolas *La bête humaine*: Der Lokomotivführer Jaques Lantier sinniert über einen Leichenfund, den er auf seiner Zugstrecke gemacht hat; dabei wird der zugrundeliegende Gedankengang stark vom Erzähler moderiert, und ist von Ergänzungen und interpretatorischen Kommentaren begleitet: sein Gang zur Leiche ist begleitet von einer „agitation qui avait précipité sa marche, l’horrible attrait qui le retenait là, aboutissait à cette pensée aiguë, jaillissante de tout son être:“ (EZB, Pos.936) - so wird der darauf folgende Gedankengang vom Erzähler eingeleitet; um was für einen Gedanken handelt es sich? „l’autre, l’homme entrevu le couteau au poing, avait osé! l’autre était allé jusqu’au bout de son désir, l’autre avait tué!“ (EZB, Pos.969) Hier findet ein Übergang vom Erzählerbericht zur erlebten Rede statt. Man könnte zudem noch annehmen, dass der zugrundeliegende Gedankengang Jaques' roher und abgehackter sein dürfte, als er in der

225 Manfred Jahn schlägt für derartige Fälle die Bezeichnung »kollektive Fokalisation« vor (Jahn 2005). Die Erzählinstanz ist in diesem Fall also eigentlich streckenweise nicht als narratorial, sondern als figural einzuschätzen - aber eben nicht im Sinne einer einzelnen Figur, sondern eines Kollektivs. Vgl. dazu auch: Schmid, 2014, S219, und Lahn/Meister, 2008, S112.

226 Vgl. Schmid, 2014, S185

durch den Erzähler bearbeiteten Fassung hier vorliegt, erstens wegen des blutrünstigen Inhalts, zweitens aber auch im Hinblick auf den Ausbildungsgrad des Sprechers, der Lokomotivführer ist. Nur noch die Unterteilung der Passage in die vielen Ausrufe spiegelt den Ausnahmezustand Jacques' sprachlich wieder. Die narrative Entscheidung, diese inneren Vorgänge in der Form der erlebten Rede wiederzugeben, ermöglicht dem Erzähler einerseits, dem Leser erläuternd und kommentierend zur Seite zu stehen, andererseits kann er so Gedanken in literarische Sprache übersetzen, über die die Figur in ihrer Sprache nicht in dieser Form hätte berichten können. Von Emile Zola sind zwei Werke im hier untersuchten Textkorpus, *La bête humaine* und *Le Docteur Pascal*. In beiden Texten beschäftigt der Gedanke vom degenerativen Niedergang der Familie die Protagonisten, den Lokomotivführer Jacques Lantier und den Arzt Pascal Rougon. Zola moduliert allerdings den Grad, in dem er die Figuren in eigener Sache zur Sprache kommen lässt, unterschiedlich; wenn Jacques über seine Familie sinniert, "La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure.", (EZH, S58f) entspricht zwar die saloppe Formulierung („avoir une fêlure“) noch der Figurenrede, aber gleich darauf übernimmt der Erzähler das Wort:

„Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois." (EZH, S52)

Hier hat die Rede eine stärkere narratoriale Überarbeitung erfahren. Doktor Pascal hingegen „darf“ den gleichen Gedanken selber in der ersten Person artikulieren: „Chez lequel est le poison dont je vais mourir ? Quel est-il, hystérie, alcoolisme, tuberculose, scrofule ? Et que va-t-il faire de moi, un épileptique, un ataxique ou un fou?“ (EZD, S46)

Die bis jetzt besprochenen Erzählerkommentare hatten hauptsächlich erläuternde Funktion. Die kommentierte Wiedergabe der Gedanken einer Figur in Form der erlebten Rede kann vom Erzähler aber auch mit einer gewissen Haltung einhergehen. Wahrnehmung und Repräsentieren sind zwar beides narrativ gesteuerte Vorgänge, sie werden aber oft „ein und derselben quasi-Person“²²⁷ zugerechnet. Gerade der Erzählerkommentar macht aber die unterschiedlichen Werthaltungen deutlich. Er kann beispielsweise Sympathie für die Figuren ausdrücken, wie in Fontanes *Effi Briest*: „Arme Effi. Wie sollte sie den Abend verbringen? Früh zu Bett, das war gefährlich, dann wachte sie auf und konnte nicht wieder

227 Martinez/Scheffel (1999) S 54

einschlafen und horchte auf alles. Nein, erst recht müde werden und dann ein fester Schlaf, das war das beste.“ (TFE, Pos 1077) Auch in Tschechows „Ward No. 6“ geht der Erzählerkommentar mit einer wohlwollenden Haltung des Erzählers zur wahnsinnigen Figur einher: „It is difficult to reproduce on paper his insane talk“, erklärt der Erzähler zu Beginn und versucht es stattdessen mit einer Umschreibung: Seine Irrereden sind „disordered“, „feverish“ „disconnected“, „not always intelligible“, aber dennoch: „something extremely fine may be felt in it, both in the words and the voice.“ (ATW, Pos. 305) Bei der Wiedergabe zerfahrener Sprache lässt sich generell eine Vorliebe für die Form der erzählten Rede beobachten, wie im Kapitel 'Unartikulierte Sprechen' ausgeführt wird. Andererseits kann der Kommentar des Erzählers auch ganz im Gegenteil in ständigem Widerstreit zu Haltung und Position der wahnsinnigen Figur stehen und beständig in anklagender Form Stellung beziehen. Ein Text, in dem ausgiebig Gebrauch von den narrativen Möglichkeiten gemacht wird, erzählerische Ansichten oder Wertungen in die Wiedergabe des Figurentexts einfließen zu lassen, ist beispielsweise Thomas Manns Erzählung „Tobias Mindernickel“ (1898). Der Erzähler gibt sich schon zu Anfang als wertende Instanz zu erkennen: „Von diesem Manne gibt es eine Geschichte, die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist“ (TMTM, Pos. 1469), so wird die Geschichte begonnen. Auch die Wiedergabe der Sprache Tobias Mindernickels ist von interpretierenden oder tadelnden Erzählerformulierungen begleitet; Mindernickel redet „aufs menschlichste“ mit seinem Hund (TMTM, Pos. 1567), teilweise in „stiller und selbstgefälliger Haltung“ (TMTM, Pos. 1569), teilweise in einem „ratlosen, missgünstigen und unsicheren“ Habitus, begleitet von einem Lächeln, das „hässlich und ärgervoll“ ist. (TMTM, Pos, 1573) Die Kulmination der Handlung besteht im Mord an dem Hund, was der Erzähler (plötzlich in der Ich-Form) auf die folgende Art und Weise einleitet: „Was nun geschah, war etwas so Unverständliches und Infames, dass ich mich weigere, es ausführlich zu erzählen.“ (TMTM, Pos. 1600) Hier tritt der Erzähler in der Rederepräsentation seiner wahnsinnigen Figur also vor allem durch die tadelnde oder spöttische Beschreibung von Tobias Mindernickels Art zu sprechen zutage. Besonders die „distanzierteren“ Formen der Redewiedergabe, also diejenigen, in denen der Erzähler stärker in Erscheinung tritt, sind geeignet, um Werte und Haltungen des Erzählers einfließen zu lassen; die erzählte Rede ist die Form der Redewiedergabe mit der höchsten Distanz zum Berichteten. Diese hohe Distanz kann dazu verwendet werden sich von den als

ablehnenswert empfundenen Positionen der Figur zu distanzieren, wie in Alfred Döblins „Der schwarze Vorhang“. Hier wird von den scheinbar öfter stattfindenden Gesprächen Johannes' mit seinem Hund zusammenfassend berichtet, dass Johannes den Hund "heimlich dumme Dinge“ fragte. (ADV, S.25) Dadurch distanziert sich der Erzähler erstens auf narrativer Ebene durch die Form der Redewiedergabe vom Gesagten, indem er es inhaltlich überhaupt nicht wiedergibt, und zweitens wird das Gesagte abgewertet („heimlich“, „dumm“). In den Buddenbrooks werden die Äußerungen Christian Buddenbrooks gerne in Form der erzählten Rede und mit einleitendem Erzählerkommentar kundgetan, was meist mit einer gewissen Wertung durch den Erzähler einhergeht; Beispielsweise kommt Christian, nachdem er einer Dame vom Stadttheater ein Bukett überreicht hatte und bevor er die Geschichte von dem rüdisigen Hund in Valparaiso erzählte, „Gott weiß, infolge welcher Ideenverbindung“, auf sein Lieblingsthema, „»Maria« und das »Laster« in London“ (B, Pos. 6679) zu sprechen.²²⁸ Hier enthält die distanzierte Form der erzählten Rede auch direkte figurale Benennung. Der Erzählerkommentar kann also die entweder ablehnende oder spöttische oder aber teilnehmende und mitfühlende Haltung des Erzählers zu den Positionen des Sprechers ausdrücken, er kann aber auch eingesetzt werden, wenn die Sprache durch den Wahnsinn schon so stark in Mitleidenschaft gezogenen ist, dass sie einer kommentierenden Erklärung bedarf. Im nächsten Abschnitt wird einem anderen Aspekt erzählerischer Akzentuierung der Redewiedergabe Beachtung geschenkt, nämlich dem unterschiedlichen Grad an Distanz zur Rede der Figur.

5.2 Distanz

Die verschiedenen Möglichkeiten der Redewiedergabe zeichnen sich durch ihre unterschiedlichen Abstufungen an Mittelbarkeit beziehungsweise Distanz zum Berichteten

228 In der Sekundärliteratur zu Thomas Mann ist das Londoner Musikstück um die verwerfliche „Maria“ und ihr ominöses „Laster“ als Chiffre für die Syphilis interpretiert worden; auch die diversen Krankheitserscheinungen Christian Buddenbrooks, die in etwa syphilitischen Beschwerden mit Nervenbeteiligung entsprechen (oder jedenfalls der Furcht davor), lassen eine derartige Leseart zu. (Vgl. Schonlau, Anja. Syphilis in der Literatur. 2015) So gesehen ist natürlich gerade die hier betonte Formulierung mit der vermeintlich nicht nachvollziehbaren Ideenverbindung möglicherweise weniger spöttisch als vielmehr ironisch gemeint: die Ideenverbindung zwischen der Dame aus dem Stadttheater, dem rüdisigen Hund und dem Londoner Laster wäre demnach schon verständlich, und zwar als die Angst vor einer (erneuten?) Ansteckung.

aus. Nun werden die Äußerungen der Figuren, sortiert nach dem jeweiligen Grad an Distanz der gewählten Form der Redewiedergabe, durchgenommen. Dabei wird untersucht, welche erzählerischen Möglichkeiten sich mit der jeweiligen Form der Redewiedergabe beziehungsweise dem jeweiligen Grad an Unmittelbarkeit oder Distanz ergeben. Die kontrastierende Nutzung von Formen der Redewiedergabe mit unterschiedlichem Grad an Distanziertheit kann eine Strategie sein, Gewicht oder Wirkung des Gesagten zu steuern oder Lesersympathien zu lenken.²²⁹ Der nachfolgende Dialog aus Perkins-Gilmans „The Yellow Wallpaper“ wird abwechselnd in direkter Rede und in indirekter Rede wiedergegeben:

"What is it, little girl?" he said. "Don't go walking about like that - you'll get cold."

I thought it was a good time to talk, so I told him that I really was not gaining here, and that I wished he would take me away.

"Why darling!" said he, "our lease will be up in three weeks, and I can't see how to leave before." (CPGW, S20)

Während in diesem Wortwechsel das gesamte Redevolumen Johns ungekürzt, inklusive Kosenamen und Ausrufen, als wörtliches Zitat in der direkten Rede wiedergegeben wird, wodurch das Gesagte eine deutliche Präsenz erhält, wird die Antwort der Erzählerin zuerst in indirekter Gedankenrede gerechtfertigt („I thought it was a good time to talk“), dann in indirekter Rede wiedergegeben. Einerseits könnte man argumentieren, dass sich darin die „Hierarchien“ zwischen der Erzählerin und ihrem Mann narrativ widerspiegeln, andererseits könnte sich hier auch die psychische Unsicherheit der Erzählerin ausdrücken. In welchem Ausmaß das dramatische Potenzial der verschiedenen Redeformen genutzt werden kann, um den geistigen Zustand des Sprechers auf narrativer Ebene darzustellen, lässt sich an der folgenden Passage aus *Hunger* zeigen, in der ein Gespräch zwischen dem Protagonisten und einem Passanten abwechselnd in direkter, indirekter und transponierter Rede wiedergegeben wird. Der Protagonist beschließt spontan und „utterly audacious“, (KHH, S26) einen ihm Fremden anzusprechen, indem er ihm eine Zigarette anbietet. Das ist in direkter Rede wiedergegeben: "May I offer you a cigarette?"(KHH, S.26) Während die Kontaktabbahnung also aus einem klassischen Zitat in direkter Rede, unter Anführungszeichen und mit Inquit-Formel, besteht, wird die verneinende Antwort des Gefragten vom Erzähler in der erzählten Rede mit der Feststellung „The man did not smoke“(KHH, S.26) zusammengefasst, was einen abrupten Wechsel von unmittelbarer zu distanzierter Redewiedergabe bedeutet. Der

229 Vgl. Martinez/Scheffel, 1999, S55

nachfolgende Satz entspricht der transponierten Figurenrede, wobei es sich sowohl um die erlebte Rede des Protagonisten als auch um die indirekte Rede des Befragten handeln könnte, nachdem die beiden Formen sich im Englischen nicht klar durch die Verwendung von Indikativ im ersten und Konjunktiv im zweiten Fall unterscheiden: „he had to give it up to spare his eyes; he was nearly blind. Thank you very much all the same.“ (KHH, S.26) Der letzte Satz hingegen wird, anders als die vorangegangenen Ausführungen, nicht mehr in der distanzierten dritten Person wiedergegeben (etwa: he thanked me very much all the same), sondern in der zweiten Person, den Protagonisten direkt ansprechend, obwohl durch die Weglassung von Anführungszeichen immer noch als erlebte Rede des Protagonisten und nicht direkte Rede des Sprechers erkennbar. Dieser Satz markiert gewissermaßen das „mimetische Ende“ der Skala zwischen mimetischem und diegetischem Modus der transponierten Rede. In dieser Art setzt sich das Gespräch weiter fort. Durch die abwechselnde Verwendung der verschiedenen Redeformen entsteht ein unsteter dramatischer Effekt, wobei sich der erzählerische Grad an Distanz und Mittelbarkeit ständig ändert. Damit spiegelt sich auf formaler narrativer Ebene der psychologische Hintergrund der Gesprächssituation wieder: der einsame Protagonist verwickelt einen wildfremden Passanten in ein uferloses Gespräch, dieser reagiert gutmütig auf die distanzlose Kontakthanbahnung und steht friedfertig Rede und Antwort, aber es entsteht keine Nähe, was durch den abrupten Wechsel zwischen distanzierter und unmittelbarer Redewiedergabe illustriert wird. Der Passant scheint den Protagonisten durch die Banalität des entstandenen Gesprächs oder seiner Persönlichkeit zu provozieren, was ihn dann dazu veranlasst, am Ende eine eigentlich sinnlose Lüge zu improvisieren: der Passant will wissen, wo er denn wohne, und „on the spur of the moment a lie stood, ready-made, in my head. I lied involuntarily, without any object, without any arrière pensée, and I answered-- "St. Olav's Place, No. 2." (KHH, S27) In Hauptmanns *Der Narr in Christo Emanuel* wird ein Gespräch zwischen Nathanael und dem Priester ebenfalls in unterschiedlichen Formen der Rederepräsentation wiedergegeben, zuerst in direkter Rede, dann in der erzählten Rede: „Ich werde heute nicht von dir gehen«, sagte Nathanael, »bevor ich die Gewißheit erlangt habe, daß du deines entsetzlichen Frevels wegen zerknirscht und reuig bist.“ (GHN, Pos 4747) – so beginnt das Gespräch. Während der Einstieg noch eine sehr geringe erzählerische Distanz zum Gesprochenen aufweist, wird der Rest der wohlmeinenden Ansprache des Priesters mit den Worten „In ähnlichem Tone

ging es fort“ zusammengefasst, was einer Raffung der Rede entspricht, also eine recht hohe Distanz zum Erzählten aufweist. Dadurch wird verdeutlicht, wie die Rede des Priesters an Relevanz und Bedeutung einbüßt. Die hohe Präsenz, die eine extra wörtlich zitierte Aussage in direkter Rede erhält, kann aber auch ironisch verwendet und durch den Erzähler unterminiert werden, wie im folgenden Beispiel aus H.G. Wells *The invisible Man*: „'An invisible man is a man of power.' He stopped for a moment to sneeze violently.“ Der unsichtbare Wissenschaftler Griffin hat sich eine Erkältung zugezogen, denn nachdem ja nur der Mann unsichtbar ist und nicht sein Gewand, musste er sich bei seinen nächtlichen Streifzügen den Witterungen ungeschützt aussetzen. Die explizite Erwähnung des Niesaktes durch den Erzähler nach der wörtlichen Wiedergabe dieser imposanten Aussage rückt das Gesagte allerdings ins Lächerliche. Ein im Hinblick auf die geistige Gesundheit des Sprechers auffälliger Einsatz von direkter Rede wäre das Selbstgespräch.²³⁰ In den untersuchten Texten wird häufig dieser „Trick“ angewendet, auf direkte Rede anstatt einer Form von Gedankenrepräsentation zurückzugreifen, um auf den geistigen Zustand des Sprechers hinzuweisen. Die gefundenen Selbstgespräche werden im Kapitel „Art des Gesprächs“ aufgezählt. Während die direkte Rede als die Form der Redewiedergabe mit der geringsten Distanz zur angenommenen „Originaläußerung“ gilt, ist die direkte figurale Benennung, obwohl sie auf dem Spektrum zwischen geringer und hoher narrativer Distanz direkt nach der direkten Rede, also im „unmittelbaren“ Bereich der Skala angesiedelt ist, in der Erzählforschung oft mit dem Nebensatz versehen, dass die Zitierung vor allem eine ironische oder distanzierende Funktion hätte. Beispielsweise wird die figurale Benennung in den *Buddenbrooks* oft dazu verwendet, erzählerischen Zweifel an den Malaisen Christian Buddenbrooks anzumerken, etwa wenn dieser im Gespräch mit Thomas Buddenbrook die „periodische »Qual« in seiner linken Seite – dort, wo »alle Nerven zu kurz« waren“ (TMB, Pos. 6583) schildert. Dass Christian Buddenbrook eine Qual erdulden müsse, wird durch die grafische Hervorhebung des Wortes ebenso infrage gestellt wie dessen vermeintliche asymmetrische Nerven Kürze. Neben der Funktion, erzählerisches Misstrauen an den Aussagen einer Figur anzumerken, lässt sich beobachten, dass die direkte figurale

230 Abzugrenzen ist das „echte“ Selbstgespräch natürlich von Formen der inneren Bewusstseinswiedergabe wie innerem Monolog etc. durch die Verlautbarung der Gedanken, und vom ausgesprochenen Monolog durch die Abwesenheit von Zuhörern. Vgl. Allkemper, Alo; Eke, Norbert O. *Literaturwissenschaft*. UTB, 2016., S109

Benennung im Textkorpus auch von den meist unsicheren Protagonisten verwendet wird, um sich selbst abzusichern, indem sie auf fremde Formulierungen zurückgreifen. Beispielsweise in Robert Chambers Erzählung „The Repairer of Reputations“, in der der nach einer Kopfverletzung in eine Nervenheilanstalt überwiesene Hildred Castaigne, durch Zitierung einer Formulierung seines Arztes, seine eigene Ansicht von der Unerheblichkeit seiner Einlieferung zu untermauern versucht: „At last he decided that I was well, and I, knowing that my mind had always been as sound as his, if not sounder, 'paid my tuition,' as he jokingly called it, and left.“ (RCR, Pos.77) Die folgende figurale Benennung dient auch dazu, eine Distanzierung von einer Aussage der zitierten Instanz zu formulieren: „I found I had only to ask her how, if I had 'made it up,' I came to be able to give, of each of the persons appearing to me, a picture disclosing, to the last detail, their special marks“ (HJT, S41) sagt die Gouvernante in Henry James *Turn of The Screw*, und versucht damit, den Verdacht, sich ihre Visionen nur ausgedacht zu haben, von sich zu weisen. Eine Fülle an figuralen Benennungen findet sich in Heinrich Manns *Professor Unrat*, in dem die schrullige Eigenart des Gymnasiallehrers Doktor Raat, durchgängig charakteristische Ausdrücke aus der Sprache seiner Schüler in seine eigene Sprech- und Denkweise zu inkorporieren, durch direkte figurale Benennung ausgedrückt wird: „er fühlte, daß er wieder einmal »nichts beweisen« könne;“. (TMPU, S33) Spezielle Schülerausdrücke, wie das „Kabuff“ oder das „Präparieren“ für die nächste Stunde tauchen regelmäßig in grafisch markierter Form im Gedankenbericht des Professors auf. Eine Stufe weiter auf der Distanz-Skala wäre die indirekte Rede angesiedelt, wobei die figural akzentuierte indirekte Rede tendenziell als unmittelbarer angesehen werden kann als die narrative indirekte Rede.²³¹ Nachdem in der personalen indirekten Rede die Expressivität und die Syntax von Figurentext die syntaktischen Restriktionen der Schablone sprengen können,²³² eignet sich diese Form besonders, um möglichst distanzlos und authentisch Figurentext wiederzugeben. Zur Wiedergabe der Selbstbeobachtungen Christian Buddenbrooks wird oft die indirekte Rede verwendet, beispielsweise, als er bei einem Familienessen beschreibt, wie er „unter Aufbietung aller moralischen Kräfte auf Händen und Füßen habe zum offenen Fenster

231 Wenn die Figuralisierung so weit geht, dass die grammatischen und syntaktischen Normen der indirekten Rede verletzt werden, spricht Wolf Schmid von der freien indirekten Rede Vgl Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter, 2014, S 199f

232 Vgl ebd, S 200

kriechen müssen, um es zu schließen ...“(TMB, Pos. 9937) Hier hat der Erzähler erstens den Bericht über die neue suizidale Neigung Christian Buddenbrooks inhaltlich zusammenfassend in der indirekten Rede wiedergegeben, und das vielleicht sogar ein bisschen spöttisch („unter Aufbietung aller moralischen Kräfte“), zweitens aber sind auch die Reaktionen der Familienmitglieder in der narratorialen indirekten Rede erzählt worden: „Hier aber schrie alles auf, und niemand wollte ihm weiter zuhören.“ (TMB, Pos. 9937) Eine andere Selbstbeobachtung Christian Buddenbrooks, nämlich die seiner Lähmungsangst, wird einleitend durch die narratoriale indirekte Rede erzählt: „Oftmals, wie schon früher, litt er an dem unbestimmten aber unbesiegbaren Furchtgefühl vor einer plötzlichen Lähmung.“ (TMB, Pos. 9928) Die Ausführungen gehen dann aber in die figurale Form über: „Zwar wurde nichts an ihm gelähmt; aber war nicht die Furcht davor beinahe noch schlimmer?“ (TMB, Pos. 9928) Hier geht die Schilderung von einer narratorialen indirekten Rede, in der der Erzähler den thematischen Kern der zugrundeliegenden Rede zusammenfassend herausarbeitet, in eine figurale indirekte Rede über, der Fragesatz entspricht stilistisch dem Figurentext. Die Form der Rederepräsentation mit der größtmöglichen Distanz zum Gesagten ist die Erzählte Figurenrede, bei der die zugrundeliegende Aussage der Figur durch den Erzähler so stark überarbeitet wurde, dass der ursprüngliche Gehalt inhaltlich nicht mehr zu erschließen ist. Auch diese Form der Redewiedergabe, die die Rede ja eigentlich *nicht* wiedergibt, kann paradoxerweise gut zur Darstellung wahnsinnigen Sprechens eingesetzt werden, wie gezeigt wird. Durch die stark ausgeprägte Erzählerpräsenz in dieser Wiedergabeform lässt sich oft die Haltung des Erzählers zur wahnsinnigen Figur erschließen. Die narrative Distanz, die mit der unspezifischen Erwähnung einer stattgefundenen Rede, ohne deren Inhalt zu nennen, einhergeht, kann, vor allem im Falle autodiegetischer Erzählung, auch Selbstentfremdung und Kontrollverlust des Sprechers darstellen, wie in Knut Hamsuns Roman *Hunger*. Hier wird die Sprunghaftigkeit und der Redezwang des Erzählers in Form von erzählter Rede dargestellt. Der ungenannte Erzähler gerät häufig in unkontrollierbare Sprachsituationen und produziert zwanghaft Sprache, wobei der Akt des Redens an sich zwar genau beschrieben wird, das Gesagte selbst aber als unwesentlich ausgespart wird: „I was excited by the sound of my own voice and spoke in utter seriousness;“(KHH, S29), so fasst er seine Rede zusammen. „I was entirely absorbed in stories of my own which floated in singular visions across my mental eye.“ (KHH, S29)

Dabei ist das Gesagte inhaltlich nicht nur dem Leser unbekannt, auch der Sprecher selbst scheint sich dessen gar nicht so recht bewusst zu sein: „I could hear myself speak, but each word I uttered struck my ear as if it were coming from another person. I spoke absolutely unwittingly, involuntarily, without being conscious of myself. (KHH, S106) Die erzählte Rede wird besonders zur Wiedergabe von zerfahrener Sprache verwendet. Zola umschreibt in *Le Docteur Pascal* den Redeschwall der dementen Tante Pascals als „paroles indistinctes“ (DZD, S.128), Tschechow beschreibt den Rededrang des Patienten Dmitrich als „disordered and feverish like delirium“ (ATP, Pos.302), und sogar der diegetische Erzähler aus Pirandellos „Ill fu Mattia Pascal“ überführt die ideenflüchtige Rede seines früheren Ichs in eine narratorial überarbeitete Fassung. Auch Renfields Wahnsinn wird in der erzählten Rede, unter inhaltlicher Aussparung des Gesagten, ausgedrückt: „The poor man was more loud than ever“, „I could not distinguish a word he said“ (BSD, S332) In Vernes *Le Château des Carpathes* verleiht Baron von Gortz seiner Pein in Form von „incompréhensibles paroles“ (JVC, S321) Ausdruck, und in Döblins „Die Ermordung einer Butterblume“ wird über Michael Fischer berichtet, dass er Unverständliches murmelnd seiner Wege zog. Häufig wird in den untersuchten Texten die Darstellung zerfahrener, inkohärenter Sprache über das Hilfsmittel der erzählten Rede wiedergegeben. In Conrads *Heart of Darkness* dagegen scheint tatsächlich der gegenteilige Fall vorzuliegen: Kurtz' Ansprachen sind offenbar von einer derartigen Exzellenz, dass sie sich aus diesem Grund nicht mehr für die wörtliche Wiedergabe eignen. Mit Kurtz kann der Leser schwer mitfühlen, denn obwohl seine rhetorische Brillianz oft beschworen wird, wird sie nicht unter Beweis gestellt, und seine sprachlichen Ergüsse werden ausschließlich in der erzählten Rede wiedergegeben. Es ist zwar oft die Rede von Kurtz' „splendid monologues“ (JCH, S.66) sie handeln von „love, justice, conduct of life“ (JCH, S.66), Kurtz „electrified large meetings“ vermittels seiner „magig current of phrases“ (JCH, S.83) – aber wie lauten seine unübertrefflichen Reden denn nun? Zur Schilderung wahnsinniger Sprache hat die erzählte Rede also den offensichtlichen Vorteil, dass die schwer wiederzugebende zerfahrene Sprache beschrieben werden kann; zudem bietet die erzählte Rede die Möglichkeit, sich erzählerisch von dem Gesagten der wahnsinnigen Figur zu distanzieren, entweder aus moralischen Gründen, oder im Falle einer autodiegetischen Erzählung zur Verdeutlichung der Selbstentfremdung des erzählenden Ichs.

5.3 Vermeintliche Objektivität

Manche Formen von Gedankenrepräsentation können dem Leser, durch Weglassung grammatischer oder stilistischer Markierung als Gedankenwiedergabe einer Figur, suggerieren, dass es sich nicht um die Sichtweise oder Interpretation der Realität durch eine Figur handelt, sondern um einen objektiv die fiktive Realität schildernden Erzählerbericht.²³³

Im Hinblick auf den Interessensschwerpunkt dieser Arbeit ist die erlebte Rede deshalb besonders interessant, weil sie den Leser durch diese Unklarheit, wer nun spricht – der Erzähler oder die Figur? – in einer trügerischen Sicherheit wiegt. In den untersuchten Texten wird dieser „Trick“ häufig zu Beginn der Geschichte angewendet. In Robert Chambers „The Repairer of Reputations“ werden zu Beginn die als positiv dargestellten Entwicklungen Amerikas der letzten Jahre resümiert. Diese Erzählung wird aber nicht mit den Ausdrucksmitteln des Helden so gefärbt, dass der Leser schon dadurch auf eine Figur als wahrnehmende Instanz verwiesen würde. Der Einstieg in die fiktive Realität ist zuerst also zumindest sprachlich nicht sofort als die verzerrte oder halluzinierte Wahrnehmung von Hildred Castaigne zu erkennen:

In the city of New York the summer of 1910 was signalized by the dismantling of the Elevated Railroads. The summer of 1911 will live in the memories of New York people for many a cycle; the Dodge statue was removed in that year. In the following winter began the agitation for the repeal of the laws prohibiting suicide which bore its final fruit in the month of April, 1920, when the first Government Lethal Chamber was opened on Washington Square. (RCR, Pos.69)

Diese Passage wirkt wie der faktische Erzählerbericht eines heterodiegetischen Erzählers, dem der Leser eher geneigt ist, zu vertrauen. Wäre der selbe Inhalt erkennbar von einer Figur präsentiert, würde der Leser wahrscheinlich spätestens bei der Einführung der „Lethal Chamber“, einer innovativen Einrichtungen zur praktischen Erleichterung des Suizids, aufmerken. Die erlebte Wahrnehmung kann aber auch stärker durchtränkt sein von Hinweisen auf die Subjektivität des Berichteten und schon in der Formulierung Hinweise auf mögliche Halluzinationen geben, wie in Tschechows Kurzgeschichte „The Black Monk“,

²³³ Die Wiedergabe der Wahrnehmung der Person durch den Erzähler, ohne dass sie in die Ausdrucksformen der Person gekleidet wurde, nennt Wolf Schmid „erlebte Wahrnehmung“ (Schmid, 2014, S 207). W. Bühler hat schon 1937 ein ähnliches Konzept vorgestellt, (Bühler, 1937, 131, 153 ff.) in dem er allerdings eine Opposition von erlebter Rede und erlebter Wahrnehmung ausformuliert hat. Bernhard Fehr hat im Rückgriff auf Bühlers Arbeit beides als substitutionary speech und substitutionary perception in sein Konzept aufgenommen. (Fehr, 1944, S265)

wo der Erzähler die Wahrnehmung des schwarzen Mönchs durch Kovrin wiedergibt. Die Beschreibung beginnt recht objektiv: „A monk in black clothing, with grey hair and black eyebrows, crossing his hands upon his chest, was borne past.“ (ATM, Pos.194-195). Die Wahrnehmung wird aber zunehmend subjektiver gestaltet: „After he had floated twenty feet beyond him, he looked round at Kovrin, and nodded to him with a friendly but sly smile. But what a pale, fearfully pale, thin face! (ATM, Pos.196) In dieser Passage gibt es auf sprachlicher Ebene Hinweise auf die Nicht-Objektivität des Erzählten: Der Ausruf in erlebter Rede weist natürlich auf die subjektive Wahrnehmung einer erlebenden Figur hin. Die Schilderungen des schwarzen Mönchs werden graduell zunehmend subjektiver gestaltet, und die nächste Wahrnehmung Kovrins wird folgendermaßen eingeleitet: „Hardly had he recalled the legend and pictured in his imagination the dark apparition he had seen“(ATM, Pos.297) - in dieser Passage liest man schon recht deutlich heraus, dass die Wahrnehmung einer Figur geschildert wird, und nicht die objektive Wirklichkeit in der Erzählung. Durch die einleitende Bemerkung des Erzählers, dass Kovrin in diesem Moment seine letzte Begegnung mit dem schwarzen Mönch visualisiert hat, wirkt das anschließende Auftreten desselben automatisch „verdächtig“. Ähnlich wird auch in Jensens *Gradiva* von einer Episode berichtet, in der der Archäologe Norbert Hanold zwei Frühlingsstrichvögel im Gespräch belauscht:

Nach ihren die dünne Scheidewand durchklingenden Stimmen ein männlicher und ein weiblicher, die unverkennbar der Klasse der deutschen Frühlingsstrichvögel angehörten, mit denen er gestern von Florenz hierhergefahren war. Ihre Gemütsstimmung schien der Hotelküche ein entschieden günstiges Zeugnis auszustellen, und der Güte eines castelli romani-Weines mochte es zu danken sein, daß sie ihre Gedanken und Empfindungen äußerst deutlich vernehmbar mit norddeutschen Zungen austauschten: »Mein einziger August-« »Meine süße Grete -«

Hier steht allerdings weniger die Tarnung der Halluzination Hanolds als magische Realität der Erzählung im Vordergrund, der Erzähler selbst schlägt den Weingenuss des Protagonisten als Grund für die offenbare Sinnestäuschung vor. In Thomas Manns Erzählung „Der Kleiderschrank“ wird das mysteriöse Mädchen ebenfalls in Form der erlebten Wahrnehmung Van der Qualens präsentiert; im Kleiderschrank des neu gemieteten Quartiers erscheint „eine Gestalt, ein Wesen, so hold, daß Albrecht van der Qualens Herz einen Augenblick lang stillstand und dann mit vollen, langsamen, sanften Schlägen zu arbeiten fortfuhr...“(TMK, S201) Hier wird dem Leser aber freigestellt, diese Vision als Halluzination oder als Bestandteil der magischen Realität zu deuten.

Zusammenfassend kann man sagen, dass ein hoher Grad an Subjektivitäts-Merkmalen wie Ausrufe oder erzählerische Verweise auf das Empfinden und Denken einer erlebenden Figur eher dazu angehalten sind, das intuitive Leser-Misstrauen zu wecken, ein sehr objektiv gehaltener Stil dagegen aber auch nicht bedeuten muss, dass die Schilderungen die (magische) Realität abbilden. Nüchterne Schilderungen der Geschehnisse ohne Hinweise darauf, dass es sich um Figurentext handelt, können den Leser auch bewusst auf eine falsche Fährte lenken, oder zumindest das Misstrauen des Lesers herauszögern.

Resümee und Ausblick

Der erste Teil der Arbeit hat der Durchleuchtung des Begriffs 'Wahnsinn' (1) sowie der Durchsicht interdisziplinärer Forschung zur durch Wahnsinn gezeichneten Sprache (2) gedient; Wahnsinn ist als Kategorie ein schwer fassbares soziales Konstrukt, das durch wechselnde Normen unterschiedlich definiert werden kann (1.1). In der Jahrhundertwende treffen zuwiderlaufende medizinische Strömungen aufeinander: die biomedizinisch orientierte Idee einer erblichen Degeneration steht Ansätzen gegenüber, in denen die langsame Entwicklung einer psychischen Störung durch vielfältige Persönlichkeits- und Umweltvariablen erklärt wird. Beides findet starken Eingang in die literarische Produktion dieser Zeit. (1.2) Im Textkorpus ist häufig eine Verschränkung von übernatürlichen Phänomenen mit psychiatrischen Fallstudien anzutreffen gewesen, wobei ein interpretatorisches Verständnis vorgeschlagen wurde, nachdem im Einzelfall der Glaube an übernatürliche Vorkommnisse im Text nicht automatisch den Glauben an die gleichzeitige Geisteskrankheit des sie wahrnehmenden Individuums ausschließt (1.3). Zur Erforschung und Erkennung von durch Wahnsinn gezeichneter Sprache wurden verschiedene interdisziplinäre Zugänge vorgeschlagen. Von diesen markiert die Dekonstruktion das eine Ende der Skala, indem sie der Sprache generell Unverständlichkeit attestiert – was die Erkennbarkeit von Wahnsinn durch Sprache aus dekonstruktivistischer Perspektive eher ausschließt (2.1). Damit steht die Dekonstruktion ganz im Kontrast zum Konzept der 'formalen Denkstörung' aus der psycholinguistischen Forschung, das ein derzeit medizinisch anerkanntes Diagnosekriterium für psychische Störungen auf Basis der Feststellung sprachlicher Auffälligkeiten darstellt (2.2). Bei Durchsicht narratologischer Arbeiten zur Rederepräsentationen ergab sich, dass sich der Erzähler durch Wahl und Art der Redewiedergabe kommentierend, distanzierend oder vermeintlich objektiv verhalten kann, was sich auf die Lesersympathien und die Interpretation des Geschehens auswirkt. (2.3)

Im zweiten Teil der Arbeit wurde nach autorenübergreifenden Gesetzmäßigkeiten in der sprachlichen Ausgestaltung von Wahnsinn in Texten aus der Jahrhundertwende gesucht. Dazu wurde ein Textkorpus von 30 Texten ausgewählt. Das konstituierende Kriterium für die Interpretation einer Figur als „wahnsinnig“ war entweder eine wörtliche Erwähnung von Wahnsinn bzw. sinnverwandten Ausdrücken, oder der implizite Schluss aufgrund einer Interpretation devianten (Sprech-)Verhaltens. Bei Durchsicht der Werke haben sich

Kategoriensysteme herauskristallisiert, die die geläufigsten inhaltlichen (3), stilistischen (4) und narrativen (5) Gestaltungsmittel zur Gestaltung wahnsinniger Sprache zusammenfassen, und die im Folgenden kurz resümiert werden: Bei Untersuchung der inhaltlichen Gestaltungsmittel ist aufgefallen, dass die explizite Charakterisierung (3.1) im Text häufig vorkommt, mit acht Fällen ist die Fremdcharakterisierung etwas häufiger vertreten als die Selbstarbeitung mit sechs Fällen. Selbstcharakterisierungen sind zumeist aus der Perspektive des genesenen Ichs gehalten, also retrospektiv. Die am häufigsten angetroffene Art der außergewöhnlichen Gesprächssituation (3.2) war die des Selbstgesprächs; knapp ein Drittel der Wahnsinnigen aus dem Korpus halten Zwiegespräche mit sich selbst. Selbstgespräche können entweder den Ausbruch oder Höhepunkt des Wahnsinns markieren, oder aber im Falle des hier „habituellen Selbstgespräche-führers“ genannten Typus ein von Anfang an bestehendes Merkmal einer Figur darstellen. Gespräche mit übernatürlichen Gesprächspartnern sind mit vier gefundenen Gesprächssituationen eher selten, jedenfalls unter den Figuren weniger verbreitet als Halluzinationen an sich – die halluzinierte Instanz wird selten direkt angesprochen. Ebenso häufig sind Gespräche mit Tieren, Gegenständen und Toten anzutreffen gewesen. Während das Gespräch mit tierischen Gesprächspartnern oder Objekten eher eine Domäne der einsamen Charaktere ist, suchten vor allem die Mörder aus dem Textkorpus das posthume Gespräch mit ihren Opfern. Sprachliche Auffälligkeiten auf dem Gebiet der Sinnhaftigkeit der Rede (3.3) betreffen den Großteil der Figuren. Etwa ein Viertel der untersuchten Figuren fällt durch unlogisches Argumentieren auf; das unlogische Argumentieren ist eines der frühen Anzeichen für einen zerrütteten Verstand, das oft schon zu Beginn des Textes Anlass zur Interpretation einer Figur als geisteskrank gibt. Oft zeigt sich die automatische Gewaltbereitschaft bestimmter Figuren in Form von nicht nachvollziehbarer Argumentation, aber auch Rückschlüsse fragwürdiger Logik, nach denen Figuren alle äußeren Vorgänge auf sich beziehen, kommen öfter vor. Das Missdeuten der Situation betrifft mit 12 Vorfällen etwa 40% der Texte, wobei besonders Haus und Landschaft mit merkwürdigen Assoziationen beladen werden, die mehr den psychischen Zustand der Figuren als die tatsächlichen häuslichen oder landschaftlichen Gegebenheiten beschreiben. Andere gefundene Missdeutungen der Situation betreffen die Einschätzung der Wichtigkeit eines Vorkommnisses und die Einschätzung der Charakterzüge anderer. Oft wird durch merkliche Diskrepanzen zwischen der Einschätzung der Figur und den

Einschätzungen anderer Figuren oder des Erzählers im Text selbst auf die Unfähigkeit der Figur hingewiesen, Situationen korrekt einzuschätzen. Völlig sinnlose Äußerungen dagegen konnten nur in zwei Texten gefunden werden, sind also in der literarischen Darstellung wahnsinniger Sprache in der Jahrhundertwende wohl kein besonders geläufiges Stilmittel.

Unter den rhetorischen und stilistischen Gestaltungsmitteln (4) sind die hier als „sprachliche Auffälligkeiten mit pathologischem Hinweischarakter“ (4.1) bezeichneten, an die formale Denkstörung angelehnten Auffälligkeiten sehr häufig anzutreffen gewesen, mit 17 Texten betreffen sie über die Hälfte der untersuchten Werke. Dabei hat sich gezeigt, dass die mit sechs Texten recht oft vertretene Perservation meist in Form von dreimaliger Wiederholung eines Wortes und meist in Reaktion auf ein besonders belastendes Ereignis vorkommt. Die Formen sprachlicher Auffälligkeiten, die Stringenz und Kohärenz der Rede besonders stark beeinträchtigen, werden typischerweise durch den Erzähler wiedergegeben, das betrifft vor allem Reden des zerfahrenen und des ideenflüchtigen Typus, während mildere Formen eher in der direkten Rede präsentiert werden. In Rund einem Drittel der Texte wird der Wahnsinn des Sprechers durch auffällige Satzzeichen (4.2) markiert, wobei besonders mehrere Bindestriche nebeneinander sowie häufiges Einschalten von Auslassungspunkten zwischen Satzfragmenten die Rede grafisch und akustisch markieren. Auffälligkeiten stimmlicher Natur (4.3) sind durch 16 Figuren in mehr als der Hälfte der Texte vertreten, wobei sich geschlechtsspezifische Unterschiede gezeigt haben: das Weinen männlicher Figuren scheint, anders als bei den weiblichen Protagonistinnen, mit einer höheren psychopathologischen Bedeutung besetzt zu sein, während bei den weiblichen Charakteren eine unerwartete Verbindung von Lachen und Entkleidung anzutreffen war. Singen, vor allem das Singen von Kinderliedern, und Fluchen kommt meist im Falle fortgeschrittenen Wahns vor, insbesondere bei den Irrenanstaltspatienten. Ein Sechstel der Figuren fällt durch „fiebrhafte“ Sprechweise auf, was hier im Kontext zum „hysterischen Fieber“, der Neurasthenie, interpretiert wurde. Bei Analyse der erzählerischen Intervention (5) ist aufgefallen, dass besonders bei durch Wahnsinn stark gezeichneter und damit schwer wiederzugebender Sprache auf Formen indirekter Redewiedergabe zurückgegriffen wird. Der Erzähler kann dem Leser dabei durch Kommentare zur Hand gehen, die die Situation erläuternd, er kann aber auch Sympathie oder Anklage in die Redewiedergabe einfließen lassen. (5.1) Zusätzlich kann sich der Erzähler durch die Wahl einer distanzierteren Form der

Rederepräsentationen von den Positionen der Figur abwenden, oder im Falle autodiegetischer Erzählung die Selbstentfremdung des Erzählers verdeutlichen. Aber auch Formen der Rederepräsentation mit sehr geringer Distanz, wie Zitate in direkter Rede oder in direkter figuraler Benennung, können ironisch eingesetzt werden und der Distanzierung dienen. (5.2) Manche Formen von Gedankenrepräsentation können dem Leser, durch Weglassung grammatischer oder stilistischer Markierung als Gedankenwiedergabe einer Figur, suggerieren, dass es sich nicht um die Sichtweise oder Interpretation der Realität durch eine Figur handelt, sondern um einen objektiv die fiktive Realität schildernden Erzählerbericht. Dabei kann ein sehr objektiv gehaltener, narratorial gefärbter Stil den Leser bewusst auf eine falsche Fährte lenken. (5.3)

Die Aussagen dieser Arbeit beziehen sich zwar nur auf das Kollektiv der 30 untersuchten Texte, und eine Generalisierung auf die Gesamtmenge aller Werke aus der Jahrhundertwende ist nicht intendiert. Allerdings können die gewonnenen Ergebnisse als Forschungshypothesen weiterführender Arbeiten dienen. Interessant wären auch Analysen, die die ästhetische Ausgestaltung wahnsinniger Sprache in anderen Zeiträumen untersuchen und deren Besonderheiten oder vielleicht Parallelen zu dem hier untersuchte Zeitraum aufzeigen. Damit könnten epochenspezifische Hypothesen generieren werden, was den traditionellen, hermeneutisch ausgerichteten und am Einzelfall orientierten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Wahnsinnsdarstellungen verschlossen bleibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Chambers, The Repairer of Reputations, [zuerst 1895], Kindle Edition, Projekt Gutenberg ebook, 2005

Conrad, Heart of Darkness [zuerst 1899], Kindle Edition, Amazon Classics, Seattle, 2017

Döblin, Alfred:

- Jagende Rosse, Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke, [zuerst 1903] Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1987
- „Die Ermordung einer Butterblume“, [zuerst 1910], In: Döblin, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen, Kindle Edition, Hof- Buch- und -Steindruckerei Dietsch & Brückner, Weimar, 1913

Fontane, Theodor. Effi Briest, [zuerst 1895] Kindle Edition, Hofenberg, Berlin, 2016

Hamsun, Knut: Hynger, Alfred A Knopf, [zuerst 1890], New York, 1921

Hardy, Thomas: „Jude the Obscure“, [zuerst 1895] Kindle Edition, A public domain book, 2014, S382

Hauptmann, Hugo von: Der Narr in Christo Emmanuel, [zuerst 1910], Kindle Edition, Hofenberg, 2017,

Henry James, The Turn of the Screw, [zuerst 1889], Kindle Edition, Wisehouse Classics, Sweden, 2015

Jensen, Gradiva, [zuerst 1903] Kindle Edition, Dresden, Carl Reissner, 2011

Kafka, „Beschreibung eines Kampfes“, [zuerst 1907], In: Franz Kafka: Gesammelte Werke, Kindle Edition, Null Papier Verlag, 2017

Mann, Heinrich: Professor Unrat, [zuerst 1904] Kindle Edition, Kurt Wolf Verlag, Leipzig, 2011

Mann, Thomas:

- Buddenbrooks, Verfall einer Familie [zuerst 1901], Kindle Edition, Deutsche Buch-Gemeinschaft GmbH Berlin, 1909
- „Der Kleiderschrank“, In: Mann, Thomas: Frühe Erzählungen 1893-1912, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 2012
- „Tobias Mindernickel“, In: Mann, Thomas: Der kleine Herr Friedemann, Berlin, S. Fischer, Verlag, 1898.

Maupassant, Qui sait? [zuerst 1890], In: L'inutile Beauté, Kindle Edition, 2017
Perkins Gilman, Charlotte: The Yellow Wallpaper [zuerst 1892], Kindle Edition, Wisehouse Classics, 2016

Pirandello: Il fu mattia Pascal [zuerst 1904] Kindle Edition, Mondadori, 2010

Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [zuerst 1910], Kindle Edition, 2014

Stoker, Bram: Dracula, [zuerst 1897] Kindle Edition. Amazon Classics, Seattle, 2017

Tschechow, Anton:

- „Ward no. 6“ [zuerst 1892], In: Tschechow, Anton: The Horse Stealer and other Stories, Kindle Edition, first world library, fairfield, 2005
- The Black Monk“ [zuerst 1894] In: The Black Monk and other stories, Kindle Edition, New York, Frederick A. Stokes Company, 1915

Verne, Jules: Le Château des Carpathes, [zuerst 1892] La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À tous les vents, Volume 253

Wells

- The Invisible Man, [zuerst 1897], Kindle Edition, Wisehouse Classics, Sweden, 2016
- The Island of Doctor Mureau, [zuerst 1893], Kindle Edition, OPU, 2018

Wilde, The Picture of Dorian Gray, [zuerst 1890), Kindle Edition, AmazonClassics, Seattle, 2018

Zola, Émile:

- Le docteur Pascal [zuerst 1893] Kindle Version, Bibebook, 2015
- La bête humaine, [zuerst 1890] La Bibliothèque électronique du Québec, Volume 90

Zweig: „Angst“ [zuerst 1910], In: Gesammelte Werke, Kindle Edition, Ideenbrücke Verlag, 2016

Sekundärliteratur:

Abbt, Christine, and Tim Kammassch. "Punkt, Punkt, Komma, Strich." Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung, Bielefeld (2009).

Allkemper, Alo; Eke, Norbert O. Literaturwissenschaft. UTB, 2016

Amberger, Stephanie. Psychiatriepflege und Psychotherapie. Georg Thieme Verlag, 2010

Arntfield, Michael. Gothic Forensics: Criminal Investigative Procedure in Victorian Horror & Mystery. Springer, 2016

Banfield, Anne, Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction, Boston
u. a.: Routledge & Kegan Paul, 1982

Barreca, Regina. They used to call me Snow White... but I drifted: Women's strategic use of humor. UPNE, 2013.

Barthes, Roland: Lektion, Frankfurt/M. 1980

Becker, Sabina, ed. „Döblin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung.“ Springer-Verlag, 2016

Beidler, Peter: A Critical History of "The Turn of the Screw", in Henry James: The Turn of the Screw, Bedford Books of St. Martin's Press (1995)

Bentall, R. P. Madness Explained: Psychosis and Human Nature, London., Allen Lane, 2003

Bertau, Marie-Cécile. Anreden, Erwidern, Verstehen: Elemente einer Psycholinguistik der Alterität. Vol. 37. Lehmanns Media, 2011

Bittelbrunn, Verena. Faszination Medizin: die Darstellung medizinischen Wissens und des Arztes in ausgewählten Romanen um die Jahrhundertwende. Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2011

Bleichhardt, Gaby, and Florian Weck. Kognitive Verhaltenstherapie bei Hypochondrie und Krankheitsangst. Heidelberg: Springer, 2007

Brottman, Mikita. Funny peculiar: Gershon Legman and the psychopathology of humor. Routledge, 2013,

Brunner, Annelen. "Automatische Erkennung von Redewiedergabe in literarischen Texten. Ein Beitrag zur quantitativen Narratologie." (2015).

Burton, Neel: Der Sinn des Wahnsinns. Psychische Störungen verstehen; Spektrum

Akademischer Verlag, Heidelberg 2011.

von Buttlar, Adrian: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. DuMont, Köln 1989

Camfield, Gregg. Necessary Madness: The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature. Oxford University Press, 1997

Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria [1817], Clarendon Press, 1907, Bd. II

Cording, Clemens, Ralf-Ingo Ernestus, and Marianne Dieterich. Begutachtung in der Neurologie. Georg Thieme Verlag, 2011.

Derrida, Jaques: Randgänge der Philosophie, Peter Engelmann Passagen Verlag, 1988, zuerst 1972

Doran, Sabine. The Culture of Yellow: Or, The Visual Politics of Late Modernity. Bloomsbury Publishing USA, 2013

Ebert, Lisanne, ed. Emotionale Grenzgänge: Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur. Königshausen & Neumann, 2011.

Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Carl Hanser, Mün-chen/Wien 1994 (Orig.: Six Walks in the Fictional Woods. Harvard University Press, Cambridge 1994)

Foucault, Michel. Histoire de la folie à l'âge classique. Editions Gallimard, 2014.

Gérard Genette, Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München: Fink, 1998

Habermas, Jürgen: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt, 1992

Herdman, John. The double in nineteenth-century fiction. Springer, 1990

Hering, Wolfgang. Schizoaffektive Psychose: Psychodynamik und Behandlungstechnik. Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Huber, Gerd. Psychiatrie: Lehrbuch für Studium und Weiterbildung; mit 44 Tabellen. Schattauer Verlag, 2005.

Huser, Esther. Wahnsinn ergreift mich–ich rase!. Diss. Université de Fribourg, 2006.,

- Jung, Carina. Die pittoreske Landschaft in der europäischen Literatur der Romantik: Châteaubriand–Eichendorff–Manzoni. Vol. 11. Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- Kardels, Björn, Michael Kinn, and Frank-Gerald Bernhard Pajonk. Akute psychiatrische Notfälle: ein Leitfaden für den Notarzt-und Rettungsdienst. Georg Thieme Verlag, 2007
- Kind, Hans, and Hans-Joachim Haug. Psychiatrische Untersuchung: Ein Leitfaden für Studierende, Ärzte und Psychologen in Praxis und Klinik. Springer-Verlag, 2013
- Kilborne, Benjamin. Disappearing persons: Shame and appearance. Suny Press, 2002
- Körner, Otto, and Otto Steurer. Lehrbuch der Ohren-, Nasen-, Rachen-und Kehlkopf Krankheiten. Springer-Verlag, 2013
- Krauß, Dietrich: Die Politik der Dekonstruktion: politische und ethische Konzepte im Werk von Jacques Derrida. Vol. 830. Campus Verlag
- Lahn, Silke, Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag
- Leonhard, Karl. Aufteilung der endogenen Psychosen und ihre differenzierte Ätiologie: 54 Tabellen. Georg Thieme Verlag, 2003
- Leuzinger-Bohleber, Marianne. Veränderung kognitiver Prozesse in Psychoanalysen: 2 Fünf aggregierte Einzelfallstudien. Springer-Verlag, 2013
- Lloyd-Smith, Allan. American Gothic Fiction: An Introduction. Bloomsbury Publishing USA, 2004
- Lockwood, J. Samaine. Archives of Desire: The Queer Historical Work of New England Regionalism. UNC Press Books, 2015.
- von der Lühe, Irmela, and Joachim Wolschke-Bulmahn, eds. Landschaften-Gärten-Literaturen: Festschrift für Hubertus Fischer. Vol. 19. Akademische Verlagsgemeinschaft München AVM, 2013.
- Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck: 1999
- Lukeman, Noah. A dash of style: The art and mastery of punctuation. WW Norton & Company, 2007
- Meuthen, Erich. Eins und doppelt oder vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans. Vol. 159. Walter de Gruyter, 2001.
- Moldzio, Andrea. Schizophrenie: eine philosophische Erkrankung?. Vol. 370. Königshausen & Neumann, 2004

- Mugerauer, Roland. Narzißmus: eine erzieherische Herausforderung in pädagogischen und sozialen Praxisfeldern. Tectum Verlag DE, 1994
- Müller-Rörich, Thomas, et al. Schattendasein: Das unverstandene Leiden Depression. Springer-Verlag, 2013.
- Mundhenk, Ronald. Sein wie Gott: Aspekte des Religiösen im schizophrenen Erleben und Denken. Paranus-Verlag, 2002
- Nelson, Hazel E. Kognitiv-behaviorale Therapie bei Wahn und Halluzinationen. Schattauer Verlag, 2010,
- Paulus, Stanislaw. Identität ausser Kontrolle: Handlungsfähigkeit und Identitätspolitik jenseits des autonomen Subjekts. Vol. 5. LIT Verlag Münster, 2001
- Payk, Theo R. Pathopsychologie: Vom Symptom zur Diagnose. Springer-Verlag, 2013
- Pedlar, Valerie. 'The Most Dreadful Visitation': Male Madness in Victorian Fiction. Liverpool University Press, 2011
- Pierre, Michael St, Gesine Hofinger, and Cornelius Buerschaper. Human factors und Patientensicherheit in der Akutmedizin. Springer, 2014
- Poehlke, Thomas. Psychiatrie. Georg Thieme Verlag, 2009
- Poppe, Sandra. Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Vol. 327. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007
- Porter, Roy: Madness, A Brief History, Oxford University Press, New York, 2002, S118
- Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.
- Rosand, Ellen: Operatic madness: a challenge to convention. In: Music and text: critical inquires., Hg. v. Steven P. Scher. Cambridge 1992. S. 157-196
- Rickheit, Gert, ed. Studien zur klinischen Linguistik: Modelle, Methoden, Intervention. Springer-Verlag, 2013
- Schadewaldt, Wolfgang. Monolog und Selbstgespräch: Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. No. 2. Weidmann, 1926
- Scharfetter, Christian. Allgemeine Psychopathologie: eine Einführung. Georg Thieme Verlag, 2002, S 151

Schmeling, Manfred, and Monika Schmitz-Emans, eds. Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. Vol. 34. Königshausen & Neumann, 2007.

Schlegel, Friedrich. Ästhetische und politische Schriften, Hofenberg, Berlin, 2014
Schonlau, Anja. Syphilis in der Literatur: über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000). Vol. 504. Königshausen & Neumann, 2005.

Schöpf, Josef. Psychiatrie für die Praxis: mit ICD-10-Diagnostik. Springer-Verlag, 2013

Schmidt, Susanne, Schmidt-Knaebel, Susanne: Schizophrene Sprache in Monolog und Dialog. Psycholinguistischer Beitrag zu einer Charakteristik psychotischer Sprechakte mit Vorschlägen für das Gespräch in Klinik und Psychotherapie. Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1983

Schmid, Wolf:

- Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, 2014
- Mentale Ereignisse: Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne. Vol. 58. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017

Schonlau, Anja. Syphilis in der Literatur: über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000). Vol. 504. Königshausen & Neumann, 2005.

Sjølyst-Jackson, Peter. Troubling Legacies: Migration, Modernism and Fascism in the Case of Knut Hamsun. Bloomsbury Publishing, 2010

Specht, Benjamin, ed. Epoche und Metapher: Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit. Vol. 43. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014

Spitzer, Manfred:

- Was ist Wahn?: Untersuchungen zum Wahnproblem. Springer-Verlag, 2013
- "Halluzinationen: Ein Beitrag zur allgemeinen und klinischen Psychopathologie." (1988).

Stanzel, Franz: Theorie des Erzählens, Göttingen: Vandenhoeck, 1995

Steinberg, Günter: „Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formell in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur, Göttingen, 1971.

Thomé, Horst. Autonomes Ich und 'Inneres Ausland': Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848-1914. Vol. 70. Walter de Gruyter, 1993.

Uhthoff, W.: „Beiträge zu den Gesichtstäuschungen (Hallucinationen, Illusionen etc.) bei Erkrankungen des Sehorgans“. Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 5, S. 241-264 und 370-379, 1999

Vogt, Jochen. Aspekte erzählender Prosa: eine einföhrung in Erzähltechnik und Romantheorie. Westdeutscher Verlag, 1990.

Walter, Marc, and Undine Lang. Psychiatrische Notfälle. ecomed-Storck GmbH, 2017

Wunberg, Gotthart. Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne. Gunter Narr Verlag, 2001

Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Geföhls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Metzler, Stuttgart 1988

Weingart, Peter, and Bernd Huppau, eds. Science images and popular images of the sciences. Routledge, 2012,

Wendt, Angela Maria Coretta. Essgeschichten und Es (s) kapaden im Werk Goethes: ein literarisches Menu der (Fr) Esser und Nichtesser. Vol. 572. Königshausen & Neumann, 2006

Werner Leibbrand, Annemarie Wettley: Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie. Alber, Freiburg im Breisgau und München 1961 (=Orbis Academicus, II, 12).

Walther-Büel, Hans. Die Psychiatrie der Hirngeschwülste und die cerebralen Grundlagen psychischer Vorgänge. Vol. 2. Springer-Verlag, 2013

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. 1983. S 79

Zimbardo, Philip G. Lehrbuch der Psychologie: Eine Einführung für Studenten der Psychologie, Medizin und Pädagogik. Springer-Verlag, 2013

Aufsätze:

Adorno, Theodor, „Satzzeichen“, In: ders., Noten zur Literatur I, Frankfurt/Main, 2003
Dangelmaier, Ruth E. "An Exploration of Perseveration in Schizophrenia and its Relation to Clinical Symptoms." Kent State University, 2005.

Derrida, Jacques. "Cogito et histoire de la folie." Revue de Métaphysique et de Morale 68.4 (1963): 460-494.

Docherty, N., 1996, und: Affective reactivity of symptoms as a process discriminator in schizophrenia. J. Nerv. Ment. Dis. 184

Gruhle, Hans W. "Psychologie der Schizophrenie." In: Psychologie der Schizophrenie. Springer, Vienna, 1929. 73-168

Holschuh, Albrecht. "Poetische Zeichensetzung.", In: German Quarterly, 2002, S 51-70

Jacobus, Mary: „Reading the Yellow Wallpaper“, In: Goodman, Lizbeth. Literature and gender. Routledge, 2013.,S 137

Jakobson, Roman: „Linguistic Glosses to Goldstein’s “Wortbegriff”“, In: Selected Writings II: Word and Language. The Hague: Mouton, pp. 267–71, 1971

Kuperberg, Gina R. "Language in schizophrenia Part 2: What can psycholinguistics bring to the study of schizophrenia... and vice versa?." Language and linguistics compass 4.8 (2010): 590-604, S594

Leggieri, Kevin: „Narrative des irrationalen Lachens. Lachen als Subversion der Normierung und als Chance einer Subjektivierung“, in: von Bogen, Helene, et al., eds. Literatur und Wahnsinn. Vol. 45. Frank & Timme GmbH, 2014

Roche, Eric, et al. "The prognostic value of formal thought disorder following first episode psychosis." Schizophrenia research 178.1 (2016): 29-34

Stenzel, Jürgen: Zeichensetzung: Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung, Bände 241-242.

Stragnell, Gregory: „A Psychopathological Study of Knut Hamsun’s Hunger“, In: The Psychoanalytic Review, 9, 1922, 198–217

Szczepanski, Jens: „Diskursanalyse und Dekonstruktion. Ein Vergleich zweier theoretischer Strategien.“, in:

Tai, S., Haddock, G., Bentall, R., 2004. The effects of emotional salience on thought disorder in patients with bipolar affective disorder. Psychol. Med. 34, 803–809, und Docherty, N., 1996. Affective reactivity of symptoms as a process discriminator in schizophrenia. J. Nerv. Ment. Dis. 184, 535–541.

Waste, Gabriele: „Die erlebte Rede als temporales Phänomen.“ Arcadia–International Journal for Literary Studies, 2004, 39. Jg., Nr. 2, S. 410-432

Nachschlags- und Übersichtswerke

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, et al. Diagnostic and statistical manual of

mental disorders; revised (DSM-III-R). Washington DG, 1987. , S. 378

Arbeitsgemeinschaft für Methodik und Dokumentation in der Psychiatrie. Das AMDP System: Manual zur Dokumentation psychiatrischer Befunde. Verlag für Psychologie, Hogrefe, 1995.

Adams, Alfred E. Lexikon der Psychiatrie: gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe. Springer-Verlag, 2013

Zeitgenössische Essays und zeitgenössische Forschungsliteratur:

Binswanger, Otto. Die Pathologie und Therapie der Neurasthenie: Vorlesungen für Studierende und Ärzte. G. Fischer, 1896.

Freud, Sigmund: „Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva (1907 [1906])“. In: Studienausgabe X. Bildende Kunst und Literatur. Fischer, Frankfurt am Main 1969, S. 9-85.

Hösslin, Rudolph: Aetiologie. Handbuch der Neurasthenie, 1893

Mauthner, Fritz. Wesen der Sprache Beiträge zu einer Kritik der Sprache., Erster Band, 1906

Struve, Gustav. Die Phrenologie in und ausserhalb Deutschlands. Dr. u. Verlag von Karl Gust. Groos, 1843

Primärliteratur wird mit folgenden Siglen zitiert:

RCR = Robert Chambers, „The Repairer of Reputations“, 1895

JCH = Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 1902

ADV = Alfred Döblin: *Der schwarze Vorhang*, 1987

ADE = Alfred Döblin: „Die Ermordung einer Butterblume“, 1910,

ADR = Alfred Döblin: *Jagende Rosse*, 1900

EB = Fontane, Theodor. *Effi Briest*

KHH = Knut Hamsun: *Hunger* 1890

THJ = Thomas Hardy: „Jude the Obscure“, 1895

GHD = Gerhard Hauptmann: *Der Narr in Christo Emmanuel* 1910

HJT = Henry James, *The Turn of the Screw*, 1898

JJG = Jensen, *Gradiva*, 1903

FKB = Franz Kafka, „Beschreibung eines Kampfes“, 1903-1907, I

TMP = Heinrich Mann, *Professor Unrat*, 1904

TMB = Thomas Mann, *Buddenbrooks*, Verfall einer Familie, 1901

TMK = Thomas Mann.: *Der Kleiderschrank*, 1899

TMT = Thomas Mann: „Tobias Mindernickel“

GMQ = Guy de Maupassant, *Qui sait?*, 1890

CGPW = Charlotte Perkins Gilman: *The Yellow Wallpaper*, 1892

LPM = Luigiano Pirandello: *Il fu mattia Pascal*, 1904

RMRA = Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910

BSD = Bram Stoker: *Dracula*, 1897

ATW = Anton Tschechow: „Ward no. 6“,

ATM = Anton Tschechow, *The black monk*, 1894

JVC = Jules Verne, 1892, *Le Château des Carpathes*

HGWM = H.G. Wells, *The Invisible Man*, 1897

HGWI = H.G. Wells, *The Island of Doctor Mureau*, 1893

OWP = Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1890

EZD = Émile Zola: *Le docteur Pascal*, 1893

EZB = Émile Zola: *La bête humaine*, 1890

SZA = Stefan Zweig: *Angst*, 1910

Abstract

Die Imitation wahnsinnigen Sprechens stellt eine besondere Herausforderung an das handwerkliche Geschick eines Autors dar, nachdem der in Mitleidenschaft gezogene Wortfluss zwar gezeigt, aber auch sinnerfassend und ästhetisiert wiedergegeben werden muss. Der erste Teil der Arbeit hat der Durchleuchtung des Begriffs 'Wahnsinn' sowie der Durchsicht interdisziplinärer Forschung zu der durch psychische Störung gezeichneten Sprache gedient, die im zweiten Teil als Basis und Interpretationshilfe für die Suche nach Besonderheiten und Gemeinsamkeiten in der Darstellung von wahnsinniger Sprachproduktion verwendet wurde. Dazu wurde ein Textkorpus von 30 Texten aus der Jahrhundertwende ausgewählt. Bestimmte Gesetzmäßigkeiten in der sprachlichen Ausgestaltung von Wahnsinn konnten ermittelt werden, die in Folge in tabellarischer Form aufgeschlüsselt wurden. Ziel der Untersuchung war es, einen Überblick zu gewinnen über die verwendeten inhaltlichen, stilistischen und narrativen Methoden, Wahnsinn zu verbalisieren.

Imitating the way a madman speaks is a challenge for the craftsmanship of an author: the affected coherence, conclusiveness and grammar of the madman's speech has to be shown, yet it still has to be aesthetically pleasing and comprehensible. The first part of this work deals with screening the concept of madness itself as well as examining the cross-disciplinary research of how mental disorder affects language. The second part is dedicated to finding characteristic features in the depiction of mad speech production. #Certain recurring patterns in the portrayal of mad talk were found and listed in tabular form. The aim of this study was to get an overview with regards to content, stylistic and narrative methods the authors used for verbalizing madness.