

**SCHULD – SUCHE – VERZEIHUNG: SICH GEGENSEITIG  
AUSSCHLIESSENDE KONSTANTEN ODER SINNEINHEIT?  
(JONATHAN SAFRAN FOER “UNHEIMLICH LAUT  
UND UNGLAUBLICH NAH”)**

**Roksoliana Kokhan**

Ph.D., Dozentin, Nationale Iwan-Franko-Universität Lwiw, Ukraine  
e-mail: roksolyana.kokhan@lnu.edu.ua, orcid.org/0000-0001-8639-9486

**Zusammenfassung**

Der moderne literarische Prozess bietet zahlreiche Möglichkeiten für die Rezeption und Interpretation existenzieller Marker. Die Suche nach gedanklichen und semantischen Dominanten, die das existentielle Paradigma umreißen, führt den Forscher in kategorisches Labyrinth, in dem jedes neue Phänomen neue Fragen über das bereits scheinbar Verstandene aufwirft. Der metamoderne Diskurs zeigt die Notwendigkeit, den Begriff der Schuld als modellierenden Faktor auf der Ebene eines Kunstwerks zu definieren. Der Artikel bietet eine poetische Projektion des Begriffs “Schuld” im Prisma seines philosophischen Verständnisses in literarischen Werken. Dabei werden insbesondere die konzeptionellen Unterschiede in der Auslegung dieses Begriffs in den verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte herausgearbeitet. Die Analyse des Prozesses der künstlerischen Modellierung und der weiteren Rezeption durch das Prisma der Schuld wird am Material des Romans des modernen amerikanischen Schriftstellers Jonathan Safran Foer “Unheimlich laut und unglaublich nah” durchgeführt. Um das semantische Paradigma der Schuld zu umreißen, wird vorgeschlagen, die verwandte Kategorie der “Verzeihung” kontextuell zu betrachten.

**Schlüsselwörter:** Metamoderne, literarisches Werk, die Dominante, die Sinnstiftung, die Rezeption.

*DOI <https://doi.org/10.23856/5504>*

## 1. Einführung

Gegenwärtige Literaturkritik befindet sich auf der Suche nach Konstanten, nach Anhaltspunkten für das (Neu-)Besinnen des Menschen – eine Schlüsselkategorie des wissenschaftlichen Diskurses. Der zivilisatorische Fortschritt, der durch einen raschen sozialen Wandel und eine globale wissenschaftliche und technologische Umstrukturierung der etablierten, wenn auch heterogenen Gesellschaft gekennzeichnet ist, macht es erforderlich, die Persönlichkeit der treibenden Kraft dieser Veränderungen (neu) zu betrachten. Eines der charakteristischen Merkmale des “heutigen Menschen” ist, unserer Meinung nach, die Fähigkeit, Schuld zu empfinden.

Die Metamoderne, in deren semantischem Apparat sich die modernen Geisteswissenschaften angesichts der existentiellen Markierungen entfalten, scheint ein besonders produktiver Diskurs für die Untersuchung des Schuldbegriffs zu sein, insbesondere im künstlerischen Raum eines literarischen Werks. Wie A. Pavlov im Vorwort zur Übersetzung des programmatischen Werks zur Metamoderne “Metamodernism: Historizität, Affekt, eine

Tiefe nach der Postmoderne”<sup>1</sup> (Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timothéus Vermeulen), auf der einen Seite ist die Metamoderne “eine Balance zwischen der Ironie der Postmoderne und der Offenheit der Moderne” (Akker, 2017). Andererseits ist es ein dreidimensionales semantisches Phänomen: epistemologisch konzentriert neben der (Post-)Moderne, ontologisch – zwischen ihnen und historisch – danach. Die historisch der Metamoderne “zugeschriebene” “Mission”, “danach” zu existieren, wurde von Francis Fukuyama in seinem Buch “Das Ende der Geschichte und der letzte Mensch” (2005) ausführlich beschrieben. Die moderne Gesellschaftsformation zeugt von einer neuen Wende in der Geschichte: Institutionalisierung der sozialen Rollen, Befriedigung der Grundbedürfnisse und Verkörperung der bestimmenden Prinzipien des weltweiten Fortschritts – wenn alle wichtigen Fragen beantwortet sind, bleibt nur noch, den Platz des Menschen in diesem geordneten System klar zu definieren. In diesem Zusammenhang führen die Theoretiker der Metamoderne Raymond Williams' Konzept der “Struktur des Gefühls“ in den wissenschaftlichen Diskurs ein. Daher scheint es angebracht, sich auf eine Komponente der menschlichen Gefühle zu konzentrieren – das Schuldgefühl.

Der wissenschaftliche Raum aktualisiert den Begriff der Schuld, untersucht seine verschiedenen Erscheinungsformen und versucht, den wahrscheinlichen Ursprung des Begriffs Schuld zu umreißen. So schafft die wissenschaftliche Forschung ein breites Panorama an soziokulturellen, juristischen, psychologischen und religiösen Diskursen, die sich mit dieser emotionalen und psychologischen Kategorie befassen. Ein interessanter Forschungsgegenstand ist beispielsweise die Verbalisierung des Schuldbegriffs im sprachlichen Weltbild als Ausdruck der Mentalität der ethnischen Gruppe (etymologische, lexikografische Analyse sowie die Identifizierung seiner Bestandteile), psychoanalytische Ansätze zur Interpretation des Begriffs, der Einsatz pädagogischer Faktoren und Instrumente zur Korrektur der Psyche usw.

## 2. Schuldbekennnis in metamodernem Sinn: Kontinuität der Literaturtradition

Da das Forschungsparadigma dieser Kategorie zahlreiche Komponenten ihrer semantischen Realisierung aufzeigt, halten wir es für angebracht, die Verkörperung des Begriffs “Schuld” im künstlerischen Raum eines literarischen Werkes zu betrachten. Die Geschichte der Weltliteratur zeigt, dass die semantische Kategorie der Schuld in Werken verschiedener Epochen verankert ist. So thematisiert Homers Heldenepos die Schuld des Odysseus und begreift das Verhalten des Agamemnon im Kontext des Bewusstseins seiner eigenen Schuld (“Ilias”). Die mittelalterliche Literatur bezieht sich auch auf religiöse Themen. Religiöse Überzeugungen erklären das Gefühl der Schuld als ein positives Phänomen: die Erbsünde, die den “sündigen” Körper hervorbringt, kann nur durch das Erleben von Schuld zumindest teilweise erlöst werden.

Dante Alighieri, “der letzte Dichter des Mittelalters und der erste Dichter des neuen Zeitalters”, ein ausgebildeter Theologe, bot in seiner “Göttlichen Komödie” eine “programmatische” mittelalterliche Vorstellung von der Sünde und der (Un-)Möglichkeit der Läuterung der eigenen Seele. Erst die Entfaltung der Handlung am Karfreitag führt den Leser zum Verständnis der Schuld als Eigenschaft des Menschen. Die Titel der Teile (“Hölle”, “Fegefeuer”, “Paradies”) sowie die semantische Last und Symbolik der Bilder (Dunkler Wald, Löwe, Wolf, Panther, Virgil, Beatrice) füllen den semantischen Rahmen des mittelalterlichen Schuldgefühls.

Die national vielfältige Literatur der Renaissance aktualisiert auch den Begriff der Schuld und die Fähigkeit, sie zu verstehen und zu erfahren, insbesondere wenn sie den Sozialtyp des

<sup>1</sup> “Metamodernism: historicity, affect, an depth after postmodernism“

Protagonisten modelliert. Der arrogante und immer im Recht befindliche Don Quijote ist nicht fähig, seine eigene Schuld oder Unvollkommenheit zu erkennen. Der Autor bietet dem Leser das Bild eines Menschen, der nicht in der Lage ist, sich selbst kritisch zu reflektieren und folglich auch nicht zu wachsen. Die eigene Schuld zu verstehen, bedeutet, den Weg zu einem "besseren Selbst" zu gehen. Shakespeare thematisiert auch die in Schuld verlorene Persönlichkeit: der zu neuen Morden gezwungene Tyrannenherrscher Macbeth beraubt sich selbst der Möglichkeit, ein erfülltes Leben zu führen, und die zutiefst symbolträchtigen Figuren des "Hamlet" vertiefen und erweitern zugleich die semantische Umsetzung des Begriffs im existenziellen Kontext.

Schuldgefühle gegenüber sich selbst, für die eigene Unentschlossenheit, Zwiespältigkeit und Einsamkeit – Barockkünstler verweben die Erfahrung des Grolls gegenüber sich selbst mit der Suche nach einem "verlorenen Paradies". Die Unfähigkeit, den eigenen Kern zu finden, sich mit sich selbst zu versöhnen, führt zu einem ständigen Hin und Her des barocken Helden zwischen Askese und Hedonismus, Gott und Teufel. So lädt P. Calderon den Leser dazu ein, gemeinsam Antworten auf die Fragen psychologischer und emotionaler Natur zu finden: ob der Mensch in der Lage ist, über sein Schicksal zu entscheiden und mit seiner Entscheidung zufrieden zu sein ("Das Leben ein Traum").

Die Aufklärer verbinden den Begriff der Schuld, wie auch die emotionale Sphäre des menschlichen Lebens, eng mit dem Geist, der Fähigkeit zum (Um-)Denken. Schuld und Empathie erscheinen daher als optionale, aber besonders wertvolle Bestandteile der (intellektuellen) Persönlichkeit eines Menschen. Es handelt sich dabei um die so genannten Emotionen des Selbstbewusstseins oder "moralische oder soziale Emotionen", die komplexer strukturiert sind als die Basisemotionen: Hier koexistiert Schuldgefühl mit Stolz, Eifersucht, Empathie, Scham usw.<sup>2</sup>. Die Lebensphilosophie und die postklassische Philosophie, die sich insbesondere auf den Begriff der Angst konzentriert, behandelt in dem literarischen Werk das Problem der Schuld im Zusammenhang mit zwischenmenschlichen Beziehungen und den Auswirkungen der eigenen Taten und Handlungen auf andere. Die unterschiedlich benachteiligten Helden von Ivan Frankos Roman "Cross Paths" scheinen typische Träger des Archetyps des Schuldigen / der Opfer aller vor allen und vor allem vor sich selbst, ihrem Schicksal zu sein. John Steinbeck bietet in seinem Roman "Der Osten von Eden" eine breite Palette verschiedener Symptome zwischenmenschlicher Beziehungen, bei denen jede neue Wendung der Handlung den Schleier neuer Schuld öffnet.

Die oben genannten literarischen Versuche, das Thema Schuld zu behandeln, weisen auf eine Art Kontinuität in der literarischen Tradition hin, die die Grundlage, die archetypische Basis für die Verfolgung der künstlerischen Umsetzung dieses Konzepts in literarischen Werken späterer Epochen ist.

### 3. Selbstsein als metamodernes Kanon

In Bezug auf metamoderne Tendenzen, das Menschliche im Menschen zu suchen, seinen inneren Platz in der Außenwelt zu finden, wählen wir für die literarische Analyse den Roman des modernen amerikanischen Schriftstellers jüdischer Herkunft Jonathan Safran Foer "Unheimlich laut und unglaublich nah" aus. Im Mittelpunkt des 2005 geschriebenen Romans, dessen Handlung sich im Hintergrund der Katastrophe des 11. September 2001 entfaltet, steht die Figur des 11-jährigen Oskarr Schell, der seinen Vater beim Einsturz eines der Twin Towers verloren hat. Ein ungewöhnliches Kind ist auf der Suche nach Antworten auf viele Fragen, die

---

<sup>2</sup> Ilin, Ye., P. (2016). Psychology of conscience: guilt, shame, remorse.

sich wie ein roter Faden durch die Handlung ziehen und die existenziellen Bedeutungen des menschlichen Lebens und des Schicksals vervielfältigen.

Das kompositionelle und semantische Zentrum des künstlerischen Modells des Romans ist der Begriff des "Selbst". Das maximal individualisierte und teilweise tragische Heldensystem des Werks stellt die Handlung um zahllose "Ichs" in den Mittelpunkt. Die Einsamkeit als Schlüsseleigenschaft, Symbol und Sinn des künstlerischen Romanraums gewinnt an Vielzahl von Realisierungen – durch die Tatsache, dass keine der Figuren zweitrangig wird: weder in Bezug auf die Handlung, noch in Bezug auf die emotionale Sättigung des Bildes. Das Zeichensystem des Werks konkretisiert die Geschichte, die dem Leser präsentiert wird, und richtet auch die Präsentation, indem es den Vektor der wahrscheinlichen Rezeption festlegt.

Das Modell der fiktionalen Welt des Romans wird durch ein Kaleidoskop semantischer Ebenen bestimmt, von denen jede für ein bestimmtes persönliches Phänomen steht – eine Tragödie, eine entscheidende Wendung des Schicksals, eine besondere Figur usw. Die große Anzahl von Charakteren, die das Bild des Protagonisten Oskarr ergänzen / fortführen, ist bewusst und klar definiert: auf diese Weise erreicht der Autor die maximale Sättigung der Handlung, und folglich wird eine besonders akute emotionale Sphäre des Romans zum Ausdruck gebracht. Der Versuch, die Koordinaten des "Modell-Lesers" (nach U. Eco) auf der Ebene eines fiktionalen Werks festzulegen, bestimmt die Entscheidungen des Autors und die Organisation der Erzählung.

J. Foer wählte die Persönlichkeitssphäre als Dominante bei der Schaffung der künstlerischen Welt, deren Hauptaufgabe eine besondere Subjektivierung der Handlung, ihrer semantischen Verzweigungen und Schichten zu sein scheint.

Für die poetologische Analyse des Schuldgefühls als künstlerischen Konzeptes konzentrieren wir uns auf seine Deutung als gesellschaftlich bedingte Erfahrung der Unzufriedenheit mit sich selbst, die sich in einem inneren Konflikt aufgrund der Unvereinbarkeit des eigenen Denkens und Handelns mit gesellschaftlichen, ethischen oder moralischen Anforderungen manifestiert; eine Art Konflikt zwischen Gewissen und Moral (*Blum, 2008*).

#### 4. Schuld des Kindes oder Schuld vor dem Kind?

Die Frage "Warum bin ich nicht da, wo du bist?"<sup>3</sup> (*Foer, 2005: 25, 100, 174, 224*) ist tragisch rhetorisch, aber für die Komposition des Romans entscheidend. Sie lenkt die Handlung in eine unbekannte und eher zweifelhafte Richtung. Der Vater des 11-jährigen Oskarrs wurde bei dem Terroranschlag in New York in einem der Twin Towers des Trade Centers getötet. Der Junge ist sich des Verlusts seines Vaters bewusst, ist aber nicht damit einverstanden, dass er sich von der wichtigsten Person in seinem Leben verabschieden muss – er weiß, dass der Sarg seines Vaters leer ist. Oskarr erinnert sich gut daran, dass sein Vater ihm immer von seinen Plänen erzählte und versprach, immer für ihn da zu sein. Der Groll gegen den Vater, der nicht beleidigt werden kann und will, verwandelt sich in ein Bestreben, den Schmerz zu dämpfen: Oskarr muss eine Geheimgangtür finden, die sich mit einem Schlüssel mit der Aufschrift "Black" öffnen lässt, den er in den Sachen seines Vaters gefunden hat ("In der Nacht, in der ich beschloss, dass die Suche nach dem Schloss mein wichtigstes *raison d'être* war, musste ich vor allem anderen seine Stimme wieder hören" (*Foer, 2005: 63*)). Es ist anzumerken, dass die semantische Vorbestimmung und die bewusste Verschiebung des Bekannten durch die Einführung des Protagonisten in eine neue Lebensgeschichte (jeder neue Black, an dessen Tür

<sup>3</sup> Hier und weiter wurden Zitate aus dem Roman aus dem Englischen übersetzt – R.K.

Oskarr klopft, in der Hoffnung, wenigstens ein wenig über seinen Vater zu erfahren). Jede dieser Geschichten verzögert die Handlung und bietet gleichzeitig die Möglichkeit, sich von dem Unvermeidlichen zu distanzieren. Oskarrs Tragödie ist unmittelbar mit der Geschichte seiner Familie verbunden. Der Schmerz über den Verlust des Vaters, der Groll auf die Mutter, die (wie es Oskarr scheint) zu schnell Trost in der Gesellschaft seines Freundes Ron gefunden habe, die Unbeholfenheit der Berührung seiner Großmutter, die Schuldgefühle, weil er nicht ans Telefon gegangen sei, als sein Vater “an diesem Tag” zum letzten Mal angerufen habe – die Intensität der gleichzeitigen Erlebnisse sowie die große Zahl der Figuren führen zu einem besonderen Verständnis für Oskarrs Einsamkeit.

U. Eco stellte fest, dass “die tragische Handlung nach Aristoteles die Figur in eine Reihe von Ereignissen, radikalen Veränderungen, Erkennungen, verschiedenen Vorfällen einbezieht, die Mitleid und Angst erregen und in einer Katastrophe gipfeln”; wir fügen hinzu, dass die Handlung des Romans diese dramatischen Einheiten in kontinuierlichen Erzählreihen entwickelt, die im populären Roman von selbst zu einem Ende kommen. “Sie sollten so weit wie möglich ad infinitum vervielfältigt werden” (Eco, 2004: 162). Auf gleiche Weise reiht Oskarr Schell dramatische Umstände und Geschichten wie Knöpfe an einem Faden auf und verwebt so die Welten eines Erwachsenen und eines Kindes, die äußere Welt und ihr Innenerleben zu einer Welt – jedes der Rätsel dieses ontologischen Bildes ist das (halb)zerstörte Schicksal eines Menschen.

Das Unmut sowie Schuldgefühl, die Oskarr erlebt, erscheinen dem Leser durchaus angemessen – vor allem aus der Perspektive eines Erwachsenen. Vater Thomas schenkte Oskar nicht nur das Leben im biologischen Sinne – er gab seinem Sohn alles: die Welt, das Gefühl der Zugehörigkeit, Sicherheit, aber vor allem gab er seinem Sohn sich selbst. Der Vater wusste, dass sein Sohn Probleme mit der Kommunikation mit Menschen hatte, also erfand er eine Art Spielexpedition, deren Aufgabe darin bestand, Oskarr ständig neue Menschen vorzustellen. Auch hier hilft der Vater mit – er erstellt eine Visitenkarte, die am besten über Oskarr erzählt: “Erfinder, Schmuckdesigner, Schmuckhersteller, Amateur-Entomologe, Frankophiler, Veganer, Origamist, Pazifist, Perkussionist, Amateur-Astronom, Computerberater, Amateur-Archäologe, Sammler von seltenen Münzen, toten Schmetterlingen, Miniatur-Kakteen, allem, was mit den Beatles zu tun hat, Halbedelsteinen und anderen Dinge” (Foer, 2005: 91). Es scheint, dass im “anderen” Oskarr “anderer” Thomas verkörpert wird: nur sie konnten sich verstehen, nur die beiden wussten, dass das Fehlen eines Hinweises ein Hinweis ist (Foer, 2005). Deshalb hat der sinnlose und unerklärliche Tod des Vaters bei dem Kind ein Gefühl der Verbitterung ausgelöst: “Oft kommt es mir so vor, als stünde ich mitten in einem riesigen schwarzen Ozean oder im tiefen Weltraum, aber das ist keineswegs ein angenehmes Gefühl” (Foer, 2005: 31). Der Junge selbst findet die Rettung für sich – er macht wichtige Erfindungen, die auf den ersten Blick wie eine kindliches Vergnügen wirken. Oskarrs Erklärungen zu den einzelnen “Erfindungen” tragen jedoch zu einer noch größeren Tragik in der Wahrnehmung des Lesers bei: “eine Weste aus Vogelfutter” (Foer, 2005: 13), die helfen könnte, “wenn Menschen so schnell wie möglich von einem Tatort wegkommen müssen und das nicht können, weil sie keine Flügel haben, zumindest noch nicht...” (Foer, 2005: 13), oder kleine Mikrofone, die “Herzschläge über winzige Lautsprecher in den Taschen der Kleidung” (Foer, 2005: 13) wiedergeben könnten. Ein Kind, das in der Person seines Vaters alles verloren hat, was es zum Leben braucht, ist dazu verdammt, im Schatten einer unbeantworteten Frage zu leben und aufzuwachsen: “Warum bin ich nicht da, wo du bist?”.

Die Spaltung des kindlichen Bewusstseins zwischen Groll und Schuld führt den Jungen zu einer Art Zwischenlösung – er trauert um seinen Vater und leistet seinen “Beitrag zum

Reservoir der Tränen” (Foer, 2005: 43). Dies ist offenbar das einzige gerechte Leben nach “diesem Tag” in Bezug auf den Verstorbenen: “Mama und Ron waren im Wohnzimmer und haben zu laut Musik gehört und Brettspiele gespielt. Sie hat Papa nicht vermisst [...] Ich habe alle meine inneren Schlösser wieder verschlossen, nicht weil ich verletzt war, nicht weil ich etwas kaputt gemacht habe, sondern weil sie Spaß hatten. Obwohl ich wusste, dass ich es nicht tun sollte, habe ich mich trotzdem gequält” (Foer, 2005: 32-33). Laute Musik oder Lachen bedeutet, seinen Vater (oder sein Gedächtnis) zu beleidigen, und so zu tun, als sei alles in Ordnung, ist ein unverzeihlicher Verrat. Deshalb gibt es in Oskars Kopf keinen Platz für Ron: “Ich wusste, dass er nur versuchte, mit mir auszukommen, aber es machte mich unglaublich wütend. “Yo-yo moi!”, rief ich und nahm ihm das Jo-Jo weg. Was ich ihm wirklich sagen wollte, war: 'Du bist nicht mein Vater, und du wirst es auch nie sein’” (Foer, 2005: 14). Oskar kann und will das Leben ohne seinen Vater nicht akzeptieren. Deshalb fühlt er sich vor allem seinem Vater gegenüber schuld, aber auch gegenüber allen, die nicht in den “Tränenreservoirs” von ihm und seiner Großmutter eingebunden waren.

Das Erleben seines Grolls führt den Jungen zu teilweise aggressivem Verhalten, dessen Folgen er sich bewusst ist und das zu einer wachsenden Schuld führt. Diejenige, die mit Oskar auf eigene Weise litt, war seine Mutter. Er wirft ihr vor, “an diesem Tag” nicht zu Hause gewesen zu sein, bemerkt ihre Tränen nicht, ist ganz in seine Gefühle vertieft, obwohl er weiß, dass seine Mutter, genau wie er, nichts tun konnte.

Bei der Modellierung der Welt der Kindheit im Kontext der Schuld folgt der Autor der Regel von Wilkie Collins: “Bring sie zum Lachen, bring sie zum Weinen, lass sie warten” (Barri, 2008: 267). Die maximale Subjektivierung der Zeit, so scheint es, sollte den Rezipienten auf die Metaebene der Bedeutungsentschlüsselung bringen. Der Leser lacht, aber mit dem bereits vertrauten Verständnis, dass die nächste semantische Wendung zum Verständnis der Bitterkeit eines bestimmten menschlichen – kindlichen – Schicksals führen wird.

Der Junge sucht verzweifelt nach dem Ausweg aus dem Teufelskreis: Tod des Vaters – Einsamkeit – “emotionale Sensibilität” (Foer, 2005) – (un)traurige Mutter – Großmutter, die immer da ist – der Schlüssel mit der Aufschrift “Black” – der Googolplex (“it's a googol to the extent of a googol” “es ist ein Googol in der Größenordnung eines Googols” (Foer, 2005) Schlösser in New York – die (Un)erschöpflichkeit des Tränenreservoirs – ... Auf dieser Suche nach Einsamkeit und Schmerz wird Oskar von derjenigen begleitet, die ihren Sohn vermisst, die Angst hat, ihren Enkel zu verlieren, die beleidigt ist und sich entschuldigt – die Großmutter.

Sie klatscht laut im Schultheater, auch wenn Oskars Leistung kaum als großartig zu bezeichnen ist, sie geht mit ihm auf Expeditionen – sie lebt für ihn. Die Rolle der Großmutter in Oskars Leben, insbesondere nach dem Tod seines Vaters, ist kaum zu überschätzen. Sie bezeugen sich gegenseitig, dass Thomas immer für sie da ist – in der Fürsorge und den “tiefen Gedanken” seiner Großmutter und der Neugier und “Unnachgiebigkeit” von Oskar.

Die Großmutter interessiert sich für Oskars Hobbys, begleitet ihn in den Central Park, unterstützt und liebt ihn – je tiefer der Zuschauer in die Geschichte einsteigt, desto mehr erkennt er, dass die Großmutter dies mehr für sich selbst als für ihren Enkel tut. Er ist das Einzige, was sie noch hat. Das Leben voller Verluste und Schmerz gab ihr schließlich etwas wirklich Wertvolles – Oskar. Wie Thomas hat auch sein Vater sie verlassen – zuerst, als er erfuhr, dass sie schwanger war (“Seine Augen wurden meine Welt. Ich war bereit, alles andere für ihn aufzugeben” (Foer, 2005: 25)), und dann – 40 Jahre später – wieder. Die Großmutter und der Enkel sind nicht nur befreundet, denn vor einem Freund kann man Geheimnisse haben, und die Großmutter ist beleidigt, weil sie diejenige war, die “an diesem Tag” mit Oskar schweigend unter dem Bett lag. Sie hätte schon vor langer Zeit wegen all der Verluste sterben können,

ohne Verzweiflung und Groll zu empfinden, aber sie hat den Enkel, und ihr ist klar, dass er sie lebenswichtig braucht. So vergibt die Großmutter alle Beleidigungen und Worte, die Oskar benutzt, und überwindet ihre Schuldgefühle, um ihrem verwaisten Enkel die besten Erinnerungen an Thomas zu erhalten.

Ein wichtiger Mechanismus im Prozess der semantischen Umsetzung des Begriffs "Schuld" ist das Verschweigen oder Schweigen. P. Barry bemerkt: "Der Schlüssel zur Geschichte ist nicht so sehr die Bereitstellung von Informationen als vielmehr deren Verheimlichung: der Leser weiß oft etwas, was der Protagonist nicht ahnt, oder der Erzähler verbirgt bestimmte Informationen vor beiden. Der zentrale Mechanismus in den Geschichten ist die Retardierung, genauer gesagt, die Verzögerung der Informationsübertragung" (*Barri, 2008: 267*). Der Leser von Foer lernt nach und nach die Geschichten der Romanfiguren kennen, aber schon der Inhalt offenbart die gebrochene traditionelle Abfolge der Darstellung und gewöhnt den Leser an die komplexe Erzählstruktur des Werks, in der jede nachfolgende Geschichte es erlaubt, die vorhergehende besser zu verstehen und gleichzeitig zahlreiche neue Fragen aufwirft. Der existenzielle Wert des von Foer vorgeschlagenen Dialogs liegt in der Wahl eines Kindes als Hauptfigur, und das Werk gehört zur Erwachsenenliteratur: "in einem tiefgreifenden Überdenken der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in dem das Kind als Vermittler, als Schöpfer eines ganzheitlichen, harmonischen Weltbildes auftritt. Als noch ungeformtes Existenzial, das den Prozess der Individualisierung der Persönlichkeit widerspiegelt, ist das archetypische Bild des Kindes in der Lage, das öffentliche Bewusstsein einzustellen und entspricht der psychologischen modernen Situation der Vererbung und des Generationswechsels, der Erneuerung und der Erlösung [...], denn den Kindermythen zufolge ist es das Kind, das in "unruhigen" Zeiten zum Retter der Welt wird" (*Sartre, 1948: 46*). Foer stellt Oskar eine nicht kindliche Aufgabe – sich selbst zu retten, seine Familie zu retten, seine Welt zu retten: den Schmerz der Vergangenheit zu überwinden, das Beste aus ihr zu nehmen, sie mit Leichtigkeit in den Alltag zu bringen.

## 5. Schlussfolgerungen

Die zeitgenössische Literatur sucht nach Mitteln und Wegen, den Menschen (wieder) zu entdecken – gegenüber der Welt, gegenüber anderen und vor allem gegenüber sich selbst. J. Foer, der "zweifelloso zu einem neuen Typ des literarischen Kriegers gehört – er ist virtuos, verträumt, erfinderisch, witzig und wütend. Er füllt die Seiten mit explosiver Kraft" (*Foer, 2015: 2*), wählt als eine der Möglichkeiten, die künstlerische Welt des Werks, die sich im Hintergrund einer unsagbaren Tragödie entfaltet, zu "konzentrieren", den Rahmen der Kindheit, deren semantischer Inhalt den Leser nicht nur "verwirren", sondern auch die Rezeption richtig lenken und die Schaffung eines neuen existenziellen Denkparadigmas bewirken kann. Der Roman für einen erwachsenen Leser über die Welt der Kindheit existiert auf der Ebene der philosophischen, ideologischen und weltanschaulichen Erkenntnis, wo die erzählerische "Reproduktion" die Rezeption erschwert.

Wie wichtig der persönliche Faktor im Werk des Autors ist, zeigt sich an der Widmung des Romans: "Für Nicole, die Verkörperung von allem, was in meinen Augen schön ist..." (*Foer, 2015: 5*) (Nicole Krauss – die Frau des Schriftstellers, die Mutter seiner beiden Kinder. – Unsere Anmerkung. – R.K.). Das Leben einer einzelnen Familie nach dem Verlust eines Verwandten wird zu einer großzügigen Ebene für die Überlegungen des Schriftstellers, der Zeuge tragischer Ereignisse für sein Heimatland und die ganze Welt wird. Oskar, seine Mutter, sein Vater, seine Großmutter, sein Großvater, die Schwester der Großmutter, Anna,

die Nachbarin, neue Bekannte, der Pförtner Stan, der neue Freund der Mutter und andere – die Anzahl der Figuren und der Montagecharakter des Romans formen im Kopf des Lesers das Bild der Kindheit des XXI Jahrhunderts. Die Erzählung, deren semantisches Zentrum in der Schuld – als Gefühl, Erfahrung, Weltanschauung, Hauptfaktor des Lebenshorizonts – konzentriert ist, hebt die vorherrschenden Merkmale der Metamoderne hervor (wie neue Aufrichtigkeit, Metamorphose, Hyperselbstreflexivität usw.) So gehört der Roman des zeitgenössischen amerikanischen Schriftstellers zu den literarischen Werken, die das metamoderne Weltbild formen und die metamodernen Mittel zur Schaffung der künstlerischen Welt artikulieren und damit den Horizont des aktuellen literarischen Diskurses in seinen führenden methodischen Ansätzen erheblich erweitern.

### Literaturverzeichnis

1. Akker, R. van den, Vermeulen, T., Gibbons, A. (2017). *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
2. Barri, P. (2008). *Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturolohiia [Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory]*. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
3. Blum, A. (2008). *Shame and Guilt, Misconceptions and Controversies: A Critical Review of the Literature*. Washington DC. DOI: <https://doi.org/10.1177/1534765608321070>
4. Eco, U. (2004). *Rol chytacha: Doslidzhennia z semiotyky tekstiv [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]*. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
5. Foer, J. S. (2005). *Extremely Loud & Incredibly Close*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.
6. Foer, J. S. (2015). *Strashenno holosno i neimovirno blyzko [Extremely loud and incredibly Close]*. Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia. [in Ukrainian]
7. Rebeqa, O. L., Apostol, L., Benga, O., Miclea, M. (2013). *Inducing Guilt: A Literature Review*. Amsterdam: Elsevier. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.04.346>.
8. Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Editions Gallimard.