

Mehrdeutigkeit als literarisches Thema: Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart

Descher, Stefan (Ed.); Jacke, Janina (Ed.); Konrad, Eva-Maria (Ed.); Petraschka, Thomas (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Descher, S., Jacke, J., Konrad, E.-M., & Petraschka, T. (Hrsg.). (2023). *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema: Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart* (Literalität und Liminalität, 32). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839467312>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

.....Literalität und Liminalität.....

Stefan Descher,
Janina Jacke,
Eva-Maria Konrad,
Thomas Petraschka (Hg.)

Mehrdeutigkeit als literarisches Thema

Strategien und Funktionen
von der Romantik bis zur Gegenwart



[transcript]

Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad, Thomas Petraschka (Hg.)
Mehrdeutigkeit als literarisches Thema

Editorial

Die literaturtheoretischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte haben zu einer Öffnung der Philologien insbesondere für kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen beigetragen. Die daraus resultierende Erweiterung des Literaturbegriffs bedingt zugleich, dass die unscharfen Ränder der kulturellen Grenzen in den Blick rückten, wo Fremdes und Eigenes im Raum der Sprache und Schrift ineinander übergehen.

Die Reihe **Literalität und Liminalität** trägt dem Rechnung, indem sie die theoretischen und historischen Transformationen von Sprache und Literatur ins Zentrum ihres Interesses rückt. Mit dem Begriff der Literalität richtet sich das Interesse auf Schriftlichkeit als Grundlage der Literatur, auf die Funktion der Literaturtheorie in den Kulturwissenschaften sowie auf das Verhältnis literarischer Texte zu kulturellen Kontexten. Mit dem Begriff der Liminalität zielt die Reihe in theoretischer und historischer Hinsicht auf Literatur als Zeichen einer Kultur des Zwischen, auf die Eröffnung eines Raums zwischen den Grenzen.

Die Reihe wird herausgegeben von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein.

Stefan Descher ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Georg-August-Universität Göttingen. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts, der Literaturtheorie und Methodologie.

Janina Jacke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Literaturtheorie, der Computational Literary Studies und der Literatur des 19. Jahrhunderts sowie der Gegenwartsliteratur.

Eva-Maria Konrad ist Juniorprofessorin für Methoden der Literaturwissenschaft am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts, der Literaturtheorie sowie der Schnittstelle zwischen Philosophie und Literatur.

Thomas Petraschka ist Akad. Rat auf Zeit am Institut für Germanistik der Universität Regensburg. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, der Literaturtheorie und der Theorie und Geschichte der Ästhetik.

Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad, Thomas Petraschka (Hg.)

Mehrdeutigkeit als literarisches Thema

Strategien und Funktionen
von der Romantik bis zur Gegenwart

[transcript]

Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem
Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad, Thomas Petraschka (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Louis Charles Moeller: *A Discussion*. Quelle: Wikimedia Commons. CCo 1.0 Deed, <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839467312>

Print-ISBN: 978-3-8376-6731-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-6731-2

Buchreihen-ISSN: 2509-7512

Buchreihen-eISSN: 2703-0172

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit <i>Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad, Thomas Petraschka</i> | 7 |
| Thematisierte Mehrdeutigkeit in E.T.A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i>. Zur Rekonstruktion und Relevanz fiktiver Welten <i>Janina Jacke</i> | 23 |
| Wer oder was ist Friedrich Mergel? Mehrdeutig(keit) erzählen in Annette von Droste-Hülshoffs <i>Die Judenbuche</i> <i>Johannes Hees-Pelikan</i> | 47 |
| Die semantische Zählung der Stelle. Thematisierte Mehrdeutigkeit in Grillparzers <i>Der arme Spielmann</i> als Reflexionsangebot hermeneutischer Problemlagen <i>Ben Dittmann</i> | 69 |
| Mehrstimmiges und mehrdeutiges Erzählen in Wilhelm Raabes <i>Drei Federn</i> <i>Lena Wetenkamp</i> | 89 |
| Conrad Ferdinand Meyers <i>Der Heilige</i> und die Funktionen kalkulierter Ambiguität im realistischen Erzählen <i>Matthias Grüne</i> | 107 |
| »Begriffsstutzig«. Zur Mehrdeutigkeit von Wirklichkeit und Spiel in Arthur Schnitzlers <i>Der grüne Kakadu</i> <i>Maren Scheurer</i> | 129 |
| Mehrdeutigkeit und Geschichtsyrik in der literarischen Moderne <i>Merten Kröncke</i> | 143 |

| | |
|---|-----|
| Ambivalenzen der Moderne. Die Ästhetik der Mehrdeutigkeit in Franz Kafkas <i>Der Proceß</i> <i>Patrick Graur</i> | 163 |
| »Unumstößliche Tatsachen«. Fälle der Mehrdeutigkeit in Ernst Ottwalts Justizroman <i>Denn sie wissen was sie tun</i> (1931) <i>Max Lenz, Erika Meibauer</i> | 179 |
| Viel Geschrei um was? Konkurrierende Deutungsangebote für Oskars Äußerungen und die Welt der <i>Blechtrommel</i> <i>Matthias Aumüller</i> | 201 |
| Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit, komische Inkongruenz. Zur Figur des Abbe in Astrid Lindgrens <i>Madita</i> <i>Tilman Köppe</i> | 219 |
| Kippfiguren. Zur Konstruktion von Mehrdeutigkeit in Thomas Bernhards <i>Der Schauspieler</i> <i>Irmgard Nickel-Bacon, Verena Ronge</i> | 231 |
| Mehrdeutigkeit als Thema in »schwierigen« Gedichten. Beobachtungen zur Lyrik der Jahrtausendwende <i>Maren Jäger</i> | 253 |
| Wissenschaft als spannende Sache. Die Darstellung von Mehrdeutigkeit im wissenschaftlichen Forschungsprozess in Wissenschaftsromanen Bernhard Kegels <i>Uwe Spärl</i> | 283 |
| Ontologische Dissonanzen und Mehrdeutigkeit in Wolf Haas' <i>Verteidigung der Missionarsstellung</i> <i>Kjara von Staden</i> | 303 |
| Das Wendebuch als Doppelroman, ein ambiges Buchformat <i>Corinna Schlicht</i> | 319 |
| Archäologie vs. Philologie? Semantische Spurensuche in Kenah Cusanits <i>Babel</i> <i>Eva-Maria Konrad</i> | 335 |

Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit

Stefan Descher, Janina Jacke, Eva-Maria Konrad, Thomas Petraschka

Mehrdeutigkeit wird typischerweise für eine charakteristische, mitunter sogar für eine definierende Eigenschaft literarischer Texte gehalten. Literatur *per se*, so etwa Roman Jakobson, sei prinzipiell dadurch gekennzeichnet, dass sie offen für die Zuschreibung mehrerer Bedeutungen sei – unabhängig davon, wie der Begriff der Bedeutung im Einzelfall verstanden werden mag: »Mehrdeutigkeit ist eine [...] Grundeigenschaft der Dichtung« (Jakobson 1979 [1960]: 111). Vergleichbare Überzeugungen finden sich auch bei einer Vielzahl weiterer Autor:innen und Literaturwissenschaftler:innen: Im Gegensatz zu nicht-literarischen Äußerungen gebe es, so z. B. Siegfried J. Schmidt, im Fall der Literatur eine »Polyvalenzkonvention« (Schmidt 1980: 100 u.ö.), die Leser:innen dazu anhalte, nicht nach einer einzigen zutreffenden Bedeutung zu suchen, sondern nach vielen möglichen Bedeutungen. Und auch Vera Nünning ist sich sicher, dass in literarischen Texten »Komplexität ebenso erwünscht« sei »wie Mehrdeutigkeit« (Nünning 2015: 52), ja dass sogar »erwartet« werde, »dass literarische Erzählungen mehrdeutig sind und in unterschiedlicher Weise sowie auf verschiedenen Ebenen interpretiert werden können.« (Ebd.: 47)

Dieses Buch erweitert den besagten Zusammenhang von Literatur und Mehrdeutigkeit in einer ganz spezifischen Hinsicht: Mehrdeutigkeit kann nämlich nicht nur eine *Eigenschaft* von literarischen Texten sein, sondern auch in literarischen Texten zum *Thema* gemacht werden. Literarische Texte können nicht nur mehrdeutig *sein*, sondern auch *von Mehrdeutigkeit und dem Umgang mit ihr handeln*. Texten dieser Art sind die hier versammelten Fallstudien gewidmet. Der vorliegende Band zielt darauf ab, einen exemplarischen Einblick in die literarischen Strategien zu vermitteln, mit denen Mehrdeutigkeit in der deutschsprachigen Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart zum Thema gemacht wird. Er ist dabei ausdrücklich als explorativer Band konzipiert: als ein erster Versuch, eine bisher nicht systematisch erforschte Gruppe von Texten mit spezifischer thematischer Ausrichtung zu identifizieren und zu untersuchen, um zumindest potenziell auch literaturhistorische Kontinuitäten und Brüche bezüglich der Thematisierung von Mehrdeutigkeit erkennbar werden zu lassen. Um dieses Ziel zu erreichen, orientieren sich die Beiträge dieses Bandes an drei systematischen Leitfragen:

1. Inwiefern und auf welche Weise wird in den Texten Mehrdeutigkeit thematisiert?
2. Welche Art von Mehrdeutigkeit wird thematisiert?
3. Welche Funktionen kann man dieser Thematisierung zuschreiben?

Diese Leitfragen werden im Folgenden näher erläutert und die zentralen Begriffe geklärt (Abschnitte 1–3), um anschließend in der Gesamtschau der hier versammelten Fallstudien zu diskutieren, welche allgemeinen, über die Analyse konkreter Einzeltexte hinausgehenden Ergebnisse sich festhalten lassen (Abschnitt 4). Abschließend weisen wir auf weiterführende literaturhistorische Forschungsfragen hin, die sich unter Berücksichtigung der Ergebnisse des vorliegenden Bandes formulieren lassen (Abschnitt 5).

1. Inwiefern und auf welche Weise wird in den Texten Mehrdeutigkeit thematisiert?

Was heißt es nun, dass Texte Mehrdeutigkeit *zum Thema machen*? Unter dem ›Thema‹ eines literarischen Textes wird typischerweise eine abstrakte semantische Größe verstanden, eine Grund- oder Leitidee, die in Bezug auf den jeweiligen Text eine organisierende und strukturierende Funktion hat. So heißt es etwa im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*:

Unter Thema versteht man das zentrale Organisationsprinzip, dem sich alle anderen Elemente und Strukturen eines Textes oder Textabschnitts, aber auch einer Textgruppe nachordnen lassen. Bei argumentativ-erörternden Texten ist das Thema (1) ihr Leitgedanke bzw. ihre Leitidee (ihr zentraler ›Gegenstand‹); bei narrativen, dramatischen und lyrischen Texten meint Thema entweder ebenfalls einen Leitgedanken, auf den hin sich ihr Inhalt zusammenfassen lässt, oder (2) eine abstrakte Grundkonstellation, die in Darstellung und Geschehen konkret ausgestaltet wird. Thema ist dabei nicht immer leicht abzugrenzen von bedeutungsverwandten Termini wie Stoff, Motiv und Sujet, die oft mehr oder weniger synonym gebraucht werden. Anders als Stoff bezeichnet Thema nicht das konkrete, an Figurenkonstellationen und Handlungszüge gebundene Material, das in einem Text verarbeitet wird, sondern die darin enthaltene Problemkonstellation [...]. (Schulz 2007: 634)

Diese Auffassung wird in der Forschungsliteratur, bei allen Differenzen im Detail, weitgehend geteilt. Überblicksartikel in Handbüchern zur *Methodengeschichte der Germanistik*, im *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* oder dem *Handbuch Komparatistik* verstehen unter einem Thema ebenfalls »eine Abstraktion, die Grundidee oder auch den Gehalt eines Textes« (Lubkoll 2009: 751; analog Lubkoll 2013: 718–720) oder »eine abstrakte, einem Text unterlegte bzw. ihm zugewiesene Vorstellung, eine ›abstrahierte Grundidee‹, ›Problem- oder Gedankenkonstellation« (Dahms 2013: 126). Ein jüngerer Überblicksartikel zur »Thematologie«¹ konstatiert, dass der Begriff ›Thema‹ »nach verbreiteter Les-

1 Die insbesondere im Rahmen der Komparatistik entwickelte und diskutierte Thematologie wird üblicherweise als modernisierte Fortführung der Stoff- und Motivgeschichte verstanden. Zur Geschichte der Thematologie vgl. Ißler/Scherer 2020: 298 sowie Lubkoll 2009.

art einerseits den Gehalt, die Grundidee eines Textes, andererseits abstrakte Vorstellungen, vor allem allgemein-menschliche Erfahrungen wie Liebe und Tod«, bezeichne (Ißler/Scherer 2020: 297). Als »funktionale Basisdefinition« wird dort vorgeschlagen: »Ein Thema ist [...] eine komplexe, aber spezifische rekurrente literarische Einheit, die Produktion und Rezeption von Texten strukturiert, indem sie diese an die kulturelle Tradition anbindet.« (Ebd.: 298)

Obwohl all diese definitorischen Vorschläge eng zusammenzuliegen scheinen, bietet es sich an, sie im Rekurs auf eine von Monroe Beardsley vorgeschlagene hilfreiche Unterscheidung zu differenzieren: die Unterscheidung zwischen dem Thema eines literarischen Textes, »theme«, und dessen Botschaft (oder auch: Lehre, Aussage usw.), die Beardsley als »thesis« bezeichnet:

A theme is something named by an abstract noun or phrase: the futility of war, the mutability of joy; heroism, inhumanity. [...] A theme, then, is something that can be thought about, or dwelt upon, but it is not something that can be called true or false. What I shall mean by [...] »thesis«, however, is precisely something about, or in, the work that can be called true or false [...]. (Beardsley 1981: 403f.)

Während ein Thema für Beardsley also nicht danach beurteilt werden kann, ob es wahr oder falsch ist – in Bezug auf Themen wie »Familie«, »Liebe«, »Angst vor dem Tod« oder auch »Mehrdeutigkeit (von x)« wäre es unsinnig zu fragen, ob diese wahr oder falsch sind –, ist dies für die »thesis« eines Textes durchaus möglich, da diese in Form von Aussagesätzen formuliert werden kann. Einfach gesagt: Ein Thema lässt sich mithilfe von Substantiven bzw. Wortgruppen zum Ausdruck bringen (»Familie« oder »Mehrdeutigkeit von x«), eine Botschaft dagegen mithilfe eines Aussagesatzes (»Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Art.«, oder »Die Mehrdeutigkeit von x ist ein typisches Phänomen der modernen Welt.«). Aussagesätze können prinzipiell in Hinblick auf ihre Wahr- oder Falschheit beurteilt werden, einzelne Substantive oder Wortgruppen nicht. Obwohl Thema (»theme«) und Botschaft (»thesis«) offenkundig eng zusammenhängen – bei der Botschaft eines Textes kann es sich schlicht um eine Aussage über einen Gegenstand, Sachverhalt oder abstrakten Begriff handeln (z.B. Mehrdeutigkeit), der zugleich das Thema eines Textes darstellen kann –, ist es dennoch sinnvoll, beides voneinander zu unterscheiden. Wenn die eingangs zitierten deutschsprachigen »Thema«-Definitionen von einer »abstrakte[n] Grundkonstellation«, einem »zentrale[n] Gegenstand« etc. sprechen, dürfte dies dem entsprechen, was Beardsley unter »theme« versteht, während Ausdrücke wie »Leitgedanke«, »abstrahierte Grundidee« etc. eher unter »thesis« subsumiert werden müssten.

Ob ein Thema (im Sinne von Beardsleys »theme«) nun zum Gegenstand einer konkreten Aussage (im Sinne von »thesis«) wird oder nicht: Den zitierten definitorischen Überlegungen ist die Idee gemeinsam, dass ein Thema – sehr allgemein gesprochen – inhaltlich eine besondere Rolle für den jeweiligen Text spielt, insofern es darin *um* dieses Thema *geht* bzw. der Text *davon handelt*. Die Frage, *welche* Rolle ein Thema für einen Text spielt, wird jedoch unterschiedlich beantwortet. Eine diesbezüglich besonders anspruchsvolle Auffassung vertritt Peter Lamarque: »To speak of what a work is about, thematically, is to speak of a unifying thread that binds together incident and character in an illuminating

way.« (Lamarque 2009: 150) Nach Lamarque ist ein Thema also dadurch charakterisiert, dass es so etwas wie den ›roten Faden‹ des gesamten Textes darstellt, insbesondere weil es den geschilderten Figuren und ihren Handlungen Kohärenz verleiht bzw. diese in erhellender Weise miteinander verknüpft. Eine verwandte, aber weniger voraussetzungsreiche Variante dieser Idee findet sich wiederum bei Beardsley. Wie oben erläutert, lässt sich das Thema eines Textes für Beardsley mithilfe von Substantiven bzw. einer Wortgruppe wie »the futility of war, the mutability of joy; heroism, inhumanity« usw. angeben. Ein Thema bringen solche Abstrakta für Beardsley jedoch nur dann zum Ausdruck, wenn der von ihnen bezeichnete Gegenstand eine besondere Relevanz für den jeweiligen Text aufweist: »We can regard a theme of a literary work as a concept in the mind of the speaker, an abstracted quality or relation that he evidently regards as noteworthy, because in some way he singles it out for attention.« (Beardsley 1981: 404) Damit etwas als Thema eines Textes gelten kann, muss es also durch den Text² als besonders bemerkenswert (›noteworthy‹) bzw. als interpretationsrelevant (›single[d] out for attention‹) markiert werden.

Der explorativen Anlage des Bandes entsprechend möchten wir aus pragmatischen Gründen³ ein in doppelter Hinsicht weites Begriffsverständnis von ›Thema‹ vertreten: Wir wollen darunter sowohl ›abstrakte Grundkonstellationen‹ und ›zentrale Gegenstände‹ im Sinne von Beardsleys ›theme‹ verstehen als auch konkreter formulierbare ›Leitgedanken‹ oder ›abstrahierte Grundideen‹ im Sinne von Beardsleys ›thesis‹. Und wir wollen auch dann davon sprechen, dass ein Text ein bestimmtes Thema hat (in diesem Band also das Thema ›Mehrdeutigkeit‹ bzw. ›die Mehrdeutigkeit von x‹), wenn die entsprechenden zentralen Gegenstände als beachtenswert und interpretationsrelevant markiert sind, ohne dass ihnen dabei zwingend der Stellenwert eines Kohärenz stiftenden roten Fadens für den gesamten Text, eines »unifying thread« im Sinne Lamarques, zukommen muss. Das ist z.B. auch dann der Fall, wenn Texte dazu einladen, Mehrdeutigkeit zum Gegenstand der Reflexion zu machen, oder wenn Texte Fragen in Bezug auf Mehrdeutigkeit und den Umgang mit ihr aufwerfen.⁴

-
- 2 Beardsleys intentionalistische Spezifizierung, dass das Thema *vom Autor* (›speaker‹) des Textes als besonders beachtenswert herausgestellt werden muss, ist unserer Ansicht nach nicht entscheidend für die Definition des Themabegriffs. Beardsleys Vorschlag ist auch dann sinnvoll, wenn man sich in dieser Hinsicht neutral verhält und die ›notworthiness‹ eines Aspekts nicht an die Intention des Autors bindet, sondern z.B. an formale oder andere Eigenschaften des jeweiligen Textes.
 - 3 Begriffsklärungen sind Mittel zum Zweck, und unsere Verwendungsweise des Begriffs ›Thema‹ dient einem sehr *spezifischen* Zweck, nämlich demjenigen, eine bestimmte Gruppe von Texten identifizierbar zu machen. Wir erheben damit ausdrücklich weder den Anspruch, den *tatsächlichen* Gebrauch des Begriffs in der Literaturwissenschaft exakt abzubilden (zumal dieser vermutlich eher uneinheitlich sein dürfte), noch den normativen Anspruch, ein für alle Mal zu klären und festzulegen, was man unter ›Thema‹ in der Literaturwissenschaft verstehen *sollte*. Analoge Überlegungen gelten im Folgenden auch für die Begriffe ›Mehrdeutigkeit‹ und ›Funktion‹.
 - 4 Sämtliche der im Vorangehenden vorgestellten Verwendungsweisen von ›Thema‹ erlauben es, dass Texte mehrere Themen zugleich haben bzw. mehrere Sachverhalte zugleich thematisieren können. Daher geht mit dem thematischen Fokus, den die Beiträge dieses Bandes einnehmen, nicht die Annahme einher, dass Mehrdeutigkeit das *einzig*e Thema der jeweiligen literarischen Texte sein muss. Die hier untersuchten Texte thematisieren nicht *nur* Mehrdeutigkeit, sondern behandeln viele weitere Sachverhalte, Probleme und Fragen.

Die erste Leitfrage fragt jedoch nicht nur danach, inwiefern die hier diskutierten Texte Mehrdeutigkeit thematisieren, sondern auch, *wie* die Texte diese Einladungen zur Reflexion von Mehrdeutigkeit aussprechen bzw. *wodurch* und *inwiefern* ihnen dies gelingt. Die Fallstudien geben darauf exemplarische Antworten. Grundsätzlich ist es dabei naheliegend, dass Texte, die Mehrdeutigkeit thematisieren, dies eben dadurch tun, dass sie selbst in einer signifikanten Weise mehrdeutig *sind*. Diese Verbindung ist allerdings nicht notwendig: Die in diesem Band untersuchten Texte *können* zwar, *müssen* aber nicht selbst mehrdeutig sein. Wie die Fallstudien zeigen, geht dennoch beides häufig Hand in Hand, da das Mehrdeutige in vielen Fällen auch ein Mittel der Thematisierung von Mehrdeutigkeit ist: Texte, die in signifikanter Weise mehrdeutig sind, lenken die interpretative Aufmerksamkeit im Regelfall auch auf ebendiese Mehrdeutigkeit.

Mit der ersten Leitfrage stehen somit gleichzeitig auch die literarischen Mittel bzw. Techniken der Thematisierung von Mehrdeutigkeit zur Debatte. Sehr allgemein kann man zwei Strategien der Thematisierung unterscheiden: Zum einen kann Mehrdeutigkeit explizit thematisiert werden, etwa indem die Erzählinstanz oder die literarischen Figuren ausdrücklich von der Mehrdeutigkeit literarischer Texte oder von verwandten Phänomenen sprechen. So offenbart beispielsweise der bewunderte Autor Hugh Verker aus Henry James' Erzählung *Das Muster im Teppich* (*The Figure in the Carpet*, 1896) dem literaturkritisch versierten autodiegetischen Erzähler, dass seine Texte keineswegs als mehrdeutig und interpretationsoffen konzipiert seien, sondern dass es vielmehr ein ganz spezifisches, in all seinen literarischen Texten verstecktes »Muster im Teppich« gebe und es »Sache der Kritik« sei, »danach zu suchen« (James 1958 [1896]: 331). Der Erzähler ist fortan von dieser Aufgabe vollends in Beschlag genommen, entwickelt verschiedenste Thesen, diskutiert mit Freunden und Bekannten die Problematik von literarischer Mehrdeutigkeit und Eindeutigkeit und scheitert schließlich, weil er das Muster zeitlebens nicht zu finden in der Lage ist.⁵

Zum anderen kann Mehrdeutigkeit auch implizit zum Thema gemacht werden, etwa durch eine entsprechende Gestaltung der *plot*-Struktur, durch unzuverlässiges Erzählen, durch den Einsatz von Multiperspektivität, durch die Art der Informationsvergabe, durch den gezielten Einsatz von »Leerstellen«, durch die Verwendung semantischer und syntaktischer Ambiguität usw.⁶

5 James' Erzählung ist auch ein gutes Beispiel dafür, dass literarische Texte Mehrdeutigkeit zum Thema machen können, ohne selbst in einer signifikanten Weise mehrdeutig zu sein.

6 Der Zusammenhang zwischen Textmerkmalen wie den genannten und der Identifikation eines Themas wäre einer genaueren Untersuchung wert. Zumindest scheint es keineswegs so zu sein, dass sich ein Thema aus Texteigenschaften wie den genannten einfach *ergibt* oder *ableiten* lässt. Beispielsweise kann die *plot*-Struktur eines Textes ein bestimmtes Thema zwar nahelegen – wenn in einem Text immer wieder Menschen stolpern, könnte dies nahelegen, dass der Text das Stolpern thematisiert. Die interpretatorische Annahme eines bestimmten Themas kann jedoch ihrerseits beeinflussen, wie man Elemente des *plots*, sozusagen *im Lichte* dieses Themas, auffasst (vgl. Köppe/Kindt 2022: 75). Beispielsweise kann die Hypothese, dass ein Text das Stolpern thematisiert, ihrerseits Einfluss darauf haben, wie man konkrete diegetische Sachverhalte versteht: Die Beschreibung eines gescheiterten sozialen Aufstiegsversuchs kann dann – im Lichte der thematischen Hypothese – eben auch als konkrete Umsetzung des Themas »Stolpern« verstanden werden.

2. Welche Art von Mehrdeutigkeit wird thematisiert?

In Bezug auf die zweite Leitfrage ist es vor allem wichtig zu erläutern, was unter ›Mehrdeutigkeit‹ zu verstehen ist und inwiefern sich von verschiedenen *Arten von Mehrdeutigkeit* sprechen lässt. In der literaturwissenschaftlichen Forschung werden nicht nur unterschiedliche Ausdrücke zur Bezeichnung von Mehrdeutigkeit verwendet, sondern es verbergen sich hinter den Ausdrücken auch jeweils unterschiedliche Konzepte von Mehrdeutigkeit und verwandten Phänomenen. Die folgende kurze Darstellung einiger der wichtigsten Positionen und Kriterien im Zusammenhang mit der theoretischen Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeit soll im vorliegenden Zusammenhang keiner terminologischen Einschränkung dienen – diesem Band liegt, wie auch oben schon erläutert, eine relativ offene Auffassung von Mehrdeutigkeit zugrunde. Die unterschiedlichen Positionen in der theoretischen Debatte sind aber geeignet, den weiten und heterogenen Phänomenbereich zu differenzieren und zu systematisieren.

Im Sinne einer Minimaldefinition könnte man sagen, dass die Mehrdeutigkeit von literarischen Texten oder Teilen von Texten darin besteht, dass sie sich auf unterschiedliche Weisen deuten bzw. interpretieren lassen. Dieser Minimaldefinition liegt die Unterscheidung zwischen Textdeskription und Interpretation bzw. Deutung zugrunde: Man kann literarische Texte *beschreiben*, indem man leicht überprüfbare Aussagen über eindeutig feststellbare Aspekte von Form oder Inhalt tätigt. Deskriptionen können unterschiedliche Facetten eines Textes in den Fokus rücken und sich dementsprechend unterscheiden. Dies ist nicht als Fall von Mehrdeutigkeit zu verstehen, da es sich eben nicht um Deutung, sondern um Deskription handelt. Man kann literarische Texte aber nicht nur beschreiben, sondern auch *deuten*. Dies tut man, wenn man einem Text nicht-explizite Bedeutungsfacetten zuschreibt, denen oft komplexe Inferenzen und verschiedenartige Prämissen zugrunde liegen – insbesondere auch über textexterne Sachverhalte. ›Mehrdeutigkeit‹ bezeichnet also die Eigenschaft eines Textes bzw. eines Teiles eines Textes, mehr als nur eine solche Deutung zuzulassen.

Bei einer über die Minimaldefinition hinausgehenden Analyse des Mehrdeutigkeitsbegriffes zeigt sich Klärungsbedarf zunächst in Bezug auf die Tatsache, dass in der Debatte unterschiedliche Ausdrücke verwendet werden, deren Verhältnis zueinander nicht unmittelbar offenliegt. Dies lässt sich schon an den einleitend erwähnten Behauptungen zu Mehrdeutigkeit als typische Eigenschaft literarischer Texte erläutern: Während Schmidt von einer literaturspezifischen »Polyvalenzkonvention« spricht, geht Nünning von einer leserseitigen Erwartung von »Mehrdeutigkeit« aus. Ist mit diesen Aussagen dasselbe gemeint? Ist ›Polyvalenz‹ ein Synonym für ›Mehrdeutigkeit‹? Und wie verhält es sich mit weiteren Begriffen, die in diesem Zusammenhang ebenfalls immer wieder auftauchen: ›Vieldeutigkeit‹, ›Doppeldeutigkeit‹, ›Ambiguität‹, ›Ambivalenz‹, ›Offenheit‹ und ›Unbestimmtheit‹? Wie sich im Folgenden zeigen wird, legen einige der in der theoretischen Debatte in Bezug auf diese Begrifflichkeiten vorgenommenen Abgrenzungsversuche den Finger auf interessante Unterscheidungen, die in Bezug auf Mehrdeutigkeit getroffen und zur genaueren Bestimmung des Begriffes genutzt werden können.

Zunächst lässt sich fragen, ob Mehrdeutigkeit als *notwendige* Eigenschaft aller literarischen Texte verstanden wird (hier ließe sich auch von einer systematischen Mehrdeutigkeit von Literatur sprechen) oder ob es sich lediglich um eine *mögliche* Eigenschaft ei-

niger literarischer Texte handelt. Das erste, weitere Verständnis von Mehrdeutigkeit erfordert eine überzeugende Argumentation zur Stützung dieser universellen These. Jannidis (2003) diskutiert und kritisiert unterschiedliche solcher Argumentationsversuche, insbesondere solche, die die systematische Mehrdeutigkeit aller sprachlichen Kommunikation (S. Fish), unseren Umgang mit Literatur (S.J. Schmidt) oder besondere Eigenschaften literarischer Texte (P. Ricœur) für die systematische Mehrdeutigkeit von Literatur verantwortlich machen. Das zweite, engere Verständnis von Mehrdeutigkeit, dem zufolge nur einige literarische Texte mehrdeutig sind, erfordert dagegen die Angabe konkreter Merkmale, die einen literarischen Text zu einem mehrdeutigen machen und damit von anderen Texten abgrenzen. Einige wichtige dieser Kriterien werden unten vorgestellt.

In engem Zusammenhang mit der Bestimmung von Mehrdeutigkeit als notwendiger oder möglicher Eigenschaft literarischer Texte steht die Frage, ob literarische Mehrdeutigkeit sich durch eine *unendliche* oder eine *endliche* Zahl an Bedeutungen auszeichnet. So geht die These von der systematischen Mehrdeutigkeit literarischer Texte typischerweise (aber nicht notwendigerweise) mit der Annahme einer unendlichen Bedeutungsvielfalt einher.⁷ Diese Annahme scheint jedoch nur dann plausibel, wenn ein weiter Mehrdeutigkeitsbegriff vertreten wird, insbesondere wenn keine weiteren Einschränkungen hinsichtlich des betroffenen Werkaspekts und der Relation zwischen den Deutungen vorgenommen werden. Bei Annahme einer endlichen Anzahl an Deutungen besteht eine Variante darin, in Fällen von Mehrdeutigkeit von der Existenz zweier (konkurrierender) Deutungen auszugehen.

Für die genannten Unterscheidungen lassen sich in der theoretischen Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeit zudem begriffliche Abgrenzungsversuche feststellen. So sieht beispielsweise Jannidis den Begriff der Vieldeutigkeit für die unendliche Bedeutungsvielfalt vor – in Abgrenzung von Mehrdeutigkeit/Ambiguität/Polyvalenz, die für eine endliche Anzahl an Deutungen stehen sollen (vgl. Jannidis 2003: 308). Die Ausdrücke ›Ambivalenz‹ und ›Doppeldeutigkeit‹ lassen sich dagegen so verstehen, dass sie auf die Existenz *zweier* Deutungsvarianten verweisen.

Eine weitere sehr grundlegende Differenz im Zusammenhang mit dem Mehrdeutigkeitsbegriff besteht in Bezug auf die Frage, ob für die Mehrdeutigkeit eines Textes die empirische Tatsache als hinreichend erachtet wird, dass unterschiedliche Deutungen dieses Textes *vorliegen* bzw. vorliegen könnten, oder ob von Mehrdeutigkeit nur dann die Rede sein sollte, wenn ein Text unterschiedliche Deutungen *legitimiert*. Die erste Variante, die einen weiten und potenziell wenig fruchtbaren Mehrdeutigkeitsbegriff konstituiert (schließlich scheint es lediglich eine Frage der Zeit zu sein, bis für einen literarischen Text unterschiedliche Deutungen vorliegen), könnte geschärft werden durch die Angabe von konkreten Aspekten des literarischen Textes, für die unterschiedliche Deutungen vorliegen müssen, oder durch die Spezifikation der Relation zwischen den vorliegenden Deutungen. Die zweite, engere Variante scheint tendenziell ein tragfähigeres Konzept für die Untersuchung literarischer Texte (in Abgrenzung zur Untersuchung der

7 Diese These wird beispielsweise von Umberto Eco vertreten, der nicht nur für Literatur, sondern für jedes Kunstwerk eine »unendliche Zahl von möglichen ›Lesarten‹« annimmt (Eco 1973: 60).

literaturwissenschaftlichen *Interpretationspraxis*) zu sein. Derartige Bestimmungsversuche des Mehrdeutigkeitskonzepts müssen aber eine Antwort auf die komplexe Frage finden, unter welchen Bedingungen mehrere Deutungen eines Textes als legitim zu bewerten sind.

Ein ähnliches Problem stellt sich im Zusammenhang mit der Frage, ob Mehrdeutigkeit bereits dann gegeben ist, wenn ein literarischer Text sich unterschiedlich deuten lässt, die Deutungen dabei aber *unterschiedlich plausibel* sind, oder ob Mehrdeutigkeit voraussetzt, dass die möglichen Deutungen eines Textes *gleich plausibel* sind. Wieder handelt es sich bei der ersten Variante um einen weiteren Mehrdeutigkeitsbegriff, bei der zweiten um einen engeren. Letztere Alternative müsste sich mit Blick auf eine eindeutige Definition nicht nur mit den Kriterien für die Legitimität und Plausibilität von Deutungen auseinandersetzen, sondern auch mit Möglichkeiten zur Bestimmung des Plausibilitätsgrades. Jannidis schlägt vor, in diesem Zusammenhang den von Sperber und Wilson geprägten Begriff der *manifestness* für die Analyse literarischer Mehrdeutigkeit fruchtbar zu machen: Unterschiedliche Bedeutungsfacetten können demnach verschieden stark in einem literarischen Text verankert sein. Durch den Einbezug einer so verstandenen Graduierbarkeit könnten das theoretische Konzept und die praktische Analyse von Mehrdeutigkeit an Aussagekraft gewinnen (vgl. ebd.: 324–327).

Begriffliche Bestimmungen von Mehrdeutigkeit lassen sich weiter danach unterscheiden, ob die verschiedenen Deutungen *miteinander kompatibel* sein können oder *inkompatibel* sein müssen. Während die meisten Ansätze den ersten, weiteren Begriff zu vertreten scheinen, schlägt Rimmon-Kenan den engeren Begriff vor, indem sie Mehrdeutigkeit (bzw. *ambiguity*) als »exclusive disjuncts« (Rimmon-Kenan 1982: 21, Herv. d. Verf.) von Auslegungen definiert. Wie plausibel die These der Kompatibilität bzw. Inkompatibilität jeweils erscheint, hängt jedoch auch damit zusammen, auf welche Aspekte des literarischen Werks der Mehrdeutigkeitsbegriff ggf. beschränkt wird bzw. welche Aspekte des Werks von der Mehrdeutigkeit betroffen sind.⁸

Zentral für eine Bestimmung des literarischen Mehrdeutigkeitsbegriffes, in noch stärkerem Maße aber für die Identifikation der Art der vorliegenden Mehrdeutigkeit, ist deshalb eine genauere Bestimmung sowohl des Gegenstands, dem Mehrdeutigkeit zukommt, als auch der spezifischen inhaltlichen Ausrichtung der Deutungen. Dies erschließt sich, wenn man »mehrdeutig sein« als zweistelliges Prädikat rekonstruiert: X ist mehrdeutig in Bezug auf Y. Bezüglich des Gegenstands, dem Mehrdeutigkeit zukommt, basierten die bisherigen Ausführungen auf der Annahme, dass es sich um literarische Texte handelt. Zum einen lässt sich dies nun noch genauer fassen, indem wir fragen, welchem *spezifischen* Gegenstand (d.h. welchem Teil des Textes) Mehrdeutigkeit zukommt – z.B. dem Text als Ganzem, einzelnen Passagen, Sätzen oder Wörtern, möglicherweise auch einzelnen inhaltlichen Elementen wie beispielsweise literarischen Figuren. Zum anderen können wir die Menge der möglichen Gegenstände, denen Mehrdeutigkeit zukommt, aber auch weiter fassen: Während sich alle bisher vorgestellten Kriterien zur Bestimmung bzw. Differenzierung von Mehrdeutigkeit direkt auf literarische Mehrdeutigkeit beziehen (also auf Arten, wie literarische Texte mehrdeutig sein können), ist hier noch einmal zu betonen, dass es in diesem Band nicht zuvorderst

8 Zur Debatte über die (In)Kompatibilität mehrerer Deutungen vgl. exemplarisch Krausz (Hg.) 2002.

um Texte geht, die selbst mehrdeutig sind, sondern um Texte, die Mehrdeutigkeit zum Thema haben. Die thematisierte Mehrdeutigkeit ist dabei nicht notwendigerweise eine *literarische* – das heißt, dass literarische Texte auch *nicht-literarische* Formen von Mehrdeutigkeit thematisieren können. Aus diesem Grund haben wir im Kontext der Erläuterungen zu Leitfrage 1 an entsprechenden Stellen auch bewusst von der »Mehrdeutigkeit von x« gesprochen. Auch andere Gegenstände als (literarische) Texte können Mehrdeutigkeit aufweisen – dies ist dann der Fall, wenn die deskriptiv feststellbaren Eigenschaften dieser Gegenstände unterschiedliche Deutungen (hier u.a. zu verstehen im Sinne von kausalen Erklärungen oder erschlossenen Konsequenzen) zulassen. So diskutieren Bauer et al. beispielsweise auch die Mehrdeutigkeit naturwissenschaftlicher Tatsachen (vgl. Bauer et al. 2010: 12–15).

Neben einer Differenzierung von Mehrdeutigkeit anhand des Gegenstands, dem sie zukommt, kann Mehrdeutigkeit auch anderweitig differenziert werden. So lässt sich fragen, in Bezug auf was, in welcher Hinsicht bzw. unter welchem Aspekt ein Gegenstand, z.B. ein literarischer Text, mehrdeutig ist. Typische Möglichkeiten wären hier beispielsweise die fiktive Welt (etwa durch verschiedene Optionen, die Inhalte bzw. erzählten Geschehnisse zu rekonstruieren), die generalisierende Aussage/Botschaft des Textes (Beardsleys *thesis*) oder die (ästhetischen oder moralischen) Wertungen, die der Text (bzw. die Erzählinstanz oder eine fiktive Figur) vornimmt. Diese Differenzierung hat Implikationen für einige der bereits diskutierten Unterscheidungskriterien: So sind Deutungen, die auf die generalisierende Aussage des Textes zielen, in der Regel miteinander kompatibel – zumindest sofern sie nicht mit dem Anspruch auftreten, die eine bzw. die zentrale Botschaft zu identifizieren. Bezieht sich die Mehrdeutigkeit dagegen auf die Rekonstruktion der fiktiven Ereignisse, so sind unterschiedliche Deutungen in der Regel inkompatibel – sofern die Möglichkeit inkonsistenter fiktiver Welten ausgeschlossen wird.⁹

Eine letzte Unterscheidung – nun noch einmal insbesondere in Bezug auf literarische Mehrdeutigkeit – betrifft die Frage, *wodurch* die Mehrdeutigkeit zustande kommt. In dieser Hinsicht sind insbesondere zwei Optionen wichtig: Bei der ersten Variante bildet *Unbestimmtheit* die Grundlage von Mehrdeutigkeit – also die Tatsache, dass Texte in Bezug auf viele Fragen keine explizite Auskunft geben (vgl. hierzu auch Jannidis' Vorschläge zur begrifflichen Abgrenzung von Mehr-/Vieldeutigkeit etc. und Unbestimmtheit). Bei der zweiten Variante kommt die Mehrdeutigkeit dagegen dadurch zustande, dass im Text mehr oder weniger *explizit unterschiedliche Deutungsoptionen* angeboten werden. Dieses Phänomen kann insbesondere im Zusammenhang mit der Rekonstruktion der fiktiven Welt auftreten, aber auch in Bezug auf viele andere Aspekte des interpretierten Textes (Genrezuordnung, symbolische Bedeutungen etc.).¹⁰

9 Weitere – stärker inhaltlich orientierte – Relationen zwischen Deutungen bilden die Grundlage einiger der von W. Empson vorgeschlagenen »Seven Types of Ambiguity« (vgl. Empson 1973 [1930]).

10 Für Mehrdeutigkeit auf der Satzebene bzw. linguistische Mehrdeutigkeit nennt Bode eine Vielzahl möglicher Quellen, darunter die Polysemie eines Lexems, eines Syntagmas oder eines Satzes sowie Homonymie (vgl. Bode 2007: 67). Über die genannten Grundlagen hinaus nennt Empson im Rahmen seiner Typologie weitere (genealogische) Ursachen von Mehrdeutigkeit (vgl. Empson 1973 [1930]).

3. Welche Funktionen kann man dieser Thematisierung zuschreiben?

Zuletzt ist für den vorliegenden Band auch von Interesse, *warum* literarische Texte Mehrdeutigkeit thematisieren. Eben darauf zielt die dritte Leitfrage, die sich paraphrasieren lässt als Frage danach, *welche Rolle* die Thematisierung von Mehrdeutigkeit für das Verständnis bzw. die Interpretation des jeweiligen Textes spielt. Die Antworten darauf sind vielfältig und hängen von der konkreten Beschaffenheit des untersuchten Textes ab. Typische Funktionen sind beispielsweise, dass ein Text durch die Thematisierung von Mehrdeutigkeit eine symptomatische Interpretation erlaubt (die Thematisierung von Mehrdeutigkeit wäre in so einem Fall also Ausdruck außerliterarischer Sachverhalte, z.B. bestimmter gesellschaftlicher Diskurse) oder dass dadurch bestimmte Rezipient:innenreaktionen hervorgerufen werden sollen (z.B. Desorientierung oder Irritation, aber auch eine Reflexion über das Phänomen ›Mehrdeutigkeit‹ selbst). Möglich ist darüber hinaus auch, dass diese Thematisierung eine Rolle in Bezug auf andere Textelemente spielt, mit ihnen thematisch verknüpft ist, Teil einer Erklärung für das Vorliegen dieser Textelemente ist etc.¹¹ Ebenso kann die Thematisierung von Mehrdeutigkeit dazu dienen, eine Aussage oder Botschaft eines Textes – eine ›thesis‹ im Sinne Beardsleys – zu artikulieren. Auch den Begriff der ›Funktion‹ möchten wir also nicht zu eng zu fassen, sondern offen für eine Vielzahl von Zwecken sein, die mit der Thematisierung von Mehrdeutigkeit verbunden sein können.¹²

4. Systematisierende Beobachtungen zu den Beiträgen des Bandes

Auf die so verstandenen Leitfragen geben alle hier versammelten Fallstudien Antworten, die wir nun in einer systematisierenden Gesamtschau auswerten möchten. Dabei zielen wir nicht auf eine inhaltliche Zusammenfassung jedes einzelnen Beitrags, sondern auf die Identifizierung allgemeiner Tendenzen und Auffälligkeiten.

In Bezug auf Leitfrage 1 (Inwiefern und auf welche Weise wird in den Texten Mehrdeutigkeit thematisiert?) identifizieren die Fallstudien im Wesentlichen drei literarische Strategien: Mehrdeutigkeit wird implizit und/oder explizit thematisiert (1) durch eine spezifische inhaltliche Ausgestaltung des *plots*, (2) durch die Verwendung bestimmter

11 Vgl. Fricke 2007: 643: »Ein Text bzw. ein Textelement erfüllt eine bestimmte Funktion [...], wenn es die in empirischer Verallgemeinerung nachweisbare Disposition [...] besitzt, angebbare Textrelationen herzustellen und angebbare Leserwirkungen hervorzurufen.«

12 Vgl. auch Robert Steckers Definition, die den Begriff der Funktion über die Fähigkeit von Artefakten erläutert, bestimmte Zwecke zu erreichen: »[A]n artifact has a function F if, relative to a context, it has the present ability or capacity to fulfill a purpose, with which it is made or used, of F-ing or fulfills such a purpose.« (Stecker 1997: 31) Stecker ergänzt jedoch, dass es noch andere Arten von Funktionen geben kann und dass Artefakte auch akzidentielle Funktionen haben können, die zudem von den Schöpfer:innen der Artefakte (im Falle literarischer Texte also von Autor:innen) nicht intendiert sein müssen. Den zuletzt genannten Umstand betont auch Beardsley: »Function is not necessarily connected with intention: it is the capacity of the objects to serve in a certain (desirable) way, whether or not they were created for that purpose.« (Beardsley 1981: 525)

sprachlicher Mittel und (3) durch den Rekurs auf verschiedene Formen von Multiperspektivität.

Der erste Punkt liegt auf der Hand: Mehrdeutigkeit kann dadurch thematisiert werden, dass ein literarischer Text ausdrücklich von Mehrdeutigkeit handelt bzw. diese zum Gegenstand hat. Dies ist bei mehreren der hier untersuchten Texte der Fall: Sie handeln zum Beispiel von der Ergebnisoffenheit und Mehrdeutigkeit wissenschaftlicher Forschungsprozesse (Spörl), von den Tücken der juristischen Auslegungspraxis (Lenz/Meibauer), von der unterschiedlichen, weil kontextrelativen Deutung historischer Ereignisse (Kröncke) oder von der oft nicht eindeutig beantwortbaren Frage, was Realität und was Illusion ist (Scheurer).

Mehrdeutigkeit wird jedoch nicht nur thematisiert durch das, was dargestellt wird, sondern auch durch eine bestimmte *Art und Weise der Darstellung*, die sich zum einen durch spezifische sprachliche Mittel näher charakterisieren lässt. In den untersuchten Texten finden sich etwa explizite Gegenüberstellungen von wörtlichen und übertragenen Bedeutungen bestimmter Ausdrücke sowie eine explizite Diskussion von Bedeutungswandel und sprachlichen Bedeutungen in unterschiedlichen Sprachen (Konrad), auffällige rhetorisch-formale Verfahren wie Parallelismen und Wiederholungen, die das Zutreffen gegensätzlicher Attribute auf einen Gegenstand hervorheben (Hees-Pelikan, Graur) oder die Verwendung eines typischerweise mit Mehrdeutigkeit assoziierten rhetorischen Vokabulars (Jacke). Außerdem spielen die literarischen Texte mit *false friends* (d.h. mit Ausdrücken, die in unterschiedlichen Sprachen existieren, aber jeweils unterschiedliche Bedeutungen haben) und sich überlagernden Sprach- und Intertextualitätsschichten (Jäger), setzen semantische »Kippfiguren« ein (z. B. in Form einer Überführung von »entweder... oder«- in »sowohl... also auch«-Konstellationen, Nickel-Bacon/Ronge) und verwenden verschiedenartige Formen von sprachlicher Un- oder Unterbestimmtheit (Hees-Pelikan, Wetenkamp, Graur, Aumüller, Nickel-Bacon/Ronge, Spörl, von Staden).

Besonders auffällig mit Blick auf die Frage, wie Mehrdeutigkeit auf der Ebene der Darstellung thematisiert wird, ist zum anderen der Einsatz unterschiedlicher Formen von *Multiperspektivität*. Multiperspektivität – worunter sich in einem weiteren Sinne auch die Aufteilung unterschiedlicher Wahrnehmungen oder Wertungen auf verschiedene Figuren bzw. (Erzähl-)Instanzen fassen lässt – kann beispielsweise durch das Auftreten mehrerer Erzählinstanzen (Jacke, Wetenkamp, Grüne) mit oft abweichenden Versionen dessen, was in der fiktiven Welt der Fall ist, durch verschiedene Deutungen, Erklärungen oder Bewertungen von Gesten, Aussagen, Ereignissen, Handlungen oder Figuren (Kröncke, Köppe, Konrad), durch wechselnde oder unklare Fokalisierung (Grüne, Lenz/Meibauer, Aumüller) oder anderweitige (beispielsweise dialogische) Darstellung unterschiedlicher und zum Teil gegensätzlicher Figurenperspektiven (Jacke, Dittmann, Scheurer, Graur, Aumüller, Köppe, Nickel-Bacon/Ronge, Spörl) ins Werk gesetzt werden. In einem weiten Sinn kann auch die Evokation unterschiedlicher extrafiktionaler Adressat:innenperspektiven (Köppe) unter den Begriff der Multiperspektivität fallen: Bestimmte innerfiktionale Äußerungen fiktiver Figuren werden z. B. als mehrdeutig in dem Sinne inszeniert, dass sie von erwachsenen Interpret:innen als Bloßstellung, von kindlichen Interpret:innen hingegen als Höflichkeitsgeste zu deuten sind. Teilweise finden sich auch innerhalb des Überzeugungssystems einer einzelnen

Erzählinstanz oder Figur mehrere divergente Perspektiven in Form widersprüchlicher oder wechselnder Meinungen (von Staden).

In Bezug auf Leitfrage 2 (Welche Art von Mehrdeutigkeit wird thematisiert?) lässt sich zunächst zwischen *literaturbezogener* Mehrdeutigkeit und der Mehrdeutigkeit von *außerliterarischen* Gegenständen und Sachverhalten unterscheiden. Literaturbezogen werden insbesondere drei Arten von Mehrdeutigkeit wiederholt zum Thema gemacht: erstens Mehrdeutigkeit hinsichtlich dessen, *was in der fiktiven Welt tatsächlich der Fall ist* (Jacke, Dittmann, Aumüller, Spörl), zweitens Mehrdeutigkeit in Bezug auf die *Gründe (beispielsweise Handlungsmotive) oder Erklärungen dessen, was in der fiktiven Welt der Fall ist* (Hees-Pelikan, Graur), und drittens Mehrdeutigkeit in Hinblick auf die (z.B. moralische) *Evaluation dessen, was in der fiktiven Welt der Fall ist* (Wetenkamp, Köppe).

Darüber hinaus thematisieren einzelne Texte selbstreflexiv die Mehrdeutigkeit ihrer eigenen Genrezugehörigkeit (Hees-Pelikan, Nickel-Bacon/Ronge) oder die Mehrdeutigkeit des Verhältnisses von Realität und Fiktion im autofiktionalen Erzählen (von Staden). Außerliterarische Gegenstände und Sachverhalte betreffend ist es insbesondere die Mehrdeutigkeit auch der *nicht-fiktiven* Realität und Lebenswelt, die in den untersuchten Texten berührt wird (Hees-Pelikan, Wetenkamp, Grüne, Scheurer, Kröncke, Graur, Jäger, Spörl, von Staden, Schlicht). Dies geschieht, aus epistemologischer Perspektive betrachtet, mitunter mit einer skeptischen Ausrichtung, die die eindeutige Erkenn- und Erfahrbare nicht nur der fiktiven, sondern auch der realen Welt in Frage stellt (Wetenkamp, Scheurer). Doch werden auch sehr spezifische, auf konkrete Gegenstandsbereiche fokussierte Formen von Mehrdeutigkeit thematisiert wie beispielsweise die Mehrdeutigkeit sozialer und kultureller Räume sowie von Geschlechtsidentitäten (Dittmann, Schlicht), die Mehrdeutigkeit von Kunstwerken (Grüne) oder von sprachlichen Ausdrücken (Jacke, Jäger, Konrad). In diesen Zusammenhang gehören auch die oben bereits in Bezug auf Leitfrage 1 erwähnten Mehrdeutigkeiten im Rahmen wissenschaftlicher Forschungsprozesse (Spörl), der juristischen Auslegungspraxis (Lenz/Meibauer) oder die Mehrdeutigkeit von Geschichte (Kröncke).

Leitfrage 3 (Welche Funktionen kann man dieser Thematisierung zuschreiben?) knüpft unmittelbar an die vorangegangenen Leitfragen an – und ist vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus womöglich die interessanteste: *Warum* thematisieren Texte die im Sinne von Leitfrage 2 spezifizierten Formen von Mehrdeutigkeit auf die im Sinne von Leitfrage 1 spezifizierten Weisen? Was ist die *Funktion* dieser Thematisierung von Mehrdeutigkeit? Die Fallstudien formulieren darauf im Wesentlichen sechs Antworten: Mehrdeutigkeit wird erstens zum Zweck einer *poetologischen Selbstreflexion* thematisiert (Jacke, Hees-Pelikan, Dittmann, Wetenkamp, Grüne): Mehrdeutigkeit gilt hier als wesentliche Eigenschaft, Funktion und ggf. auch als besondere Leistung von Literatur.

Damit eng zusammenhängend sind zwei weitere Funktionen der Mehrdeutigkeitsthematisierung: die *Problematisierung hermeneutischer Prozesse* und die *Erfüllung bestimmter ästhetischer Ansprüche*. Diese beiden Funktionen hängen insofern mit der poetologischen Selbstreflexion zusammen, als diese erweisen mag, dass Literatur in welchem Sinn auch immer einer (vereindeutigenden) Auslegung gegenüber widerständig ist oder sein sollte (Dittmann, Graur, von Staden) oder dass es zum ästhetischen Wert von Literatur bei-

trägt, wenn sie auf Techniken der Veruneindeutigung, Verrätselung, Unzuverlässigkeit etc. zurückgreift (Grüne, Graur, Aumüller, Nickel-Bacon/Ronge).

Eine vierte Funktion der Thematisierung von Mehrdeutigkeit ist – zumindest in Bezug auf die hier versammelten Studien – vor allem im 20. Jahrhundert zunehmend zu beobachten: Wie die Beiträge von Hees-Pelikan, Graur, Jäger, Spörl und von Staden zeigen, thematisieren literarische Texte Mehrdeutigkeit unter anderem, um die *Problematik der Welterschließung auch in der realen Welt* zur Sprache zu bringen. Diese Problematik wird dabei unterschiedlich gefasst: Während die von Spörl analysierten Wissenschaftsromane Mehrdeutigkeit lediglich thematisieren, um ein realistisches Bild von der Offenheit wissenschaftlicher Forschungsprozesse zu zeichnen, wird die Problematik der Erschließung einer uneindeutigen fiktiven Welt in anderen Fällen ausgeweitet in Richtung eines generellen erkenntnistheoretischen Skeptizismus, der analoge Probleme bei der Erschließung einer uneindeutigen realen Welt nahelegt (Wetenkamp, Scheurer, Graur).

Fünftens fordern die analysierten literarischen Texte zu *lebensweltlichen Reflexionen im weiten Sinn* auf (Dittmann, Wetenkamp, Kröncke, Lenz/Meibauer, Aumüller, Köppe, Jäger, Schlicht). Die literarischen Texte problematisieren nicht nur erkenntnistheoretische Fragen im engeren Sinn, sondern haben z. B. appellative Funktionen in moralischer Hinsicht (Dittmann, Aumüller, Köppe) und plädieren etwa konkret für Ambiguitätstoleranz in einer sich immer weiter diversifizierenden Lebenswelt (Graur, Jäger) oder bieten Orientierung in einer als mehrdeutig erfahrenen Realität (Hees-Pelikan).

Eine sechste, mit dem vorangehenden Punkt eng verwandte Funktion liegt schließlich in der *Rezeptionssteuerung*. Mehrere der analysierten Texte thematisieren Mehrdeutigkeit, um damit beispielsweise eingeschliffene Wahrnehmungs- und Verstehensmuster zu »entautomatisieren« (Nickel-Bacon/Ronge), um die Aufmerksamkeit von Leser:innen auf bestimmte Sachverhalte wie etwa die Art und Weise des Erzählens zu lenken (Wetenkamp), um Leser:innen vor der Einnahme bestimmter unkritischer Haltungen und vorschneller Perspektivübernahme zu warnen (Graur), um sie zur aktiven Beurteilung und Reflexion anzuhalten (von Staden) oder auch um Komik zu erzeugen (Köppe).

Bei den genannten Antworten auf Leitfrage 3 handelt es sich um diejenigen Funktionen, die sich in der Gesamtschau als besonders auffällig erwiesen und in den analysierten Texten immer wieder auftraten. Darüber hinaus arbeiten die Beiträge des Bandes jedoch viele weitere spezifische Funktionen heraus.

5. Thematisierte Mehrdeutigkeit in literaturhistorischer Perspektive: Weiterführende Forschungsfragen

Abschließend seien noch zwei Bemerkungen zur literaturhistorischen Ausrichtung und Signifikanz des Bandes ergänzt. Erstens setzt dieser mit Studien zu Texten der Romantik ein, und dies obwohl bei der Konzeption des Bandes ursprünglich keine literaturhistorischen Einschränkungen vorgenommen wurden: Der Aufruf zur Beteiligung am Sammelband war offen für Beiträge zu deutschsprachigen literarischen Texten aller Gat-

tungen und sämtlicher Epochen.¹³ Die Resonanz auf den *Call for Papers* war zwar groß, es war jedoch auffällig, dass kaum Beitragsvorschläge zu Texten vor 1800, aber gehäuft Analysen zu Texten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und insbesondere der Gegenwartsliteratur eingereicht wurden. Auch wenn sich daraus allein keine literaturhistorischen Schlüsse ziehen lassen, dürfte dies kein bloßer Zufall sein. Die Vermutung liegt nahe, dass Mehrdeutigkeit um 1800, d.h. mit dem Aufkommen der (Früh)Romantik und in Abgrenzung vom »Klarheitsprinzip der Klassik« (Meier 2008: 40), nicht nur verstärkt reflektiert, sondern auch zu einem *thematischen* Gegenstand der Literatur wird.

Ähnliches gilt für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch dort findet sich ein literaturhistorischer Einschnitt, der für die literarische Thematisierung von Mehrdeutigkeit relevant sein dürfte. Der Übergang von der Moderne zur Postmoderne geht – ähnlich wie in der Romantik – mit einer zunehmenden Selbstreflexivität von Kunst im Allgemeinen und Literatur im Speziellen einher. Literatur geht es nicht mehr nur um die Mehrdeutigkeit *der Welt*, sondern ebenso um die Mehrdeutigkeit *von Kunst und Literatur selbst*, was sich, wie die entsprechenden Beiträge zeigen, auch in spezifischen Formen der Mehrdeutigkeitsthematisierung niederschlägt. Begleitet wird dieser historische Wandel von fundamentalen sprachskeptischen Positionen, die die Möglichkeit eindeutiger Bedeutungen sprachlicher Ausdrücke ganz generell bezweifeln. Literatur wird im Zuge dessen typischerweise begriffen als bedeutungsoffenes und potenziell mehrdeutiges Medium. Auch hierauf wird von mehreren Fallstudien explizit hingewiesen.

Zweitens wäre es offenkundig verfehlt, aus den hier versammelten Einzelstudien allgemeine Entwicklungslinien oder andere literaturhistorische Generalisierungen ableiten zu wollen, auch wenn es sich bei vielen (gleichwohl nicht allen) der hier behandelten Texte tatsächlich um kanonische und rezeptionsgeschichtlich wirkmächtige Texte handelt. Dafür bedürfte es schon in quantitativer Hinsicht einer wesentlich breiteren Datenbasis. Ausgehend von den Ergebnissen des vorliegenden Bandes lässt sich jedoch sehr wohl eine Reihe von Fragen formulieren, denen man weiter nachgehen sollte und die die Erschließung der Thematisierung von Mehrdeutigkeit auch und gerade *in literaturhistorischer Perspektive* vertiefen können. Daher möchten wir auf der Grundlage der oben skizzierten Systematisierung abschließend einige literaturhistorische Forschungsfragen formulieren, die der vorliegende Band und die darin versammelten Studien in der Gesamtschau nahelegen, ohne dass sie darauf bereits eine abschließende Antwort geben würden:

1. Hat die Thematisierung von Mehrdeutigkeit tatsächlich *literaturhistorische Konjunkturen* (wie etwa die Literatur der Romantik oder die Literatur der Postmoderne)?

13 Einige Aufsätze des Bandes gehen auf ein Doppelpanel beim 27. Deutschen Germanistentag 2022 zurück, der sich dem Thema »Mehrdeutigkeit« widmete. Überwiegend wurden die Beiträge des Sammelbands jedoch mithilfe eines anonymisierten Bewerbungsverfahrens über einen *Call for Papers* eingeworben (vgl. Descher et al. 2022). Den einzigen Beitrag zu einem nicht deutschsprachigen Text (Köppe über Astrid Lindgrens *Madita*) haben wir zum einen deswegen aufgenommen, weil die Werke Lindgrens im deutschen Sprachraum enorm stark rezipiert wurden und dort große Wirkung entfaltet haben. Zum anderen zeigt der Beitrag exemplarisch, wie auch Texte der Kinder- und Jugendliteratur Mehrdeutigkeit thematisieren können.

2. Gibt es einen literaturhistorischen Wandel in der *Wahl der Mittel*, mit denen Mehrdeutigkeit thematisiert wird, z.B. in Bezug auf die *plot*-Gestaltung oder den Einsatz von Multiperspektivität? Zeigt sich beispielsweise, dass Texte der Gegenwart typischerweise die ganze Vielfalt verfügbarer Mittel gewissermaßen »gemischt« einsetzen, während Texte früherer Epochen dominant einzelne, sehr spezifische Mittel wählen?
3. Gibt es einen literaturhistorischen Wandel in Bezug auf die *Gegenstände*, die charakteristischerweise als mehrdeutig markiert werden, zum Beispiel Sprache, fiktive und/oder reale Welt etc.?
4. Gibt es einen literaturhistorischen Wandel bezüglich der *Bewertung* von Mehrdeutigkeit? Das Spektrum reicht hier von einer Einschätzung als Gefahr bzw. als etwas Problematisches bis hin zu Mehrdeutigkeit als etwas, das zu begrüßen, ja vielleicht sogar in moralischer Hinsicht wünschenswert ist, insofern dadurch bestimmte Haltungen (z.B. »Ambiguitätstoleranz«) gefördert und kultiviert werden. Machen literarische Texte beispielsweise, im Sinne von Beardsleys »thesis«, typischerweise bestimmte Aussagen dazu, wie mit dem lebensweltlich zweifellos relevanten Phänomen der Mehrdeutigkeit umzugehen ist?
5. Wandeln sich die *Funktionen* der Thematisierung von Mehrdeutigkeit? Gibt es also, wie es der vorliegende Band nahelegt, spezifische Funktionen, die die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts erfüllt, während sich möglicherweise andere Funktionen im Laufe der Zeit verlieren?

Wie gesagt lassen sich Fragen wie diese nur auf auch in quantitativer Hinsicht breiter Basis beantworten. Wir hoffen, dass der vorliegende Band einen ersten Schritt dazu darstellt, ihnen vertieft nachzugehen.

Danksagung: Wir danken allen Teilnehmer:innen am Doppelpanel »Mehrdeutigkeit als Thema literarischer Texte« beim 27. Germanistentag 2022 für hilfreiche Diskussionen und Rückmeldungen zum Konzept dieses Bandes. Zudem sei Leonard Nadolny für die Anonymisierung der Beitragsvorschläge und für die redaktionelle Unterstützung bei der Fertigstellung des Bandes gedankt.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Matthias/Knape, Joachim/Koch, Peter/Winkler, Susanne (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40, S. 7–75.
- Beardsley, Monroe C. (1981): *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. 2. Auflage, Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Bode, Christoph (2007): »Ambiguität«, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A–G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 67–70.
- Dahms, Christiane (2013): »Thema, Stoff, Motiv«, in: Rüdiger Zymner/Achim Hölder (Hg.), *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart: Metzler, S. 124–129.
- Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2022): »CFP: Sammelband »Literarische Thematisierung von Mehrdeutigkeit. Eine Literaturge-

- schichte in Einzeldarstellungen«. In: H-Germanistik. Netzwerk für literaturwissenschaftlichen Wissenstransfer. URL: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/9886275/cfp-sammelband-%E2%80%99Eliterarische-thematisierung-von-mehrdeutigkeit>
- Eco, Umberto (1973): »Analyse der dichterischen Sprache«, in: Ders., Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 60–89.
- Empson, William (1973): *Seven Types of Ambiguity* [1930], 3. Aufl., London: Chatto and Windus.
- Fricke, Harald (2007): »Funktion«, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A-G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 643–646.
- Ißler, Roland/Scherer, Ludwig (2020): »Thematologie. Motive, Stoffe und Themen«, in: Tobias Kurwinkel/Philipp Schmerheim (Hg.), *Handbuch für Kinder- und Jugendliteratur*, Berlin: Metzler, S. 297–311.
- Jakobson, Roman (1979): »Linguistik und Poetik« [1960], in: Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein/Tarcisius Schelbert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–121.
- James, Henry (1958): »Das Muster im Teppich« [1896], in: Ders., *Erzählungen. Deutsch von Helmut M. Braem und Elisabeth Kaiser*, Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 323–364.
- Jannidis, Fotis (2003): »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders./Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin/New York: de Gruyter, S. 305–328.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2022): *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 2., erw. und aktual. Aufl., Ditzingen: Reclam.
- Krausz, Michael (Hg.) (2002): *Is There a Single Right Interpretation?*, University Park/PA: Pennsylvania State University Press.
- Lamarque, Peter (2009): *The Philosophy of Literature*, Oxford u.a.: Blackwell.
- Lubkoll, Christine (2009): »Thematologie«, in: Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin: de Gruyter, S. 747–762.
- Lubkoll, Christine (2013): »Stoff- und Motivgeschichte/Thematologie«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 718–720.
- Meier, Albert (2008): *Klassik – Romantik*, Stuttgart: Reclam.
- Nünning, Vera (2015): »Unzuverlässiges Erzählen als Paradigma für die Unterscheidung zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen«, in: Susanne Luther/Jörg Röder/Eckart D. Schmidt (Hg.), *Wie Geschichten Geschichte schreiben. Frühchristliche Literatur zwischen Faktualität und Fiktionalität*, Tübingen: Mohr Siebeck, S. 37–58.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1982): »Ambiguity and Narrative Levels. Christine Brooke-Rose's *Thru*«, in: *Poetics Today* 3:1, S. 21–32.
- Schmidt, Siegfried J. (1980): *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Schulz, Armin (2007): »Thema«, in: Klaus Weimar et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P-Z, Berlin/New York: de Gruyter, S. 634–635.
- Stecker, Robert (1997): *Artworks. Definition, Meaning, Value*, University Park/PA: Pennsylvania State University Press.

Thematisierte Mehrdeutigkeit in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Zur Rekonstruktion und Relevanz fiktiver Welten

Janina Jacke

1. Einleitung

E.T.A. Hoffmanns Text *Der Sandmann* scheint geradezu ein Paradebeispiel für literarische Mehrdeutigkeit darzustellen. Im Zentrum steht dabei die Frage, ob es tatsächlich – wie Protagonist Nathanael annimmt – den dämonischen Sandmann gibt, der Nathanaels Leben zerstören will, oder ob Nathanael unter Wahnvorstellungen leidet. In zahlreichen literaturwissenschaftlichen Publikationen¹ zum *Sandmann* wird betont, dass unentscheidbar sei, welche dieser Lesarten dem Text besser gerecht wird – beide Varianten scheinen gleichermaßen plausibel. Andere Interpretationen entscheiden sich zwar für die eine oder die andere Lesart – aber dadurch scheint sich lediglich die Diagnose zu bestätigen, dass der Text beide Interpretationen zulässt. Diese Umstände legen nahe, dass es sich beim *Sandmann* um einen Text handelt, der persistente literarische Mehrdeutigkeit (d.h. Mehrdeutigkeit des Textes mit mehreren gleichermaßen plausiblen Deutungsvarianten) in Bezug auf die erzählte Welt exemplifiziert, ja diese gar zum zentralen Thema macht – nicht zuletzt auch deswegen, weil sich diese Einschätzung gut in die ästhetischen Prinzipien romantischer bzw. fantastischer Literatur zu fügen scheint.²

Der vorliegende Artikel geht von der Annahme aus, dass die Facetten potenzieller Mehrdeutigkeit im *Sandmann* eine gründlichere Analyse verdienen, um schematische Auslegungen des Textes zu vermeiden. Zu diesem Zweck soll in Abschnitt 2 zunächst ein Beitrag zur Untersuchung der (potenziellen) Mehrdeutigkeit des Textes im Hinblick

1 Grundlage für diese Einschätzung bildet der umfassende Forschungsüberblick von Peter Tepe, Jürgen Rauter und Tanja Semlow, in dessen Rahmen die Autor:innen mehr als 80 vor 2009 erschienene Publikationen zum *Sandmann* auswerten (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009).

2 So zeichnet sich Romantik laut Detlef Kremer u.a. dadurch aus, dass sie »die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verwischt« (Kremer 2007: 326), und Tzvetan Todorov geht im Rahmen seiner Definition fantastischer Literatur davon aus, dass gerade die Unentscheidbarkeit zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Lesart ihr definierendes Merkmal sei (vgl. Todorov 1972).

auf die erzählte Welt geleistet werden, wofür ein Analysemodell vorgestellt und exemplarisch auf den *Sandmann* angewandt wird. Hierbei wird gezeigt, dass sich wichtige Argumente für eine vereindeutigende Lesart des Textes schwächen lassen, eine definitive Feststellung persistenter Mehrdeutigkeit allerdings umfassendere Analysen erfordert. In Abschnitt 3 wird dann untersucht, in welcher Weise Mehrdeutigkeit im *Sandmann* zum Thema gemacht wird. Dabei geht es zum einen um die Thematisierung der Mehrdeutigkeit von Wahrnehmung bzw. von Ereignissen, zum anderen um die wiederholte Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit, die jeweils in vielfacher Beziehung zur Mehrdeutigkeit des Textes selbst steht. Abschnitt 4 ist schließlich der Frage gewidmet, welche Aussagen sich auf Basis der vorangegangenen Analysen über die Funktion von (thematisierter) Mehrdeutigkeit im *Sandmann* treffen lassen. Diesbezüglich werden zwei Thesen vertreten. Die erste These lautet, dass das enge Wechselspiel zwischen Mehrdeutigkeit und ihrer Thematisierung im *Sandmann* den Schluss zulässt, dass die Aufmerksamkeit der Leser:innen sowohl auf literarische als auch auf perzeptive (d.h. die Wahrnehmung betreffende) Mehrdeutigkeit als zentrale Themen des Textes gelenkt werden soll. Die zweite These lautet, dass genaue Aussagen darüber, was der Text zum Thema der Mehrdeutigkeit aussagt, jedoch maßgeblich davon abhängen, ob er selbst persistente Mehrdeutigkeit exemplifiziert, was nur durch weitere komplexe (optimalerweise kollaborativ-kumulativ verführende) Analyse- und Interpretationsbemühungen festgestellt werden kann.

2. Der Sandmann als mehrdeutiger Text

Zunächst soll also untersucht werden, ob und, wenn ja, inwiefern es sich beim *Sandmann* um einen mehrdeutigen Text handelt. Hierfür werden die möglichen Lesarten des *Sandmanns* in Bezug auf die erzählte Welt diskutiert (2.1), um im Anschluss daran ein Modell für die interpretative Rekonstruktion erzählter Welten vorzustellen (2.2) und auszugeweiht für die Untersuchung der Mehrdeutigkeit des Textes zu nutzen (2.3).

2.1 Systematik der Lesarten des Sandmanns

Wie einleitend angedeutet, scheint *Der Sandmann* ein Text zu sein, der mehrdeutig in Bezug auf die fiktive Welt ist. Bei der fiktiven Welt eines Textes handelt es sich um ein Konstrukt, das geeignet ist, um sich über relevante Aspekte fiktionaler Texte zu verständigen: In vielen fiktionalen Texten werden Geschichten erzählt, die sich – der beim Lesen typischerweise evozierten Vorstellung zufolge – in einer fiktiven Welt ereignen. Diese Welt wird in einem fiktionalen Text natürlich nur in Auszügen dargestellt und Texte können darüber hinaus in Bezug auf die fiktive Welt mehrdeutig sein (vgl. Köppe/Kindt 2014: 143–144). Das bedeutet jedoch nicht, dass die fiktive Welt selbst unvollständig oder mehrdeutig bzw. gar widersprüchlich ist. Zwar können derartige unmögliche Welten³, in denen das Prinzip der Zweiwertigkeit oder der Satz vom ausgeschlossenen Dritten nicht gelten, dargestellt werden, aber dies ist als Sonderfall zu verstehen, für dessen Vorliegen

3 Vgl. zu unmöglichen fiktiven Welten Martínez/Scheffel 2007 [1999]: 129–132; Ryan 2013.

allein unter Rekurs auf die unvollständige oder widersprüchliche Beschreibung der Welt nicht hinreichend argumentiert ist.

In vielen Texten lassen sich die relevanten Aspekte der fiktiven Welt problemlos herausstellen und es scheint dafür nicht in relevantem Maße Deutung oder Interpretation⁴ notwendig. Wenn der Text allerdings in Bezug auf relevante Aspekte dieser Welt unbestimmt ist oder konkurrierende Informationen vorliegen, dann ist eine Form von Interpretation notwendig, die als *inhaltsspezifizierende Interpretation* bezeichnet werden kann (vgl. Folde 2015: 366–367) und die Rekonstruktion der relevanten Aspekte der fiktiven Welt eines Textes zum Ziel hat.⁵

Wenn es sich beim *Sandmann* um einen Text handelt, der mehrdeutig in Bezug auf die fiktive Welt ist, würde das also bedeuten, dass dieser Text im Hinblick auf relevante Aspekte der fiktiven Welt mehrere Deutungen zulässt. Im Folgenden soll es um die Frage gehen, um welche möglichen Deutungen es sich dabei handelt.⁶

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den verschiedenen Lesarten des *Sandmanns* findet sich in einer 2009 erschienenen Monographie von Peter Tepe, Jürgen Rauter und Tanja Semlow (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009).⁷ Den Autor:innen zufolge existieren drei grundsätzliche, einander wechselseitig ausschließende Lesarten hinsichtlich der erzählten Ereignisse: die psychologische Deutungsoption, der zufolge Clara, die Verlobte des Protagonisten Nathanael, grundsätzlich recht hat in ihrer Annahme, dass Nathanaels Wahrnehmung wahnhaft verzerrt ist; die dämonologische Option, der zufolge Nathanael grundsätzlich recht hat in seiner Annahme, dass ihn ein Dämon zugrunde richten will; und die Unentscheidbarkeitsoption, der zufolge die psychologische und die dämonologische Variante der fiktiven Welt im Text durchweg gleich stark gemacht werden (vgl. ebd.: 13).⁸

4 Unter »Interpretation« verstehe ich im vorliegenden Kontext das Treffen von Aussagen über literarische Texte, für die nicht-wahrheitserhaltende Schlüsse oder strittige Kontextannahmen notwendig sind (wobei Kontextannahmen entweder dadurch strittig sein können, dass ihre Wahrheit zweifelhaft ist, oder dadurch, dass ihre Relevanz bzw. Zulässigkeit für die Textauslegung zweifelhaft ist).

5 Die Rekonstruktion der erzählten Welt scheint besonders im Zusammenhang mit bestimmten Textsorten relevant, beispielsweise bei unzuverlässigen Erzählungen oder Kriminalromanen. Macht man sich bewusst, dass zur erzählten Welt nicht nur »äußere« Fakten, sondern beispielsweise auch kausale Zusammenhänge oder Handlungsmotive von Figuren gezählt werden können, deren Feststellung in der Regel nicht-wahrheitserhaltende Schlüsse bzw. Kontextannahmen erfordert, wird deutlich, dass bei der Analyse und Interpretation der allermeisten Texte nicht-triviale Fragen nach der erzählten Welt eine wichtige Rolle spielen. Wie in Abschnitt 4 noch ausgeführt wird, basieren auch inhaltstranszendierende Interpretationen (vgl. Folde 2015: 367–368) – beispielsweise solche, die nach der Botschaft eines Textes fragen – oft auf der Rekonstruktion der fiktiven Welt.

6 Aufgrund der Bekanntheit des Textes verzichte ich hier auf eine ausführliche Zusammenfassung der Erzählung.

7 Ich nehme hier die ausführliche Aufarbeitung der Forschung durch Tepe, Rauter und Semlow zum Anlass, mich (exemplarisch) nur mit ihrer Argumentation zu befassen, die ja bereits zahlreiche andere Positionen und entsprechende Argumentationen berücksichtigt.

8 Tepe, Rauter und Semlow stellen zwei weitere Lesarten vor, die allerdings – wie die Autor:innen selbst anmerken – auf einer anderen Ebene angesiedelt sind als die ersten drei. Dabei handelt es sich zum einen um allegorische Lesarten (die jedoch grundsätzlich mit den ersten drei Optionen

An dieser Systematik lassen sich mindestens zwei Kritikpunkte äußern. Der erste besteht darin, dass die dritte Option (»Unentscheidbarkeitsoption«) auf einer anderen Ebene verortet ist als die beiden ersten Optionen: Bei der psychologischen und der dämonologischen Option handelt es sich um mögliche Antworten auf die Frage, wie die erzählte Welt beschaffen ist bzw. was in ihr passiert ist. Bei der Unentscheidbarkeitsoption handelt es sich dagegen nicht um eine Frage über die Beschaffenheit der erzählten Welt: Unentscheidbarkeit ist im Rahmen der von Tepe, Rauter und Semlow vorgestellten Lesarten keine mögliche Eigenschaft der erzählten Welt, in der die Dinge auf die eine oder die andere Weise stattgefunden haben.⁹ Stattdessen ist die mögliche Unentscheidbarkeit eine Eigenschaft *des Textes* – bzw. eine Eigenschaft einer Frage, die an einen Text gestellt wird, und die auf der Eigenschaft des Textes, in Bezug auf diese Frage mehrdeutig zu sein, basiert. Tepe, Rauter und Semlow dagegen bezeichnen die Wahl zwischen den drei Optionen als Entscheidung für einen »Textweltyp« (ebd.: 60), was aber – wie gezeigt – in Diskrepanz zu ihrer Definition der dritten Variante, also der Unentscheidbarkeitsoption, steht.

Ein erster Modifikationsvorschlag für die von Tepe, Rauter und Semlow vorgestellte Systematik besteht also darin, zunächst zwei statt drei mögliche grundsätzliche Deutungsoptionen anzunehmen: eine psychologische und eine dämonologische. In Bezug auf diese Lesarten können wir uns dann die Frage stellen, ob der Text eine Entscheidung für eine der Lesarten zulässt oder nicht. Lässt er keine Entscheidung zu, können relevante Fragen hinsichtlich der erzählten Welt als unentscheidbar gelten und der Text mithin als persistent mehrdeutig. Lässt der Text hingegen eine Entscheidung zu, ist zu fragen, wie eindeutig bzw. sicher sich diese Entscheidung treffen lässt. Wenn sie sich nicht eindeutig treffen lässt, so könnte man dem Text möglicherweise weiterhin Mehrdeutigkeit in einem weiteren Sinne diagnostizieren. Mehrdeutigkeit sollte deswegen als gradierbare Eigenschaft verstanden werden – der Grad bestimmt sich dabei u.a. dadurch, wie stark sich die möglichen Lesarten in ihrer Plausibilität unterscheiden (siehe Abschnitt 2.2).¹⁰

Einen zweiten Kritikpunkt formulieren Eva-Maria Konrad und Thomas Petraschka (vgl. Konrad/Petraschka 2016): Sie zeigen, dass es Möglichkeiten gibt, psychologische und dämonologische Deutung so zu kombinieren, dass sich keine Widersprüche ergeben. Ihrer Lesart zufolge, die Tepe später als Teils-teils-Option bezeichnet (vgl. Tepe 2017), existiert tatsächlich ein Dämon, der Nathanael quält, und dadurch verfallene

kombinierbar sind, siehe hierzu auch Abschnitt 4), zum anderen um einen radikalen Interpretationspluralismus, der tendenziell davon ausgeht, dass alle Deutungen gleichermaßen legitim sind (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009: 13–14).

9 Zwar könnte der Versuch unternommen werden zu begründen, dass die fiktive Welt selbst im *Sandmann* unbestimmt oder widersprüchlich ist – so ist aber die dritte von Tepe, Rauter und Semlow vorgestellte Lesart nicht zu verstehen und dieser Variante wird im Folgenden nicht weiter nachgegangen.

10 Ein ähnlicher Vorschlag lässt sich auch bei Fotis Jannidis finden, dem zufolge Mehrdeutigkeit in Texten unterschiedlich stark manifest sein kann: »Ein Vorteil dieses Konzepts [*manifestness*, J.] besteht darin, dass man sich nicht mit der Feststellung der prinzipiellen Vieldeutigkeit zufrieden geben muss, sondern beschreiben kann, welche Informationen durch welche Strategien mehr oder weniger manifest gemacht werden« (Jannidis 2003: 326).

Letzterer sukzessive dem Wahnsinn. Im Rahmen dieser Deutung lassen sich dementsprechend einige vermeintlich übernatürliche Ereignisse als Wahnvorstellungen Nathanaels lesen, während andere tatsächlich stattfinden. Konrads und Petraschkas Beitrag offenbart eine weitere Schwäche der Systematik von Tepe, Rauter und Semlow: Sie behandeln alle relevanten Fragen, die sich hinsichtlich der erzählten Welt des *Sandmanns* ergeben, pauschal und nehmen entsprechend an, es müsse immer die psychologische oder immer die dämonologische Lesart gewählt werden (oder die Wahl sei immer unmöglich). Sinnvoller scheint dagegen die Annahme zu sein, dass die Anzahl der theoretisch möglichen Lesarten eines Textes wie *Der Sandmann* davon abhängt, wie viele relevante offene Fragen hinsichtlich der erzählten Welt sich identifizieren lassen und wie viele Antwortoptionen jeweils möglich sind. Angenommen, es gibt für den *Sandmann* sieben relevante Fragen (siehe Abschnitt 2.2) mit jeweils zwei Antwortoptionen. Aus den möglichen Kombinationen der insgesamt 14 Antwortoptionen ergeben sich dadurch theoretisch 128 (2⁷) Gesamtinterpretationen hinsichtlich des Geschehens in der fiktiven Welt. Von diesen scheiden nun einige aufgrund von Widersprüchen aus, die sich durch logische Implikation bzw. daraus entstehende logische Relationen zwischen den Antwortoptionen ergeben. Viele sind zudem aufgrund mangelnder Plausibilität zu verwerfen, es lässt sich also keine kohärente Gesamterklärung für sie finden. In der Regel bleiben aber mehr Optionen als zwei Pauschaloptionen bestehen – gerade bei einem Text wie *Der Sandmann*, für den die meisten Literaturwissenschaftler:innen – wie auch Tepe, Rauter und Semlow – zumindest streckenweise ein Offenhalten von Deutungsoptionen diagnostizieren (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009: 210, 229–230). Um die Frage beantworten zu können, wie viele hinreichend plausible Lesarten eines Textes es gibt, sind konkrete Textanalysen durchzuführen, bei denen konkurrierenden Lesarten genügend Raum gegeben wird. Dies ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht vollumfänglich möglich. Ich werde im Folgenden aber ein Analysemodell vorstellen, das in solchen Zusammenhängen zur Anwendung gebracht werden kann (Abschnitt 2.2), und seine Anwendung auszugsweise anhand des *Sandmanns* illustrieren (Abschnitt 2.3), um einen Beitrag zur Analyse der Mehrdeutigkeit des Textes zu leisten.

2.2 Skizze eines Analysemodells für die Rekonstruktion fiktiver Welten¹¹

Für einen Text wie *Der Sandmann* erscheint es sinnvoll, im ersten Schritt die relevanten offenen Fragen bezüglich der erzählten Welt zu identifizieren. Eine mögliche Liste ist die folgende:

11 Das hier vorgestellte Modell wird im Rahmen des DFG-geförderten Projekts »CAUTION« (Computer-aided Analysis of Unreliability and Truth in Fiction – Interconnecting and Operationalizing Narratology, vgl. Jacke 2023a; Jacke 2023b) entwickelt. Im Fokus des Projekts steht eine computergestützte Analyse unzuverlässigen Erzählens, in deren Rahmen die automatisierte Erkennung textueller Indikatoren für Unzuverlässigkeit mit interpretativen annotations- und analysebasiereten Zugängen kombiniert wird. Im Zusammenhang mit potenziell mimetisch bzw. faktenbezogen unzuverlässig erzählten Texten steht die Rekonstruktion der erzählten Welt – wie auch im *Sandmann* – oft im Zentrum der Interpretation (vgl. Kindt 2008: 53).

1. Gibt es einen Dämon, der Nathanael quält?
2. Sind Coppola und Coppelius identisch?
3. Wurden außer Nathanael noch viele andere durch Olimpia getäuscht?
4. Ist Coppolas Perspektiv verzaubert?
5. Wird die Holzpuppe Olimpia magisch belebt?
6. Wurden Nathanael als Kind die Hände und Füße abgeschraubt?
7. Steht kurz vor Nathanaels Tod ein riesiger Coppelius auf dem Marktplatz?

Im zweiten Schritt sollten die möglichen Antwortoptionen identifiziert werden. Für den *Sandmann* lassen sich die relevanten Fragen so formulieren, dass sich als Antwortoptionen immer »Ja« und »Nein« ergeben, wobei hier in den meisten (aber nicht in allen¹²) Fällen »Ja« eine dämonologische und »Nein« eine psychologische Lesart des jeweiligen Textaspekts impliziert.

Im dritten Schritt sollte eine inhaltsspezifisierende Interpretation des Textes entwickelt werden, wobei für jede der Fragen die plausibelste Antwortoption gewählt wird (bzw. festgestellt wird, dass mehrere Antworten gleichermaßen plausibel sind) und jeweils – optimalerweise unter Einbezug und Schwächung konkurrierender Antwortoptionen – die Gründe angegeben werden, die eine Antwortoption als die plausibelste auszeichnen. Antwortoptionen können dabei zwar theoretisch frei kombiniert werden – allerdings ist darauf zu achten, dass sich keine Widersprüche ergeben und die einzelnen Antworten Teil einer kohärenten Gesamterklärung¹³ sind. Obwohl auch bei der Rekonstruktion fiktiver Welten (also bei inhaltsspezifisierender Interpretation) diverse interpretationstheoretische Annahmen und Kontextwissen eine Rolle spielen können, scheint hier der Bezugnahme auf den Text selbst eine besonders hohe Relevanz zuzukommen – insbesondere auch im Vergleich mit Fragen, die in stärkerem Maße über den Text hinausgehen (also bei inhaltstranszendierender Interpretation). Da die Abhängigkeiten zwischen den einzelnen inhaltsspezifisierenden Interpretationshypothesen und stützenden Annahmen sehr komplex werden können, ist eine Systematisierung und Visualisierung der Argumentation mittels Argumentbäumen ratsam.¹⁴

Eine Konsequenz dieses Vorgehens ist, dass sich – um an die von Tepe, Rauter und Semlow entworfene Systematik anzuknüpfen – im Hinblick auf die Psychologisch-dämonologisch-Dichotomie jeweils eine pauschal psychologische und eine pauschal dämonologische, aber – durch die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten – viele unterschiedliche Teils-teils-Optionen ergeben.¹⁵ Warum einer Pauschaloption grundsätzlich vor einer Teils-teils-Option der Vorzug gegeben werden sollte, erschließt sich dabei nicht.¹⁶

12 Fragen 2 und 3 sind jeweils von der Psychologisch-dämonologisch-Dichotomie logisch unberührt.

13 Vgl. hierzu beispielsweise Føllesdal/Walløe/Elster 2008: 77–78.

14 Vgl. zu diesem Vorgehen Winko et al. (in Vorbereitung) sowie die kurze Darstellung in Descher et al. 2023. Diese Methode wird auch in Abschnitt 2.3 exemplarisch angewendet.

15 Da nicht alle Fragen eine direkte Implikation für die Psychologisch-dämonologisch-Entscheidung haben, hat die Rede von »Pauschaloptionen« allerdings nur eingeschränkte Gültigkeit.

16 In Reaktion auf Konrads und Petraschkas Interpretation bestätigt Tepe zwar erstmals die theoretische Möglichkeit von Teils-teils-Optionen (vgl. Tepe 2017: 10), ist aber zugleich der Ansicht, in Konrads und Petraschkas Interpretation einen Widerspruch aufzeigen zu können, und kommt zu dem

Zusätzlich lässt sich nun für jede Antwort auf eine relevante Frage untersuchen, wie sicher sie sich treffen lässt. Dabei sind wieder jeweils die konkurrierenden Antwortoptionen zu berücksichtigen, die dann unter Einbezug unterschiedlicher Faktoren im Hinblick auf ihre Plausibilität gegeneinander abgewägt werden. Dieses komplexe Unterfangen kann wieder durch die Nutzung von Argumentebäumen erleichtert werden, da hierbei unter anderem deutlich wird, für welche Deutungsvariante sich die meisten stützenden Annahmen finden lassen und um welche Annahmen es sich dabei handelt. Dabei kann zunächst für Einzelfragen untersucht werden, wie sicher sie sich treffen lassen. Wenn es – wie bei Tepe, Rauter und Semlow – gewünscht ist, darüber hinaus ein Sicherheitsfazit für eine Gesamtdeutung des Textes im Hinblick auf die fiktive Welt zu ziehen, dann müssten die Sicherheitsgrade hinsichtlich der Einzelfragen miteinander verrechnet werden – wobei nicht unbedingt jeder Frage gleich viel Gewicht zukommen muss. Konkret ist vorstellbar, Sicherheitsgrade in Form von Prozentangaben festzuhalten. Um dabei möglichst gut fundierte Einordnungen treffen zu können, muss weiter an der Entwicklung und Abwägung von Kriterien zur Bestimmung der Plausibilität von Antwortoptionen gearbeitet werden.

Unentscheidbarkeit im engeren Sinne liegt nur dann vor, wenn (in Bezug auf Einzelfragen oder die Gesamtdeutung) für alle Optionen dieselbe Prozentzahl vergeben wird – dies erscheint vor dem Hintergrund des hier entwickelten Modells aber als Sonderfall. Wahrscheinlicher ist, dass eine Lesart sich (mit unterschiedlichen Abstufungen in der Deutlichkeit) als plausibelste erweist.¹⁷ Anhand des Ergebnisses einer solchen Abwägung ließe sich auch der Grad der Mehrdeutigkeit des Textes (in Bezug auf die fiktive Welt) bestimmen: Wenn zwei Lesarten sich als gleichermaßen plausibel herausstellen, lässt sich von persistenter Mehrdeutigkeit bzw. Mehrdeutigkeit sehr hohen Grades sprechen;¹⁸ je stärker sich die Lesarten in ihrer Plausibilität unterscheiden, desto niedriger ist der Grad der Mehrdeutigkeit.

Im folgenden Abschnitt soll in Auszügen gezeigt werden, wie das vorgeschlagene Verfahren angewendet werden kann, um einen Beitrag zur Analyse des Grads der Mehrdeutigkeit des *Sandmanns* zu leisten.

Schluss, dass *unter dieser Voraussetzung* Pauschaloptionen vorzuziehen seien (vgl. ebd.: 12). Tepes Versuch, Konrads und Petraschkas Interpretation als inkonsistent herauszustellen, indem er konstatiert, Traumata könnten nicht von einem Dämon ausgelöst werden (vgl. ebd.: 10–11), überzeugt allerdings nicht.

- 17 Ein möglicher Einwand gegen diese Einschätzung könnte in der Annahme bestehen, dass echte Unentscheidbarkeit tatsächlich sehr häufig dadurch zustande kommt, dass die unterschiedlichen Lesarten auf inkommensurablen literaturtheoretischen Prämissen basieren. Dies erscheint mir jedoch zum einen insbesondere für eine inhaltspezifizierende Interpretation eher unwahrscheinlich, weil diese in hohem Maß auf Textargumenten basiert. Zum anderen könnte man in solchen Fällen, sofern sie auftreten, der Empfehlung Stefan Deschers und Thomas Petraschkas folgen, die Argumentation für eine Lesart dann auf der metatheoretischen Ebene fortzuführen (vgl. Descher/Petraschka 2021: 654–655).
- 18 Weitere Faktoren, die den Grad der Mehrdeutigkeit bestimmen, könnten die Anzahl der möglichen Lesarten sein (wenn mehr als zwei existieren) sowie die Relevanz der Elemente, in Bezug auf welche der Text mehrdeutig ist.

2.3 Partielle Analyse der fiktiven Welt des *Sandmanns*

Ausgangspunkt für meine partielle Analyse stellt die von Tepe, Rauter und Semlow entwickelte inhaltspezifisierende Interpretation des *Sandmanns* dar, die auf einer bis dato beispiellos umfassenden und gründlichen Analyse der bisher von Literaturwissenschaftler:innen vertretenen Lesarten basiert. Der Interpretation von Tepe, Rauter und Semlow zufolge sind die relevanten Fragen über die fiktive Welt im *Sandmann* nicht unentscheidbar und der Text – hinsichtlich dieses Aspekts – dementsprechend auch nicht persistent mehrdeutig. Stattdessen argumentieren die Autor:innen für eine pauschal-dämonologische Lesart des Textes (dem aber zugleich streckenweise eine Strategie des Offenhaltens der Deutungsoptionen zu diagnostizieren sei). Dabei versuchen sie zu zeigen, dass und inwiefern ihre Deutungsvariante mit allen relevanten Textaspekten im Einklang steht. Sie heben dabei zwei Textaspekte hervor, die aus ihrer Perspektive die dämonologische Lesart besonders stärken: die Olimpia-Episode und die Frage nach der Identität von Coppelius und Coppola. Hinsichtlich der Olimpia-Episode, die hier im Fokus stehen soll, stellen sich zwei relevante Fragen, nämlich wer durch Olimpia getäuscht wurde und wie ihre Herstellung vonstatten ging (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009: 81–83). Im Folgenden werde ich unter partieller Anwendung des in Abschnitt 2.2 vorgeschlagenen Modells die Argumentation von Tepe, Rauter und Semlow rekonstruieren und angreifen – und damit zugleich dafür argumentieren, dass *Der Sandmann* einen höheren Grad an Mehrdeutigkeit aufweist, als die Autor:innen konstatieren.

Schauen wir uns zunächst an, wie Tepe, Rauter und Semlow hier argumentativ verfahren (vgl. Abb. 1).

Laut Tepe, Rauter und Semlow mache der Text klar, dass nicht nur Nathanael die Holzpuppe Olimpia für einen echten Menschen gehalten hat, sondern quasi auch alle anderen (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009: 81–82). Dieses Faktum sei aber mithilfe einer psychologischen Lesart nicht zu erklären, denn man müsse im Rahmen solch einer Lesart davon ausgehen, dass Olimpia nur für Nathanael aufgrund einer psychischen Störung durch Projektion belebt wirke (vgl. ebd.: 82). Daraus folge, dass Olimpia magisch belebt worden sei, weshalb es magische Elemente in der Textwelt geben müsse (vgl. ebd.: 87). Zu letzter Konklusion kommen Tepe, Rauter und Semlow noch auf anderem Wege: Wenn Olimpia für alle belebt wirke und man zudem das Faktum einbeziehe, dass ein täuschend echter menschlicher Automat weder zur Entstehungszeit des Textes noch heutzutage gebaut werden könne, dann müsse man davon ausgehen, dass die Textwelt nicht nach den Gesetzen unserer Welt funktioniere – wir hätten es also mit Magie zu tun (vgl. ebd.: 84–86).¹⁹ Wenn wir es nun mit einer magischen Textwelt zu tun haben – und man zugleich davon ausgeht, dass Coppola und Coppelius identisch sind (vgl. ebd.:

19 Tepe, Rauter und Semlow stellen noch eine komplexe Hypothese darüber auf, wie genau eine magische Belebung Olimpias vonstatten gegangen sein muss. Dabei wird Nathanaels Rolle als Auserwählter erklärt, ebenso wie der angenommene Mechanismus zur Übertragung von Sehkraft und Lebendigkeit (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009: 92–95). Diese Erklärung ist m.E. durch den Text in weiten Strecken nicht gestützt. Dies fällt aber nur dann als Argument gegen die entsprechende Lesart ins Gewicht, wenn für die konkurrierende Lesart eine plausiblere Erklärung gefunden werden kann – was hier nicht ohne Weiteres möglich erscheint.

83–84)²⁰ –, dann liege es nahe anzunehmen, dass es sich bei Coppola/Coppelius tatsächlich um ein magisches Wesen bzw. einen dämonischen Zauberer handle. Und wenn wir dies annähmen, dann fügten sich schließlich alle Textelemente einer dämonologischen Deutung.

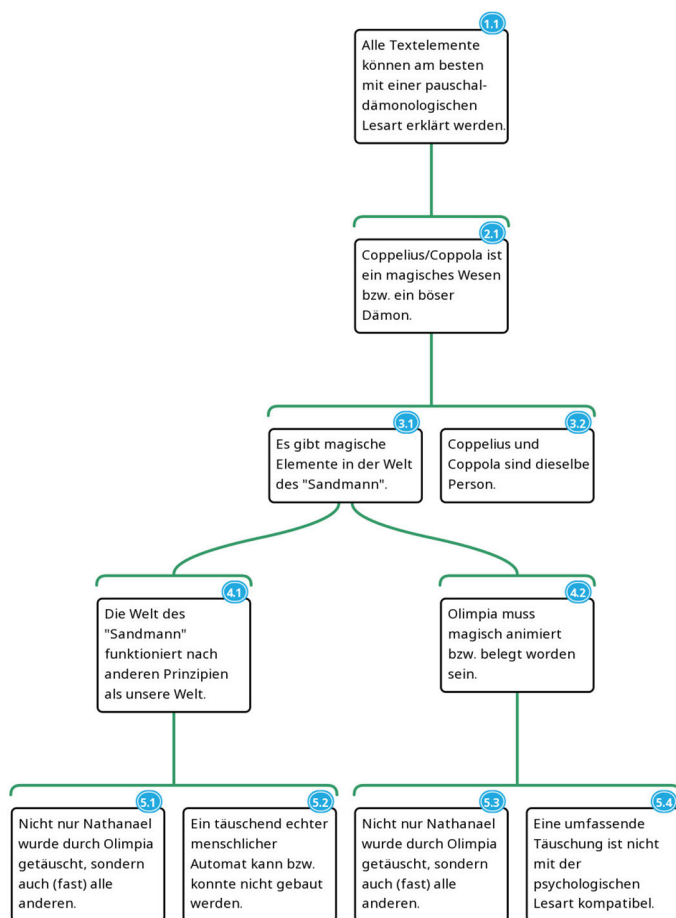


Abbildung 1: Argumentbaum dämonologische Lesart: Olympia-Episode²¹

Kritische Einwände lassen sich zum einen hinsichtlich der Plausibilität der Prämissen und zum anderen hinsichtlich der behaupteten Schlüssigkeit der Argumente anbrin-

20 Aus Platzgründen gehe ich nicht weiter auf die Argumentation der Autor:innen für diese Annahme ein. Festzuhalten ist aber, dass selbst wenn Coppola und Coppelius identisch sein sollten, dies noch nicht automatisch dafür spricht, dass die Welt des *Sandmanns* magische Elemente enthält.

21 Der Argumentbaum wurde mit der Software MindMup erstellt (<https://app.mindmup.com/>).

gen. Kritik an der ersten Prämisse haben Konrad und Petraschka formuliert. Ihnen zufolge seien zumindest ganz kluge Studenten *nicht* getäuscht worden, insbesondere Nathanaels Freund Siegmund nicht (vgl. Konrad/Petraschka 2016: 105). Tepe legt jedoch, in Reaktion auf diese Kritik, meines Erachtens plausibel dar, dass Siegmund mit einiger Sicherheit doch getäuscht worden ist und seine Bezeichnung von Olimpia als »Holzpuppe« von ihm bildlich gemeint ist – er kritisiert hiermit, dass Nathanael sich in eine derart steife und charakterlose Frau verliebt (vgl. Tepe 2017: 18–19). Vorläufiges Fazit wäre hier also: Tepe, Rauter und Semlow haben recht damit, dass fast alle anderen Menschen auch durch Olimpia getäuscht werden.

Konrad und Petraschka üben darüber hinaus Kritik an der Prämisse, dass eine kollektive Täuschung durch Olimpia nicht psychologisch erklärt werden könne. Ihres Erachtens sind außer Nathanael nur bornierte Teezirkelbesucher durch Olimpia getäuscht worden, die ebenfalls (aber auf andere Weise als Nathanael) an einer derangierten Weltwahrnehmung leiden (vgl. Konrad/Petraschka 2016: 105). Mir erscheint dieser Versuch, die psychologische Lesart zu stärken, nicht unmittelbar überzeugend. Gegen diese These spricht bereits, dass – wie oben gezeigt – eben nicht nur Menschen des Typs, der Teezirkel besucht, Olimpia nicht als Puppe erkennen, sondern auch bodenständige Figuren wie Siegmund. Die Prämisse lässt sich aber auf andere Weise anzweifeln. Man könnte beispielsweise annehmen, dass die psychopathologische Sonderstellung Nathanaels nicht darin besteht, dass er Olimpia als echten Menschen wahrnimmt, sondern darin, dass er sich als einziger in eine derart steife, charakterlose und leere »Person« verliebt – quasi ein mit Objektphilie verwandter pathologischer Befund. Um solch eine Position zu stärken, müsste sie genauer ausdifferenziert und begründet werden, und ihre Textkonformität und Erklärungskraft müssten mit alternativen Optionen verglichen werden. An dieser Stelle hat sie vor allem die Funktion zu zeigen, dass die Argumentation von Tepe, Rauter und Semlow für eine magische Textwelt und damit für eine klare dämonologische Lesart auf unterschiedliche Weise geschwächt werden kann.

Weitere Kritik trifft die behauptete Schlüssigkeit einiger Argumente. Laut Tepe, Rauter und Semlow müsse Magie im Spiel sein, da die Herstellung einer täuschend echten Holzpuppe in unserer Welt nicht möglich sei. Die Autor:innen schließen also von der Feststellung, dass die Welt nicht mit unserer identisch ist, darauf, dass es sich um eine Welt mit magischen Elementen handeln muss. Hierbei missachten sie aber die an dieser Stelle fruchtbare Unterscheidung zwischen Science-Fiction- und Fantasy-Elementen: Science-Fiction zeichnet sich durch wissenschaftlich-technische Spekulation aus, beispielsweise in Form von Erfindungen, die mit den Gesetzen unserer Welt grundsätzlich vereinbar sind und auf technischem Fortschritt basieren (vgl. Wunsch 2007: 72). Die Herstellung von Olimpia könnte plausibel als Science-Fiction-Element gelesen werden – ein Lesen als Fantasy-Element, das auf Magie basiert, ist nicht notwendig und meines Erachtens auch nicht plausibler.

Die Argumentation von Tepe, Rauter und Semlow für eine dämonologische Lesart ist nun schon durch die mehrfach geschwächte Prämisse hinsichtlich magischer Elemente in der erzählten Welt angegriffen. Zusätzlich erscheint aber auch ihr finales Argument nicht schlüssig, da es auf der behaupteten grundsätzlichen Überlegenheit von Pauschaloptionen basiert – was ich bereits in Abschnitt 2.2 als problematisch herausgestellt habe.

Abbildung 2 fasst die Einwände gegen die Argumentation von Tepe, Rauter und Semlow noch einmal zusammen (vgl. Abb. 2).

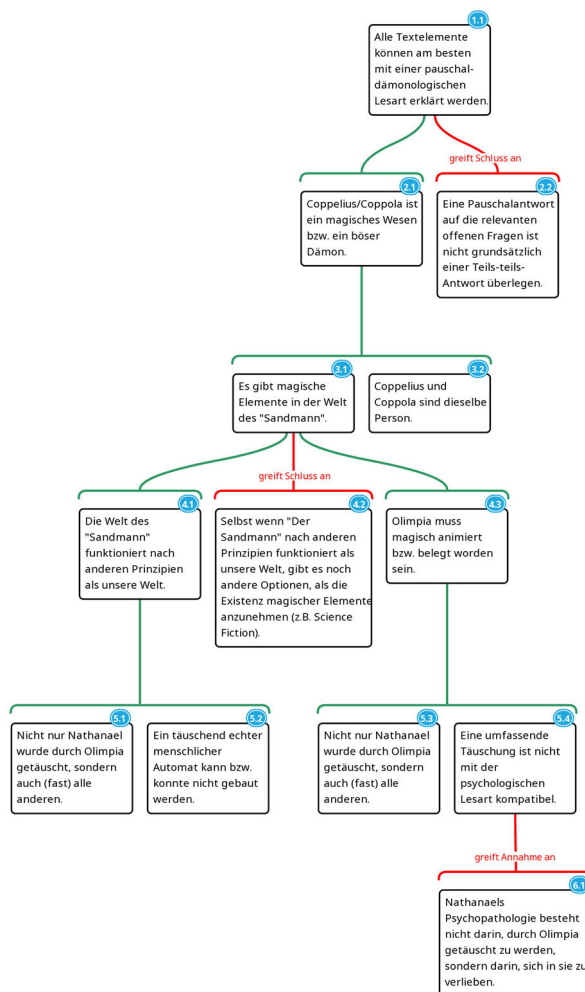


Abbildung 2: Argumentbaum dämonologische Lesart – Olimpia-Episode, mit Einwänden

Die hier durchgeführte partielle Analyse kann natürlich nur ansatzweise zeigen, wie eine gründliche inhaltspezifisierende Interpretation von Texten aussehen kann, um eine gehaltvolle Aussage über deren potenzielle Mehrdeutigkeit zu treffen. Für den *Sandmann* lässt sich deswegen auch nur das vorläufige Ergebnis festhalten, dass eine pauschal-dämonologische Lesart (und konkret die Beantwortung Olimpia-bezogener Fragen über die fiktive Welt durch Tepe, Rauter und Semlow) bis auf Weiteres als weniger

plausibel bzw. weniger sicher gelten muss, als von den Autor:innen dargestellt – tendenziell zugunsten einer gestärkten Unentscheidbarkeits- bzw. Mehrdeutigkeitshypothese. Für ein konkreteres und robusteres Urteil ist zum einen weitere theoretische Arbeit notwendig (beispielsweise an den Kriterien zur Beurteilung der Plausibilität von Antworten bzw. Lesarten). Zum anderen sollte das vorgestellte Modell auf die übrigen relevanten Fragen über die fiktive Welt im *Sandmann* ausgeweitet und in einem auf konstruktiven Austausch ausgelegten kollaborativen Setting anhand ausführlicher Analyse und Interpretation von Texten getestet werden.²²

Bevor ich mich der Frage zuwende, welche weiterführenden, inhaltstranszendierenden Interpretationshypothesen sich auf der Basis dieser partiellen Analyse formulieren lassen, möchte ich mich zunächst einer zweiten Facette der Mehrdeutigkeit im *Sandmann* zuwenden: den Fragen nämlich, inwiefern im Text Mehrdeutigkeit thematisiert wird und inwiefern diese Thematisierung mit der Mehrdeutigkeit des Textes in Verbindung steht.

3. Thematisierung von Mehrdeutigkeit in *Der Sandmann*

Inwieweit ist *Der Sandmann* nicht nur ein Text, der selbst einen tendenziell hohen Grad an Mehrdeutigkeit aufweist, sondern der – darüber hinaus – auch Mehrdeutigkeit thematisiert? Wie ich im Folgenden herausstellen werde, werden im *Sandmann* zwei grundlegende Arten von Mehrdeutigkeit thematisiert: zum einen perzeptive Mehrdeutigkeit (also die Mehrdeutigkeit von Wahrnehmung bzw. Wahrgenommenem, 3.1), zum anderen literarische Mehrdeutigkeit (also die Mehrdeutigkeit literarischer Texte, 3.2). Dabei werde ich einerseits jeweils die unterschiedlichen Arten der Thematisierung von Mehrdeutigkeit aufzeigen, die im *Sandmann* zum Einsatz kommen, andererseits soll der Gegenstand der thematisierten Mehrdeutigkeit jeweils genauer bestimmt werden.²³

22 Beides ist im Rahmen des CAUTION-Projekts geplant.

23 Zusätzlich zu den hier ausführlich diskutierten Varianten thematisierter Mehrdeutigkeit ist der Text auch von (thematisierter) lexikalischer Mehrdeutigkeit durchzogen. Neben der von Stephanie Großmann und Hans Krah angesprochenen teils wörtlichen und teils bildlichen Verwendung von »Augen« (vgl. Großmann/Krah 2016: 89) ist vor allem die Mehrdeutigkeit der Bezeichnung »Sandmann« zu nennen, die insbesondere für eine plausible Rekonstruktion tendenziell psychologischer Lesarten relevant ist: Für Nathanael bezeichnet »Sandmann« Coppelius, dem er dämonische Eigenschaften zuschreibt. Psychologisch erklärt, scheinen hierfür zwei jeweils abweichende Verwendungen von »Sandmann« verantwortlich zu sein, die dann – von Nathanael vor dem Hintergrund ihrer Äußerungskontexte interpretiert und kombiniert – zu einem neuen Konzept werden. So nutzt Nathanaels Mutter den Ausdruck »Sandmann« – wie sie Nathanael explizit erklärt – bildlich, um deutlich zu machen, dass die Kinder schlafen gehen sollen (»Es gibt keinen Sandmann«, Hoffmann 2006 [1816]: 4; »ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offenhalten, als hätte man euch Sand hineingestreut«, ebd.: 5, Herv. J.J.). Da die Mutter dieses Bild aber vor allem nutzt, wenn Coppelius den Vater besucht, was sie selbst nicht gern sieht, verbindet Nathanael den Sandmann zugleich mit Coppelius und einer Bedrohung. Dies wird verstärkt durch das »Sandmann«-Konzept des Kindermädchens, das eine alpträumhafte Gestalt entwirft. Diese »Sandmann«-Bedeutung ist allerdings (zumindest nach einiger Zeit) auch nicht mit Nathanaels Konzept identisch: »Schon alt genug war ich geworden, um einzusehen, dass es mit dem Sandmann und seinem Kindernest im Halbmonde, so wie mir die Wartefrau erzählt hatte, wohl nicht ganz seine Richtigkeit haben kön-

3.1 Thematisierung perzeptiver Mehrdeutigkeit

Kommen wir zunächst zur Thematisierung der Mehrdeutigkeit von Wahrgenommenem bzw. Erlebtem. Wie im ersten Abschnitt des Textes deutlich wurde, handelt es sich beim *Sandmann* insofern um einen mehrdeutigen Text, als dieser unterschiedliche Antworten auf relevante Fragen über die erzählte Welt zuzulassen scheint. Eine sehr analoge Form von Mehrdeutigkeit wird im Text auch immer wieder prominent zum Thema gemacht. Mit der in Abschnitt 2 analysierten Mehrdeutigkeit hat sie gemein, dass sie ebenfalls darin resultiert, dass mehrere Varianten der (fiktiven) Welt möglich erscheinen. Allerdings handelt es sich im Fall der thematisierten Mehrdeutigkeit hier nicht um die Mehrdeutigkeit des literarischen Textes, der in Bezug auf die fiktive Welt mehrdeutig ist, sondern um die Mehrdeutigkeit menschlicher Wahrnehmung (bzw. in diesem Fall: Nathanaels Wahrnehmung), die mehrere Deutungen hinsichtlich der wahrgenommenen Welt zulässt.²⁴ Dabei besteht die Mehrdeutigkeit in manchen Fällen darin, dass bestimmte Wahrnehmungen Nathanaels entweder dadurch zu erklären sind, dass die Dinge tatsächlich wie wahrgenommen geschehen sind, oder dadurch, dass Nathanael sie sich – beispielsweise ausgelöst durch kindliche Phantasie oder später durch Traumata – nur einbildet. Ein Beispiel hierfür ist die Episode, in der Coppelius Nathanael als Kind Hände und Füße ab- und wieder anschraubt (vgl. Hoffmann 2006 [1816]: 10). In anderen Fällen scheint das von Nathanael Wahrgenommene zwar auf der Ebene der fiktiven Welt verbürgt, es lassen sich aber konkurrierende Erklärungen dafür finden, wie es zu diesen Ereignissen gekommen ist bzw. mit welcher Absicht die involvierten Figuren handeln. Ein Beispiel ist die Tatsache, dass der Wetterglashändler Coppola Nathanael ein Perspektiv verkaufen will (vgl. Hoffmann 2009: 3–4, 12, 27–29): Entweder handelt es sich beim Wetterglashändler um Coppelius, der Nathanael mittels eines verwunschenen Perspektivs instrumentalisieren bzw. zugrunde richten will, oder Coppola ist lediglich der italienische Händler, für den er sich ausgibt und der seine ganz gewöhnliche Ware an den Mann bringen möchte.

Diese Formen perzeptiver Mehrdeutigkeit werden zum einen auf der Ebene des Gesamttextes durch die explizite Gegenüberstellung konkurrierender Deutungs- und Erklärungsvarianten für bestimmte Ereignisse thematisiert. Für diese Thematisierung durch Gegenüberstellung zeichnet intrafiktional der extradiegetische Erzähler verantwortlich (mehr hierzu in Kürze). Zum anderen wird sie auch auf der Ebene einzelner Figuren dadurch zum Thema gemacht, dass diese Figuren jeweils neben ihrer eigenen Deutung mögliche konkurrierende Deutungs- und Erklärungsvarianten mitdenken bzw. mitnennen.

ne; indessen blieb der Sandmann mir ein fürchterliches Gespenst« (ebd.). Wir haben es also mit drei unterschiedlichen Bedeutungen von »Sandmann« zu tun, deren Verschiedenheit explizit zum Thema gemacht wird: durch die Mutter, durch Nathanael und später durch Clara (vgl. ebd.: 13).

24 Vgl. hierzu auch Falkenberg: »The reader of ›Der Sandmann‹ is confronted by ambiguities that are structurally similar to the ones confronting the protagonist« (Falkenberg 2005: 91).

Kommen wir zunächst zur Thematisierung durch Gegenüberstellung des Erzählers.²⁵ Diese erfolgt vor allem im Rahmen der drei Briefe, mit denen der Text beginnt: Nathanael stellt in seinem ersten Brief dar, wie er als Kind seinen Vater mit dem Advokaten Coppelius bei Experimenten beobachtet und dabei entdeckt wird, wie er Coppelius nach Augen verlangen (»Augen her, Augen her!«, Hoffmann 2006 [1816]: 9) und mit Nathanaels Vater darüber verhandeln hört, ob Nathanaels Augen herausgenommen werden dürfen, und wie Coppelius ihm testweise Hände und Füße ab- und wieder angeschraubt habe. Er glaubt, Coppelius habe seinen Vater getötet (vgl. ebd.: 11), und dass Coppelius und Coppola, der Wetterglashändler, identisch sind (vgl. ebd.: 12). Clara macht dagegen deutlich, dass »alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon [Nathanael spricht], nur in [s]einem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte« (ebd.: 13). Ihres Erachtens sei Coppelius zwar »[w]iderwärtig« und hasse Kinder, aber seine dämonischen Züge seien dadurch zu erklären, dass sich in Nathanaels kindlicher Phantasie Coppelius mit dem schrecklichen Sandmann aus dem Ammenmärchen vermischt hätte (vgl. ebd.: 13). Clara erklärt den Tod des Vaters durch einen Unfall bei geheimen alchimistischen Versuchen und die ablehnende Haltung der Mutter gegenüber Coppelius durch Sorge um Geld und Gesundheit in Verbindung mit diesen Experimenten. Clara ist zudem der Überzeugung, dass Nathanael durch eigene Willensstärke die bedrohlichen Gedanken loswerden könne. Während Clara, wie aus ihren Briefen hervorgeht, zwar von Lothar in ihrer Haltung Unterstützung erfährt, nimmt der Erzähler, der sich nach kommentarloser Präsentation der drei Briefe einschaltet, nicht klar Stellung. Es scheint also bis auf Weiteres unklar, ob es sich bei der hier thematisierten Mehrdeutigkeit nur »Mehrgedeutetheit« handelt (d.h. um die Tatsache, dass mehrere Deutungen vorliegen) oder um persistente Mehrdeutigkeit, die sich dadurch auszeichnet, dass beide Deutungen auf Basis der verfügbaren Fakten gleichermaßen berechtigt sind.

Außerhalb der Briefe erfolgt die Thematisierung von perzeptiver Mehrdeutigkeit durch Gegenüberstellung auch bei der Wiedergabe von Dialogen durch den extradiegetischen Erzähler. Hier bilden oft Gespräche über Nathanaels Dichtung den Ausgangspunkt für die Darstellung antithetischer genereller Haltungen, die jeweils mit einem besonderen Hang dazu einhergehen, Wahrgenommenes auf die eine oder andere Art (hier: schwärmerisch-übersinnlich oder rational-nüchtern) zu deuten (vgl. Hoffmann 2006 [1816]: 22–25). Diese Variante wird in Abschnitt 3.2 in den Fokus gerückt.

Neben der Thematisierung perzeptiver Mehrdeutigkeit durch Gegenüberstellung des extradiegetischen Erzählers wird diese Mehrdeutigkeit auch von einzelnen Figuren – nämlich Clara und Nathanael – thematisiert, indem diese bei der Schilderung der eigenen Positionen jeweils auch die (bzw. eine) konkurrierende Position mitnennen und kommentieren. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn Nathanael in seinem ersten Brief antizipiert, Lothar halte ihn »gewiss für einen aberwitzigen Geisterseher« (ebd.: 3), und in seinem zweiten Brief bestätigt sieht, dass Clara und Lothar in ihm

25 Diese unkommentierte Multiperspektivität findet in nahezu allen Publikationen zum *Sandmann* Erwähnung und soll hier deswegen nur in aller Kürze nachgezeichnet werden.

einen »düstern Träumer« sehen (ebd.: 16).²⁶ An anderer Stelle nimmt Nathanael zwar Claras angenommene Deutung vorweg, markiert aber zugleich die Richtigkeit seiner eigenen Position und die entsprechende Aussicht, Clara zu überzeugen: »[D]ann wirst du überzeugt sein, dass es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint.« (Ebd.: 10) Ähnliches lässt sich, umgekehrt, auch für Clara feststellen: »[D]u wirst sagen: in dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen mit unsichtbaren Armen umfasst.« (Ebd.: 14) Deutlich wird an diesen Stellen aber, dass sowohl Nathanael als auch Clara zwar davon ausgehen, dass *de facto* andere Deutungen als ihre eigenen existieren, aber offenbar nicht annehmen, dass diese auch legitim bzw. zutreffend sind.

Ziehen wir an dieser Stelle ein Zwischenfazit: *Der Sandmann* thematisiert in vergleichsweise expliziter Weise eine Form von Mehrdeutigkeit, die die Mehrdeutigkeit des Textes selbst teilweise aufgreift: Während der Text selbst insofern *literarische* Mehrdeutigkeit *exemplifiziert*, als er selbst mehrere Deutungen in Bezug darauf zulässt, was in der fiktiven Welt geschieht, *thematisiert* er *perzeptive* Mehrdeutigkeit insofern, als er die Tatsache aufzeigt, dass Wahrgenommenes (und verbürgte Ereignisse) unterschiedliche Deutungen in Bezug darauf zulässt, was in der fiktiven Welt geschieht. Dabei stehen in beiden Fällen (zumindest größtenteils) dieselben Fragen hinsichtlich der fiktiven Welt zur Debatte und in beiden Fällen scheint der tatsächliche Grad der Mehrdeutigkeit (»Sind die Deutungen gleichermaßen plausibel?«) jeweils noch unbestimmt.

Bevor ich mich der Frage zuwende, welche Funktionen sich diesen analogen Strukturen zuschreiben lassen, möchte ich zunächst noch die Thematisierung einer zweiten Variante von Mehrdeutigkeit im *Sandmann* untersuchen: die literarischer Mehrdeutigkeit.

3.2 Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit

Die im vorangegangenen Abschnitt untersuchte Thematisierung perzeptiver Mehrdeutigkeit im *Sandmann* ist aus unterschiedlichen Gründen besonders auffällig: Sie nimmt insgesamt viel Raum ein, scheint in enger Verbindung mit der Mehrdeutigkeit des Textes zu stehen und der Modus der Thematisierung ist ein direkter und vergleichsweise expliziter. Wie ich im Folgenden zeigen werde, finden sich im Text aber auch unterschiedliche Stellen, die sich als Thematisierung *literarischer* Mehrdeutigkeit lesen lassen.²⁷ Diese Form von Mehrdeutigkeit wird aber weniger ausführlich und weniger direkt bzw. explizit zum Thema gemacht, wodurch sowohl ihre Feststellung als auch ihre genauere Bestimmung in stärkerem Maße interpretativ erfolgen muss. Drei Textstellen werden in diesem Zusammenhang untersucht: (1) die selbstreflexiven poetologischen Überlegungen des extradiegetischen Erzählers, (2) die ästhetische Debatte über Nathanaels Dich-

26 Eine vergleichbare Stelle ist folgende: »Indem ich anfangen will, höre ich dich lachen und Clara sagen: das sind ja rechte Kindereien!« (Ebd.: 4)

27 In der *Sandmann*-Forschung finden sich vereinzelt poetologische Lesarten des Textes (vgl. bspw. Schroeder 2001), allerdings nicht mit einem Fokus auf (thematisierter) literarischer Mehrdeutigkeit.

tung und (3) die Bezeichnung Olimpias als Metapher bzw. Allegorie durch den Poesie-Professor.

Die ausführlichste Thematisierung von Literatur und, so ließe sich argumentieren, auch von literarischer Mehrdeutigkeit lässt sich im Zusammenhang mit der Reflexion der literarischen (wenn auch angeblich nicht-fiktionalen) Verarbeitung des Erzählstoffes durch den extradiegetischen Erzähler feststellen (vgl. Hoffmann 2006 [1816]: 17–19): Der Erzähler stellt sich als Freund Nathanaels vor – Nathanaels Geschichte wird dementsprechend durch den Erzähler als tatsächliche Begebenheit eingeordnet.²⁸ Der Erzähler thematisiert, wie ihn diese Geschichte beschäftigt und emotional aufgewühlt hat (»Hast du, Geneigteter! wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend?«, ebd.: 18) und er zugleich Schwierigkeiten hatte, die richtigen künstlerischen Entscheidungen für ihre Verarbeitung zu treffen (vgl. ebd.: 19). Schließlich habe er die Entscheidung getroffen, die Erzählung mit den drei Briefen einzuleiten, die zunächst ohne Erklärungen und Erläuterungen sowie ohne weitere künstlerische Gestaltung der erzählerischen Vermittlung auskommen und auf diese Weise – aus Sicht des Erzählers – einen maximal adäquaten ersten Eindruck der Geschehnisse vermitteln können, auf dem dann narrativ aufgebaut werden könne.²⁹ Auf diese Weise gedenke er zu vermitteln, »dass nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und dass dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.« (Ebd.: 19)

Während Tepe, Rauter und Semlow der Ansicht sind, dass der Erzähler mit seinen Anspielungen auf das seltsame, wunderliche und tolle Schicksal Nathanaels kommunizieren will, dass eine dämonologische Lesart des Textes richtig sei (vgl. Tepe/Rauter/Semlow 2009: 141), erscheint es wahrscheinlicher, dass der Erzähler sich hier gerade einer Stellungnahme entziehen will. Denn zum einen ist Nathanaels Schicksal auch dann schon als seltsam, toll und wunderbar einzuschätzen, wenn nur die verbürgten Fakten zutreffen: Nathanael hat sich in eine Holzpuppe verliebt, wodurch zwei aufsehenerregende psychotische Anfälle ausgelöst wurden, deren zweiter in seinem dramatischen Tod endete. Zum anderen lässt sich die explizit thematisierte Wahl der Briefe als Einstieg besser nachvollziehen, wenn man davon ausgeht, dass damit gerade die *unkommentierte* (und tendenziell unentscheidbare) Gegenüberstellung der Perspektiven bewirkt werden soll.

28 Hier könnten allerdings auch alternative Lesarten möglich sein, denen zufolge der extradiegetische Erzähler eine rein oder vornehmlich fiktionale Erzählung erschafft bzw. überraschende Elemente fiktionalisiert (vgl. bspw. Vogel 1998: 24; Großmann und Kraß (2016: 86–88) vermuten die Identität des Erzählers und Nathanaels und eine Fiktionalisierung von Nathanaels Tod). Diese Lesart hätte weitere Auswirkungen auf die in diesem Beitrag vorgenommenen Analysen und Überlegungen, sie kann aber aus Platzgründen hier nicht weiter verfolgt werden. Dies müsste im Rahmen einer umfassenden Rekonstruktion der fiktiven Welt erfolgen, die – je nach Interpretation der unterschiedlichen Erzählebenen – in mehrere hierarchisch gestaffelte Welten zerfallen könnte.

29 Nicht ganz klar ist allerdings, ob als Schablone für die Adäquatheit der Darstellung dabei die tatsächlichen Geschehnisse fungieren sollen, die der Erzähler ja selbst auch nicht persönlich miterlebt hat, oder ob die Darstellung nicht vielmehr das »inner[e] Bild« (19), also die Vorstellung des Erzählers von den Ereignissen, getreu abbilden soll.

Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass an dieser Stelle nicht nur literarische Mehrdeutigkeit im Allgemeinen, sondern die *eigene* literarische Mehrdeutigkeit des Textes in Bezug auf die Ereignisse der erzählten Welt thematisiert wird – und darüber hinaus die Funktion, die diese Mehrdeutigkeit (laut dem fiktiven extradiegetischen Erzähler) haben soll: Sie soll – mindestens – zeigen, dass auch (Er-)Leben mehrdeutig ist.³⁰ Ob der Erzähler dieses Vorhaben erfolgreich umsetzen kann, vermag letztlich nur eine umfassende Analyse nach dem oben vorgestellten Modell zu zeigen; ob und ggf. wie die vom Erzähler intendierte Funktion mit der Funktion der Mehrdeutigkeit auf der Werkebene korreliert, soll am Ende dieses Aufsatzes untersucht werden.

Kommen wir zur zweiten Stelle, an der *Der Sandmann* literarische Mehrdeutigkeit thematisiert: Es geht hier um die unterschiedliche Bewertung der Dichtungen, die Nathanael verfasst, als er nach seiner Begegnung mit Coppola in seine Heimatstadt zurückkehrt (vgl. Hoffmann 2006 [1816]: 22–25). Während Nathanaels Einschätzung seiner eigenen Dichtungen zwar schwankt, er sie generell aber für gelungen zu halten scheint, finden sowohl Clara als auch der Erzähler sie »düster, unverständlich, gestaltlos« und »in der Tat sehr langweilig« (ebd.: 22–23). Meines Erachtens ist die Existenz konkurrierender ästhetischer Wertungen eines literarischen Texts selbst noch nicht als Variante literarischer Mehrdeutigkeit zu verstehen. Interessant erscheint aber zum einen, dass die Differenzen in der ästhetischen Bewertung der Texte jeweils mit zwei konkurrierenden grundsätzlichen Haltungen in Verbindung gebracht werden, die mit einer Tendenz einhergehen, Erlebtes, Erfahrungen und Eindrücke auf eine bestimmte Weise zu deuten – entweder rational oder übersinnlich:

[Nathanaels] Verdruss über Claras kaltes prosaisches Gemüt stieg höher, Clara konnte ihren Unmut über Nathanaels dunkle, düstere, langweilige Mystik nicht überwinden, und so entfernten beide im Innern sich immer mehr voneinander, ohne es selbst zu bemerken. (Ebd.: 23)

Insofern kann diese Passage zunächst als eine weitere Form der Thematisierung *perzeptiver* Mehrdeutigkeit verstanden werden – und zwar anhand differierender Bewertungen von Literatur, die sich als Konsequenz aus unterschiedlichen perzeptionsbezogenen Deutungstendenzen ergeben. Zum anderen wird im Zusammenhang mit Nathanaels Dichtung möglicherweise aber auch literarische Mehrdeutigkeit zum Thema. Diese Möglichkeit betrifft insbesondere eine Textstelle, die eines von Nathanaels Werken ausführlicher vorstellt (vgl. ebd.: 23–25). Dieses Gedicht hat auf Clara und Nathanael derart unterschiedliche Effekte, dass der sich daraus ergebene Konflikt beinahe in einem Duell zwischen Nathanael und Claras Bruder Lothar endet. Nathanael entwirft in dem Gedicht ein Schreckensszenario, das neben Nathanael und dem dämonischen Coppelius auch Clara involviert. Nathanael hält die Erzählung für sprachlich und formal gelungen und geeignet, Claras kaltes Gemüt im positiven Sinn zu »entzünden«³¹ – wenn er auch

30 Ob sich spezifischere oder »extremere« Funktionen der Thematisierung perzeptiver Mehrdeutigkeit identifizieren lassen, wird in Abschnitt 4 diskutiert.

31 Der Erzähler schlägt sich dabei offenbar wieder auf Claras Seite, indem er die Frage aufwirft, inwiefern Clara entzündet werden und wozu dies führen solle (vgl. Hoffmann 2006 [1816]: 24).

selbst sowohl vor seinem Vortrag des Stücks als auch währenddessen in fast überforderndem Maße emotional auf sein eigenes Werk reagiert («da fasste ihn Grausen und wildes Entsetzen»; »hochrot färbte seine Wangen die innere Glut, Tränen quollen ihm aus den Augen«, ebd.: 24). Auf Clara hat das Gedicht jedoch nicht die erhoffte Wirkung: Sie erstarrt zunächst (vgl. ebd.) und teilt Nathanael nach Beendigung seines Vortrags sachlich mit, sie halte das Gedicht für unsinnig, wahnsinnig und wertlos (vgl. ebd.: 25).

Worauf genau die unterschiedlichen Wertungen in diesem Fall basieren, wird nicht ganz klar – da das Gedicht im Text aber etwas ausführlicher vorgestellt wird, bieten sich hier einige Anhaltspunkte für eine weitere Deutung. Einerseits scheint das Gedicht Nathanaels Weltsicht unzweideutig zu reproduzieren: Im Gedicht gibt es zwar zunächst einiges Hin und Her (Coppelius' Auftauchen scheint sich zunächst als Illusion herauszustellen, aus der Clara Nathanael befreit) – letztlich stellt sich Clara jedoch als falsche Retterin heraus und das Gedicht endet in Feuerkreis, Tod und Katastrophe. Wie auch die vorigen, langweiligen Gedichte Nathanaels spricht dieser Text nun mindestens Clara nicht an – denn ihre Weltsicht ist darin nicht nur nicht explizit repräsentiert, sondern es wird dieser auch kein Raum gelassen. Darüber hinaus ließe sich aber auch argumentieren, dass Nathanaels Gedicht auch jenseits seiner Bewertung durch Clara im *Sandmann* als literarisch schlecht herausgestellt wird – und zwar eben weil er in der zentralen Frage, ob Nathanael tatsächlich von einem Dämon schikaniert wird, im Gegensatz zum *Sandmann*-Text selbst, *nicht* mehrdeutig ist.³²

Andererseits scheint Nathanaels Gedicht hinsichtlich einiger anderer relevanter Aspekte aber sehr wohl mehrdeutig zu sein. So lässt es beispielsweise offen, ob und inwiefern sich die fikionalisierte Clara aktiv gegen Nathanael richtet (ob sie also gemeinsame Sache mit den bösen Mächten macht) oder ob sie letztlich – ebenso wie Nathanael – nur ein Spielball des dämonischen Coppelius ist bzw. dieser Clara lediglich als Illusion nutzt, die Nathanael zugrunde richten soll. Es scheint also auch denkbar, dass für Claras negative Bewertung des Gedichts vor allem die Tatsache verantwortlich ist, dass das Gedicht durch seine Offenheit bzw. Mehrdeutigkeit an den genannten Stellen Claras aktive Mittäterinnenschaft nicht ausschließt.

Zusammenfassend lässt sich hier also festhalten, dass es Lesarten dieser Passage gibt, denen zufolge sie als Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit verstanden werden kann: beispielsweise in der Hinsicht, dass Nathanaels Dichtung in bestimmten relevanten Aspekten Mehrdeutigkeit fehlt oder dass sie in anderen mehrdeutig ist. Im Gegensatz zum ersten diskutierten Fall thematisierter literarischer Mehrdeutigkeit (den

32 Auch Großmann und Krah vertreten die These, dass *Der Sandmann* im Zusammenhang mit Nathanaels Dichtung ästhetische »Bewertungskriterien [thematisiert], an denen auch er gemessen werden kann« (Großmann/Krah 2016: 72). Allerdings verweisen die Autor:innen hier nicht auf das spezielle, ausführlich thematisierte Gedicht Nathanaels, das eine Sonderstellung einzunehmen scheint, sondern lediglich auf Nathanaels übliche langweilige, unverständliche und gestaltlose Dichtungen, von denen sich *Der Sandmann* abgrenzt. Jochen Schmidt dagegen kontrastiert dezidiert den in Nathanaels Dichtungen erkennbar werdenden, »bis zum vollständigen Wirklichkeitsverlust gehende[n] Subjektivismus« mit dem *Sandmann*-Text selbst, der sich eben nicht auf ein »novellistisches Seitenstück zum romantischen Schicksals- und Schauerdrama« (Schmidt 1981: 633) reduzieren lasse. Schmidt scheint selbst aber tendenziell eine psychologische Lesart des Textes zu vertreten.

poetologischen Reflexionen des Erzählers) wird hier aber nicht in direkter Weise die *eigene* literarische Mehrdeutigkeit des *Sandmann*-Textes zum Thema gemacht – wenn auch teilweise (kontrastierend) eine Verbindung zu dieser hergestellt werden kann. Darüber hinaus erfolgt die Thematisierung hier in noch stärkerem Maß implizit: Die Passage selbst erscheint nämlich offen bzw. mehrdeutig in Bezug auf die Frage, ob und inwiefern der Grund für die unterschiedliche Bewertung von Nathanaels Dichtung tatsächlich etwas mit deren (fehlender) Mehrdeutigkeit zu tun hat. Auch hier lassen sich die relevanten Fragen letztlich wieder auf Rekonstruktionen fiktiver Welten zurückführen: der Welt des *Sandmanns* (wenn wir nach den Gründen für die unterschiedlichen Bewertungen fragen) bzw. der Welt von Nathanaels Dichtung (wenn wir danach fragen, wer sich in ihr in welcher Weise gegen Nathanael richtet).

Zuletzt soll noch eine dritte Stelle des *Sandmanns* untersucht werden, die sich als Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit lesen lässt. Es handelt sich dabei um die Stelle, an der ein »Professor für Poesie und Beredsamkeit« Olympia als »Allegorie« bzw. »fortgeführte Metapher« bezeichnet, nachdem ihre wahre Natur als Automat enthüllt worden ist (Hoffmann 2006 [1816]: 39). Hier werden also Ausdrücke für Mehrdeutigkeit exemplifizierende (oder zumindest mit Mehrdeutigkeit verwandte)³³ rhetorische Stilmittel verwendet, um Dinge bzw. Sachverhalte in der fiktiven (für den Poesie-Professor aber realen) Welt des *Sandmanns* zu bezeichnen.

Hinsichtlich dieser Mikro-Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit lässt sich zunächst fragen, was der Professor auf der Ebene der fiktiven Welt mit dieser Äußerung sagen will. Da gemeinhin sprachliche Gebilde als Metapher oder Allegorie bezeichnet werden,³⁴ lässt sich annehmen, dass der Professor – sofern er nicht plötzlich die narrative Ebene wechselt und statt von den Begebenheiten in der fiktiven (also in seiner) Welt über den vom extradiegetischen Erzähler verfassten Text spricht – die Bezeichnung Olympias als Allegorie/Metapher wiederum selbst metaphorisch meint. Was der Professor damit konkret kommunizieren will, ist unklar (vgl. Großmann/Krah 2016: 84). Möglich ist, dass er bestimmte Aspekte des konkreten ›Einzelfalls Olympia‹³⁵ für irrelevant hält im Vergleich zu der Lehre, die – gleichermaßen als übertragene Bedeutung – aus dem Fall gezogen werden kann. Worin diese Lehre besteht, bliebe aber wiederum offen. Möglich erscheint, dass der Professor den Fall als Mahnung versteht, dass man sich der jeweils eigenen Deutung von Wahrgenommenem nie allzu sicher sein sollte – wodurch das Thema der perzeptiven Mehrdeutigkeit ein weiteres Mal aufgegriffen wäre.

33 Im Rahmen einiger Theorien zu uneigentlicher Rede (wie Metapher und Allegorie) wird davon ausgegangen, dass die wörtliche durch die übertragene Bedeutung gewissermaßen ›überschrieben‹ wird, letztlich also keine persistente Mehrdeutigkeit vorliegt (vgl. bspw. Scholz 2007: 41).

34 Neben sprachlichen Gebilden werden teilweise auch Elemente in Werken der bildenden Kunst als Metaphern oder Allegorien verstanden. Vor diesem Hintergrund ist nicht vollständig auszuschließen, dass die Bezeichnung Olympias als Metapher/Allegorie durch den Professor wörtlich gemeint sein könnte. Allerdings würde das voraussetzen, dass er Olympia (innerhalb der fiktiven Welt) als ästhetisches Artefakt versteht – und ihren Konstrukteuren Spalanzani und Coppola damit ggf. auch die Absicht unterstellen müsste, ein ästhetisches Werk zu schaffen.

35 In Frage käme hier beispielsweise die Tatsache, dass – wie im Text unmittelbar vor der Äußerung des Professors deutlich gemacht wird – Einzelne durch die Täuschung eine Kränkung erfahren haben (vgl. Hoffmann 2006 [1816]: 38–39).

Damit ist bereits der Bogen zur nächsten Frage geschlagen, die diese Passage aufwirft: Neben der Frage, was der Professor mit seiner Äußerung intrafiktional meinen könnte, ist zu fragen, welche Bedeutung der Bezeichnung von Olimpia als Metapher/Allegorie auf der Ebene des Werks zukommt – welche Funktion die Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit hier also hat. Eine Möglichkeit besteht im hier vorliegenden Kontext darin, dass gezeigt werden soll, wie überlegen und klug sich diejenigen geben, die von Olimpia getäuscht worden sind. Dabei macht sich der Professor lächerlich mit einer großspurigen, aber stark nebulösen (offenen bzw. mehrdeutigen) Äußerung, von der er aber zugleich suggeriert, sie sei (für den Eingeweihten) eindeutig (»Sapienti sat!«, Hoffmann 2006 [1816]: 39). Die Stelle wäre in diesem Fall als Beispiel für Hoffmanns Philisterkritik zu verstehen (vgl. hierzu auch Konrad/Petraschka 2016: 105).

Insbesondere vor dem Hintergrund der vorher untersuchten Fälle von thematisierter literarischer Mehrdeutigkeit scheinen aber auch andere Lesarten plausibel. Insbesondere ist naheliegend, auch hier eine Form von Selbstreflexivität im engeren Sinne anzunehmen – also davon auszugehen, dass nicht nur literarische Mehrdeutigkeit, sondern implizit die *eigene* Mehrdeutigkeit, die Mehrdeutigkeit des *Sandmann*-Textes, thematisiert wird (vgl. hierzu auch Georg Jäger im Geleitwort zu Vogel 1998: 8). Während sich die beiden vorangegangenen Vorkommnisse thematisierter literarischer Mehrdeutigkeit allerdings noch auf die unklare Konzeption der erzählten Welt beziehen lassen, scheint der Verweis auf Metapher und Allegorie nun dazu aufzufordern, nach uneigentlicher, *übertragener* Bedeutung zu suchen (vgl. Großmann/Krah 2016: 85–86). Dies kann für einzelne Textelemente (wie Olimpia) geschehen, aber auch für den Gesamttext. Die Bezeichnung von Olimpia als Metapher/Allegorie gegen Ende des Textes legt den Finger nun also nicht mehr auf Probleme der inhaltsspezifisierenden Interpretation literarischer Texte (bzw. konkret des *Sandmanns*), sondern auf Probleme der nächsthöheren Stufe, nämlich der inhaltstranszendierenden Interpretation: Was will uns *Der Sandmann* (über Mehrdeutigkeit) lehren?

Wie im Verlauf des vorliegenden Abschnitts deutlich geworden sein sollte, gibt es mindestens drei Stellen im *Sandmann*, die sich als (meist eher implizite) Thematisierung literarischer Mehrdeutigkeit lesen lassen. Unklar sind dabei allerdings meist die konkrete Aussage, die über literarische Mehrdeutigkeit getroffen werden soll, sowie die genaue Funktion im Werkzusammenhang. Unstrittig dürfte aber sein, dass alle Vorkommnisse dieser Thematisierung – insbesondere im Zusammenspiel mit der Mehrdeutigkeit des Textes selbst und der thematisierten perzeptiven Mehrdeutigkeit – geeignet sind, die Aufmerksamkeit der Leser:innen auf eben dieses Zusammenspiel bzw. die Wechselwirkungen zwischen literarischer Darstellung, Vermittlung und Deutung nicht-literarischer Formen von Mehrdeutigkeit zu richten.

4. Zur Funktion von (thematisierter) Mehrdeutigkeit im *Sandmann*

Mehrdeutigkeit spielt im *Sandmann* also offenbar eine zentrale Rolle: Zum einen ist der Text mehrdeutig in Bezug auf die Frage, wie sich die relevanten Ereignisse in der erzählten Welt zugetragen haben – ob es sich dabei um persistente Mehrdeutigkeit handelt, ist vorerst nicht festzustellen, da hierfür ausführlichere Analysen notwendig wären. Ein

Modell, nach dem solche Analysen erfolgen können, wurde in Abschnitt 2 vorgestellt und exemplarisch angewendet. Zum anderen wird Mehrdeutigkeit im *Sandmann* in unterschiedlicher Hinsicht und auf unterschiedliche Weise zum Thema gemacht: Erstens thematisiert der Text perzeptive Mehrdeutigkeit, wobei die Fragen über die erzählte Welt, in Bezug auf welche der Text selbst mehrdeutig ist, aufgegriffen werden. Hier erfolgt die Thematisierung vor allem durch die Gegenüberstellung gegensätzlicher Interpretationen des von Nathanael Wahrgenommenen (sowie bestimmter Ereignisse) durch Nathanael und Clara. Während bei der durch den extradiegetischen Erzähler orchestrierten Gegenüberstellung auf der Textebene tendenziell offen bleibt, ob es sich um mehrere gleichermaßen plausible Deutungen handelt, wird bei der Thematisierung der Mehrdeutigkeit durch Einzelfiguren deutlich, dass die Mehrdeutigkeit für sie bloß in Form von ›Mehrgedeutetheit‹ gegeben ist – dass also zwar mehrere Deutungen vorliegen, aber nur die eigene legitim sei. Zweitens wird durch den Text auch literarische Mehrdeutigkeit thematisiert, dies allerdings in stärkerem Maße implizit. Dadurch wird ihre Feststellung und genauere Bestimmung selbst zu einem interpretativen Unterfangen. Untersucht wurden hier die Diskussion darstellerischer Entscheidungen durch den extradiegetischen Erzähler, die auf die Erzeugung literarischer Mehrdeutigkeit zielen, Nathanaels und Claras Auseinandersetzung über Nathanaels Dichtung, deren unterschiedliche Bewertung mit ihrer (fehlenden) Mehrdeutigkeit zusammenhängen könnten, sowie die Bezeichnung Olympias als Allegorie bzw. fortgeführte Metapher durch einen Poesieprofessor, die den Blick auf die Suche nach einer übertragenen Bedeutung des durch Mehrdeutigkeit charakterisierten *Sandmann*-Textes lenkt.

Die hier durchgeführten Analysen lassen den Schluss zu, dass die Identifikation einer generalisierenden Aussage über Mehrdeutigkeit im Fokus der Interpretation des *Sandmanns* stehen sollte, da diesem Thema konzeptionell und inhaltlich eindeutig festzustellende Wichtigkeit zukommt. Ebenfalls scheint sicher zu sein, dass der Text perzeptive und literarische Mehrdeutigkeit mehrfach miteinander in Beziehung setzt, was den Schluss zulässt, dass der *Sandmann* die besondere Eignung literarischer Texte demonstriert, durch ihre ästhetischen Möglichkeiten zur Erzeugung von Mehrdeutigkeit (auch andere Formen der) Mehrdeutigkeit darzustellen und zu verarbeiten.

Die Ergebnisse dieses Artikels lassen sich in großen Teilen als partiell und vorläufig charakterisieren – besondere Zurückhaltung wahrt er hinsichtlich der Frage, welche konkrete Botschaft hinsichtlich Mehrdeutigkeit *Der Sandmann* vermittelt. Vor diesem Hintergrund soll abschließend diskutiert werden, ob diese Zurückhaltung sinnvoll und gerechtfertigt ist. Um meine Antwort, die ich gleich näher erläutern werde, vorwegzunehmen: Sie ist es, sofern man davon ausgeht, dass literaturwissenschaftliche Interpretationen (bestmöglich) argumentativ gestützt werden sollten, dass verschiedene Interpretationen unterschiedlich plausibel sein können und dass Interpretationshypothesen möglichst in Auseinandersetzung mit anderen (konkurrierenden) Interpretationshypothesen geprüft werden sollten.

Dass *Der Sandmann* mit dem Nebeneinander unterschiedlicher Deutungsoptionen arbeitet, ist offensichtlich. Das betrifft zum einen die inhaltspezifizierende Deutung – also die Frage, was sich in der fiktiven Welt ereignet. Die Interpretationshypothese, dass die konkurrierenden Deutungsoptionen das *exakt gleiche Maß* an Plausibilität aufweisen, dass also Unentscheidbarkeit im engeren Sinne vorliegt, ist eine sehr starke Be-

hauptung, die gründlicher Prüfung bedarf. Das Nebeneinander von Deutungsoptionen betrifft zum anderen, in ähnlicher (aber möglicherweise weniger offensichtlicher) Weise, inhaltstranszendierende Deutungen. Darunter fallen unter anderem die Fragen nach der Funktion der Mehrdeutigkeit des Textes, nach der Funktion der Thematisierung von Mehrdeutigkeit und auch nach einer möglichen allgemeinen Botschaft des Textes, mit der diese Funktionen in Verbindung stehen können. Während inhaltstranszendierende Interpretationen in derart vielfacher Hinsicht von Theorien und Kontexten abhängig sind, dass die Annahme nahezuliegen scheint, die Plausibilität konkurrierender Hypothesen lasse sich schwer oder unmöglich feststellen und vergleichen, spielen inhaltspezifisierende Interpretationen oft eine zentrale Rolle für die Prüfung ihrer Plausibilität. Dies soll kurz erläutert werden: Wenn wir beispielsweise die Frage nach der allgemeinen Botschaft eines Textes so verstehen, dass herausgestellt werden soll, welchen allgemein formulierten Sachverhalt (der Form »Immer wenn..., dann...«) die im Text dargestellten Ereignisse beispielhaft darstellen, welcher allgemeine Sachverhalt also durch den Text exemplifiziert wird (vgl. Goodman 1976: 52–57), dann ist die Plausibilität einer entsprechenden Interpretationshypothese davon abhängig, ob zwischen Verallgemeinerung und Beispiel tatsächlich hinreichende Ähnlichkeit besteht. Für den *Sandmann* scheint, aufgrund der herausgestellten vielfachen Prominenz von Mehrdeutigkeit, zwar klar zu sein, dass Mehrdeutigkeit (zentrales) Thema (im Sinne von Beardleys *theme*, vgl. die Einleitung zu diesem Band) ist. Was aber über Mehrdeutigkeit ausgesagt wird, was also die Funktion von Mehrdeutigkeit und ihrer Thematisierung ist, worin die Botschaft (im Sinne von Beardleys *thesis*) über Mehrdeutigkeit besteht, kann – auch vor dem Hintergrund der engen Verwebung von eigener Mehrdeutigkeit und Thematisierung derselben – nicht fundiert festgestellt werden, bevor eine hinreichend umfangreiche und plausible inhaltspezifisierende Analyse und Interpretation stattgefunden hat. Wenn beispielsweise angenommen wird, dass der Text seine Leser:innen zur Akzeptanz unauflösbarer bzw. unentscheidbarer Mehrdeutigkeit (bezüglich der Wahrnehmung und/oder bei der Interpretation literarischer Texte) auffordert, so ist diese Annahme nur dann plausibel, wenn der Text – vor dem Hintergrund seiner allgemeinen Anlage – diese unauflösbare Mehrdeutigkeit auch exemplifiziert.

Was bedeutet dieses Fazit für die literaturwissenschaftliche Interpretationspraxis? Welches Vorgehen ist zu empfehlen, wenn die argumentative Absicherung inhaltstranszendierender Interpretationshypothesen von komplexen inhaltspezifisierenden Analysen abhängig ist, die unmöglich innerhalb eines Aufsatzes durchgeführt werden können? Eine Idee ist, die literaturwissenschaftliche Interpretation eines Textes als kollaboratives, kumulatives und auf Erkenntnisfortschritt (vgl. Kindt 2016) ausgerichtetes Unterfangen zu begreifen, zu dem einzelne Wissenschaftler:innen (nur) einzelne Bausteine beitragen können. Dabei erscheint es sinnvoll, nicht lediglich unverbundene neue Interpretationshypothesen zu generieren, sondern durch Bezugnahme auf frühere Arbeiten (beispielsweise durch affirmatives Anknüpfen und Weiterausbauen oder durch den Versuch der argumentativen Schwächung konkurrierender Hypothesen) in einen produktiven Diskurs einzutreten. Neben gründlichen Teilanalysen, die die Rechtfertigung von Interpretationshypothesen prüfen, können beispielsweise auch komplexe spekulative Hypothesen hinsichtlich der Botschaft eines Textes in diesem Sinne als legitime Bausteine

verstanden werden – allerdings sollte dabei immer deutlich gemacht werden, dass eine hinreichende argumentative Untermauerung noch aussteht.

Literaturverzeichnis

- Descher, Stefan/Kröncke, Merten/Winko Simone (2023): »Wie plausibilisieren Literaturwissenschaftler:innen ihre Interpretationen? Das DFG-Projekt Projekt ›Das Herstellen von Plausibilität in Interpretationstexten. Untersuchungen zur Argumentationspraxis in der Literaturwissenschaft‹ (ArguLit)«, in: Stefan Descher/Eva-Maria Konrad/Thomas Petraschka (Hg.), *Wer macht was in der Literaturtheorie? Eine Bestandsaufnahme aktueller literaturtheoretischer Forschung* (= Sonderband Nr. 7 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*), <https://www.textpraxis.net/sonderausgabe-7>
- Descher, Stefan/Petraschka, Thomas (2021): »Textverstehen als argumentativer Diskurs. Ein Plädoyer gegen Krisenrhetorik und drei Vorschläge für eine Rationalisierung der Philologie«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 51, S. 645–663, <https://link.springer.com/article/10.1007/s41244-021-00222-2>
- Falkenberg, Marc (2005): *Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck*, Oxford: Lang.
- Folde, Christian (2015): »Grounding Interpretation«, in: *The British Journal of Aesthetics* 55:3, S. 361–374.
- Føllesdal, Dagfinn/Walløe, Lars/Elster, Jon (2008): »Die hypothetisch-deduktive Methode in der Literaturinterpretation«, in: Tom Kindt/Tilmann Köppe (Hg.), *Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 67–87.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett.
- Großmann, Stephanie/Krah, Hans (2016): »Poetologie des Prosaischen. E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* aus der Perspektive einer (kultur)semiotisch orientierten Literaturwissenschaft«, in: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 2, S. 61–92.
- Hoffmann, E.T.A. (2006 [1816]): *Der Sandmann*, Stuttgart: Reclam.
- Jacke, Janina (2023a): »Vom sprachlichen Indikator zum komplexen Phänomen? Operationalisierungsprobleme in der computationellen Literaturwissenschaft am Beispiel des unzuverlässigen Erzählens«, in: *Konferenzabstracts DHD 2023. Open Humanities, Open Culture*, S. 317–321.
- Jacke, Janina (2023b): »Die (computationelle?) Operationalisierung unzuverlässigen Erzählens. Ein Beitrag zur Theorie und Methodik literaturwissenschaftlichen Interpretierens«, in: Stefan Descher/Eva-Maria Konrad/Thomas Petraschka (Hg.): *Wer macht was in der Literaturtheorie? Eine Bestandsaufnahme aktueller literaturtheoretischer Forschung* (= Sonderband Nr. 7 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*), <https://www.textpraxis.net/sonderausgabe-7>
- Jannidis, Fotis (2003): »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), *Regel der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin/New York: de Gruyter, S. 304–328.
- Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2016): »Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden« – zur aktuellen Diskussion um die Interpretation von E.T.A.

- Hoffmanns *Der Sandmann* und Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihls wundersame Geschichte«, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 24, S. 98–119.
- Kindt, Tom (2008): Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß, Tübingen: Niemeyer.
- Kindt, Tom (2016): »Gibt es einen Fortschritt der literaturwissenschaftlichen Interpretation?«, in: Germanistik in der Schweiz 13, S. 27–36.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2014): Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart: Reclam.
- Kremer, Detlef (2007): »Romantik«, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 3, Berlin/New York: de Gruyter, S. 326–331.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2007 [1999]): Einführung in die Erzähltheorie, 7. Aufl., München: Beck.
- Ryan, Marie-Laure (2013): »Impossible Worlds and Aesthetic Illusion«, in: Werner Wolf/Walther Bernhart/Andreas Mahler (Hg.), Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, Leiden: Brill, S. 131–148.
- Schmidt, Jochen (1981): »Die Krise der romantischen Subjektivität. E. Th. A. Hoffmanns Künstlernovelle *Der Sandmann* in historischer Perspektive«, in: Jürgen Brummack (Hg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, Tübingen: Niemeyer, S. 348–370.
- Scholz, Berhard (2007): »Allegorie₂«, in: Klaus Weimar (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 1, Berlin/New York: de Gruyter, S. 40–44.
- Schroeder, Irene (2001): »Das innere Bild und seine Gestaltung. Die Erzählung *Der Sandmann* als Theorie und Praxis des Erzählens«, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 9, 22–33.
- Tepe, Peter (2017): »Zur Kritik von Konrad/Petraschka an der Sandmann-Interpretation«, in: Mythos-Magazin, https://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/p_t_sandmann-kritik.pdf
- Tepe, Peter/Rauter, Jürgen/Semlow, Tanja (2009): Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Todorov, Tzvetan (1972): Einführung in die fantastische Literatur, München: Hanser.
- Vogel, Nikolai (1998): E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* als Interpretation der Interpretation, Frankfurt a.M.: Lang.
- Winko et al. (in Vorbereitung; erscheint voraussichtlich 2023, Print/OpenAccess): Das Herstellen von Plausibilität in Interpretationstexten. Untersuchungen zur Argumentationspraxis in der Literaturwissenschaft [Arbeitstitel], Göttingen: Göttingen University Press.
- Wünsch, Marianne (2007): »Phantastische Literatur«, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 3, Berlin/New York: de Gruyter, 71–74.

Wer oder was ist Friedrich Mergel? Mehrdeutig(keit) erzählen in Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*

Johannes Hees-Pelikan

In seinem bekannten Essay über *Die Vereindeutigung der Welt* (2018) adressiert Thomas Bauer die grundlegende und allgegenwärtige menschliche Erfahrung der Mehrdeutigkeit:

Menschen sind ständig Eindrücken ausgesetzt, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, unklar erscheinen, keinen eindeutigen Sinn ergeben, sich zu widersprechen scheinen, widersprüchliche Gefühle auslösen, widersprüchliche Handlungen nahezu-legen scheinen. Kurz: Die Welt ist voll von Ambiguität. (Bauer 2018: 12)

Das Gefühl, dass man ein Phänomen, einen Sachverhalt oder auch einen anderen Menschen nie ganz, nie in allen seinen Aspekten und Facetten einsehen, verstehen und begreifen kann, ist ebenso frustrierend wie faszinierend und stellt vielleicht eine Konstante der *conditio humana* dar. Nicht weniger mehrdeutig als die Welt ist die Literatur. Mehrdeutigkeit gehört zum Wesen der Literatur. Zahlreichen ästhetischen Theorien gelten literarische Texte genau deshalb als wertvolle Begleiter beim Blick in den Abgrund der Uneindeutigkeiten, Komplexitäten und Mehrdeutigkeiten der Welt (vgl. Bauer et al. 2010: 7–75; Berndt/Kammer 2009; Bode 1988). Indem sie Mehrdeutigkeit darstellen und reflektieren, helfen literarische Texte, sich in einer grundsätzlich mehrdeutigen Welt zurechtzufinden. Denn gerade im Erzählen wird diese Mehrdeutigkeit in ihrer ganzen Tiefe, Komplexität und Unhintergebarkeit erfahrbar und sichtbar. Es ist das Ziel dieses Aufsatzes, exemplarisch zu zeigen, wie im Erzählen in Abhängigkeit von konkreten narrativen Verfahren jeweils bestimmte Formen von Mehrdeutigkeit entstehen und welche Rolle die Reflexion dieser narrativen Mehrdeutigkeit für jenen literarischen Text spielt, der hier untersucht werden soll.

Dieser Text ist Annette von Droste-Hülshoffs 1842 erschienene Erzählung *Die Judenbuche*. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen. Der Text bietet sich in besonderer Art und Weise an, weil er vielleicht mehr als jeder andere aus dem Kanon der deutschsprachigen Literatur hinsichtlich seiner unaufhebbaren Dunkelheit, Sperrigkeit, Rätsel-

haftigkeit, Uneindeutigkeit und Vagheit gelesen worden ist. Von der schier unendlichen Zahl an Forschungsbeiträgen zur *Judenbuche* beginnt eine ebenfalls ganz erhebliche Zahl damit, dass sie diese Mehrdeutigkeit betont oder gar zum charakteristischen Merkmal des Texts erklärt (für einen Überblick in Bezug auf die zahlreichen Aspekte, hinsichtlich derer die Erzählung als mehrdeutig klassifiziert werden könnte, vgl. Gaier/Gross 2018). Andere Forschungsbeiträge wiederum versuchen, den Nebel zu lüften, etwa indem eine Inhaltsangabe zur *Judenbuche* gemacht und somit ein eindeutiger Inhalt des Texts festgelegt wird (vgl. Doering-Manteuffel 2010: 110f.; Jäger 2015: 397) oder indem zwischen konkurrierenden Deutungsoptionen eine als die eindeutig richtige ausgezeichnet wird (so etwa Mecklenburg 2008 in Bezug auf die Frage, wer den zentralen Mord innerhalb der Erzählung begeht). In beiden Fällen ist der Ausgangspunkt also die auffällige Mehrdeutigkeit des Texts, die entweder betont wird oder aufgelöst werden soll.

Meine These ist, dass diese Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* auf produktive Art und Weise differenziert werden kann. Denn Droste-Hülshoffs Text erzeugt in Abhängigkeit von seinen narrativen Verfahren spezifische Formen von Mehrdeutigkeit, die sich mit den Begriffen Vagheit, Amplifikation, Ambivalenz und Unbestimmtheit bezeichnen lassen. Mithilfe dieser Begriffe hat Frauke Berndt die in narrativen Texten erzeugte Mehrdeutigkeit jüngst auf hilfreiche Art und Weise typologisiert (vgl. Berndt 2023). Vagheit bezeichnet dabei im Einklang mit der etablierten linguistischen Bedeutung des Begriffs die Abwesenheit eines klar erkennbaren Sachverhalts oder einer eindeutigen Bedeutung. Vagheit, so hält etwa Kennedy fest, »involves uncertainty about the actual meanings of particular terms« (Kennedy 2019: 507, Herv. i.O.). Während es bei Vagheit – salopp formuliert – unklar bleibt, womit *genau* man es zu tun hat, bleibt es im Fall der Unbestimmtheit unklar, womit man es *überhaupt* zu tun hat. Die Begriffe Amplifikation und Ambivalenz wiederum beschreiben – anders als Vagheit und Unbestimmtheit – nicht die Abwesenheit einer Bedeutung oder Referenz, sondern im Gegenteil die simultane Anwesenheit mehrerer Sachverhalte oder Bedeutungen, die sich in variierendem Maße direkt widersprechen oder entgegenstehen können. Das Maß an Widersprüchlichkeit dient dabei als Differenzkriterium zwischen den beiden Begriffen: Amplifikation bezeichnet ein geringeres Maß an Widersprüchlichkeit, Ambivalenz ein höheres. Amplifikation und Ambivalenz beschreiben also Formen von Mehrdeutigkeit, die, wie etwa Pia Diergarten festhält, anders als Vagheit und Unbestimmtheit nicht auf Undeutlichkeit zielen. Denn es geht dabei nicht darum, »dass man etwas nicht versteht, sondern, dass man zugleich mehreres verschiedenes versteht; dass man eben nebeneinander mehrere Bedeutungen zulässt; die man aber alle versteht, die alle deutlich sind« (Diergarten 2022: 153; vgl. Bode 2007: 67).

In der *Judenbuche* geht es um alle diese Formen von Mehrdeutigkeit, die in der Forschungsliteratur – so umfangreich diese auch sein mag – weder unterschieden noch thematisiert werden (vgl. aber Gaier/Gross 2018: 4 u. 16ff.). Anders als es beispielsweise das Gros der Forschung suggeriert, das in der *Judenbuche* eine »Poetik [...] der Andeutungen, der Indizien und Spuren« (Begemann 2020: 107) entdeckt, geht es in Droste-Hülshoffs Erzählung nicht nur um vages Erzählen, das zu wenig sagt, sondern auch um mehrdeutiges Erzählen, das zu viel sagt. Durch eine Differenzierung von verschiedenen Formen der Mehrdeutigkeit gelangt man zu produktiven Einsichten. Man erkennt dann, dass in der *Judenbuche* nicht einfach von einer irgendwie rätselhaften Welt, geheimnisumwit-

terten Menschen und Ereignissen, die im Dunkeln bleiben, erzählt wird. Vielmehr wird alles, wovon in der *Judenbuche* erzählt wird, durch spezifische Verfahren des Erzählens auf eine spezifische Art und Weise mehrdeutig. Diese notwendig *im Erzählen* entstehende Mehrdeutigkeit ist eines *der* Themen der *Judenbuche*, das der Text an mehreren Stellen, auf die zurückzukommen sein wird, auch explizit adressiert.

Im Folgenden möchte ich beschreiben, wie in der *Judenbuche* in Abhängigkeit von verschiedenen narrativen Verfahren eine jeweils spezifische Mehrdeutigkeit erzeugt und thematisiert wird. Dazu soll zunächst die Vagheit der *Judenbuche* näher beschrieben werden, mit der sich eine Vielzahl von Forschungsbeiträgen auseinandersetzt (1.). Ausgehend davon möchte ich dann drei zentrale narrative Verfahren untersuchen, mittels welcher die *Judenbuche* nicht nur vage, sondern auf differenzierte Weise mehrdeutig erzählt: das Verfahren des mehrstimmigen Erzählens (2.), das Verfahren des Erzählens in mehreren Genres zugleich (3.) und das Verfahren des multiperspektivischen Erzählens (4.). Zuletzt soll es dann um diejenigen Stellen gehen, an denen die in der *Judenbuche* erzählte Mehrdeutigkeit explizit thematisiert wird (5.).

Stimme, Genre und Modus werden so als die Systemstellen des narrativen Texts erkennbar, an denen das grundlegende narrative Potenzial zur Erzeugung von Mehrdeutigkeit in der *Judenbuche* verortet werden kann. Dadurch, dass dieses Potenzial in mehreren bemerkenswerten Textstellen explizit thematisiert wird, entsteht eine poetologische Selbstreflexion. Denn in einer (erzählten) Welt, deren Mehrdeutigkeit auf der Hand zu liegen scheint und offen thematisiert wird, kommt dem für die *Judenbuche* so zentralen poetischen Prinzip – der unhintergehbaren Mehrdeutigkeit des Narrativen – ein gesteigerter Stellenwert zu. Mit anderen Worten: Alles, wovon erzählt wird, wird durch das Erzählen mehrdeutig – in einer unhintergehbaren mehrdeutigen Welt wie etwa jener der *Judenbuche* ist das nachgerade ideal. Einem konstitutiv mehrdeutigen Erzählen kommt in einer solchen Welt eine hohe epistemologische Relevanz zu. Denn es erscheint dann als eine privilegierte Möglichkeit, der Welt gerecht zu werden, und zwar, weil das Erzählen die Mehrdeutigkeit der Welt, so kann man an Cornelia Pierstorffs grundlegende theoretische Überlegungen anschließen, »mit dem Zugriff erst erzeugt« bzw. sichtbar, erfahrbar und erkennbar macht (Pierstorff 2022: 2). Mit der Thematisierung von Mehrdeutigkeit leistet die *Judenbuche* also eine poetologische Selbstreflexion, in deren Zentrum die epistemologische Aufwertung mehrdeutigen Erzählens liegt. Mehrdeutiges Erzählen wird zur zentralen Praktik der Erfahrung, Erkenntnis und Erschließung einer Welt, deren Mehrdeutigkeit es fokussiert und thematisiert. In Droste-Hülshoffs *Judenbuche* betritt man eine Welt, die immer nur noch mehrdeutiger wird, sobald man beginnt, von ihr zu erzählen.

1. Forschen und Rätseln

In einem wegweisenden Aufsatz hat Heinrich Henel 1967 das bis heute aktuelle Forschungsparadigma der Mehrdeutigkeit für die *Judenbuche* begründet. Das »Grundproblem der Novelle« sei die Frage »Was ist Wahrheit?« (Henel 1967: 157), und die Antwort der Erzählung sei, dass der menschliche Verstand niemals ausreiche, um das eindeutig und letztgültig zu erkennen. Henels Interpretation ist damit die erste, in welcher »der

Sinn der Novelle eben in ihrer Dunkelheit gesehen wird« (ebd.: 159). Mit Dunkelheit ist dabei jene Form von Mehrdeutigkeit gemeint, die oben als Vagheit eingeführt wurde, und vague ist in erster Linie die in der *Judenbuche* erzählte Welt (*histoire*). Was in dieser Welt geschieht, ist nicht eindeutig zu sagen, ebenso wenig, warum es geschieht. Im Anschluss an Henel haben das zahlreiche Interpreten betont (vgl. Gaier/Gross 2018: 1–10; Kortländer 1979; Liebrand 2008: 208ff.; Schwarz 2019: 721; Wortmann 2010: 315f.). Wer hat den Juden Aaron ermordet? (Vgl. Huszai 1997; Liebrand 2008: 211f.) Wer den Förster Brandis, und warum schickt Friedrich diesen in die falsche Richtung in den Wald? (Vgl. Liebrand 2008: 208f.) Wer hängt am Ende tot in der *Judenbuche*? (Vgl. ebd.: 213f.) War es Selbstmord oder Mord? (Vgl. Kraft 1994: 101) Warum wühlt Margreth in der Erde? (Vgl. Henel 1967: 153f.; Rölleke 2016a; Staiger 1962: 58) Ermordet Margreth ihren Mann? (Vgl. Liebrand 2008: 205; Henel 1967: 155) Schläft Margreth mit ihrem Bruder? (Vgl. Liebrand 2008: 206; Helfer 1998: 235f.) Und vor allem: Wer oder was ist Friedrich? Ein Mörder? (Vgl. Rölleke 2016a; Schäublin 1993: 255) Kein Mörder? (Vgl. Huszai 1997; Mecklenburg 2008) Ein sozial Benachteiligter? (Zu dieser sozialen und sozialpsychologischen Dimension der Erzählung vgl. Diersen 1983: 305; Doering-Manteuffel 2010; Freund 1993; Freund 1979) Ein verhaltenspsychologisch Auffälliger? (Vgl. Krauss 1995) Oder bloß Teil einer allegorischen Figuration mit religiöser Aussage? (Vgl. Rölleke 2016a) »All das und vieles andere bleibt ungeklärt« (Begemann 2020: 104). Ostentativ scheint die *Judenbuche* eine eindeutige Antwort auf jede einzelne dieser Fragen zu verunmöglichen, was im Text auch mehrfach explizit betont wird, am deutlichsten vielleicht im Zusammenhang des Mords am Förster Brandis, der »nie aufgeklärt« (Droste-Hülshoff 1994: 39)¹ wurde, da die »Anzeigen so schwach« (SW 36) waren und es anstelle von gesicherten Beweisen und Erkenntnissen »nicht mehr als Mutmaßungen« (SW 36) gibt. Erzählt wird so von einer dunklen, düsteren Welt, in der es keine Wahrheit gibt, sondern nur Gewalt und Tod (vgl. Laufhütte 2002: 291; Silz 1954) – und Vagheit.

Erzeugt wird solche Vagheit der erzählten Welt durch die Art und Weise, in der über diese Welt erzählt wird. Auch das wurde von der Forschung immer wieder beschrieben, etwa mithilfe des von Henel geprägten Begriffs des »Indizienstil[s]« (Henel 1967: 146), womit ein Erzählen gemeint ist, dessen Prinzip die Darstellung grundsätzlich uneindeutiger Hinweise, Indizien ist. Thomas Wortmann hält summarisch fest, dass die Erzeugung von »Lücken und Ambivalenzen [...] als konstitutives Merkmal der Droste'schen Erzählstrategie verstanden« (Wortmann 2010: 316f.) werden müsse, und Claudia Liebrand identifiziert in »Verrätselung und Verdunkelung« (Liebrand 2008: 208) zwei zentrale narrative Prinzipien. Auch aus quellengeschichtlicher und textgenetischer Sicht wurde immer wieder festgestellt, dass Droste-Hülshoffs *Judenbuche* von Verfahren des vagen Erzählens geprägt ist. Solche Verfahren lassen sich nämlich sowohl in ihrem Umgang mit den Quellen ihrer Erzählung erkennen als auch in der textgenetischen Entwicklung, die von den verschiedenen Entwürfen und Textstadien der *Judenbuche* zum veröffentlichten Text führt. Die Forschung hat ausführlich rekonstruiert, welche historischen Ereignisse der in der *Judenbuche* erzählten Geschichte zugrunde liegen (vgl. dazu Begemann 2020: 101ff.; Plachta/Woesler 1994: 786f.; Krus 1994). Darüber hinaus

1 Zitate aus der *Judenbuche* werden im Folgenden aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle [SW] sowie der Seitenzahl ausgewiesen.

wurde die von Droste-Hülshoffs ›Halbonkel‹ August von Haxthausen 1818 veröffentlichte *Geschichte eines Algierer-Sklaven* als ein wichtiger Ausgangspunkt für die *Judenbuche* identifiziert (vgl. Liebrand 2008: 197ff.; Werner 1979). Mit Blick auf diese Quelle hat insbesondere Liebrand ausführlich gezeigt, dass Droste-Hülshoff aus der Erzählung ihres Onkels zwar etliche Hauptelemente der *story* übernimmt, dabei aber systematisch die Deutungsmöglichkeiten erweitert und so Zweifel daran erzeugt, ›was wirklich geschah‹ (vgl. Liebrand 2008: 201ff.; Diersen 1983: 310f.). Das Verhältnis der *Judenbuche* zur *Geschichte eines Algierer-Sklaven* betont somit, dass Droste-Hülshoffs Text explizit auf die Erzeugung von Vagheit zielt. Dieses Streben nach Vagheit zeigt sich auch aus einer textgenetischen Sicht, d.h. es manifestiert sich in der Abfolge der Textstufen, die schließlich zur publizierten Version der *Judenbuche* führen. Es sind acht Textstufen² erhalten, die einen langen, wohl beinahe über zwei Jahrzehnte reichenden Entstehungsprozess der kurzen Erzählung dokumentieren (vgl. Begemann 2015: 91ff.; Plachta/Woesler 1994: 779). Unübersehbar lassen die Textstufen dabei eine »Strategie der Verdunkelung« (Begemann 2015: 110) erkennen: Gezielt erhöht die Autorin bei ihrer Arbeit am Text dessen Vagheit, etwa indem sie auf Verfahren der »Verkürzung, Auslassung und Andeutung« (ebd.) zurückgreift:

Anhand eines Vergleichs der Druckfassung mit den handschriftlichen Vorstufen der *Judenbuche* hat man Droste-Hülshoffs Bemühen nachweisen können, im Laufe der Überarbeitungen gezielt Informationen zu streichen und Sachverhalte zu verundeutlichen. Die ›Verdunkelung‹ des Textes, die ihn vielerorts rätselhaft macht, ist also nicht etwas, was der Autorin unterläuft oder von ihr in Kauf genommen wird, es handelt sich vielmehr um eine bewußte Strategie. (Begemann 2015: 107f.)

Durch literarische Verfahren sowie solche, die quellengeschichtlich oder textgenetisch beschreibbar sind, entsteht also jene Vagheit, welche Leser:innen seit Jahrzehnten anspricht, das »Rätsel« (Wittkowski 1985) der *Judenbuche* zu lösen.

Neben dieser Vagheit wird von der Forschung immer wieder auch die Ambivalenz der *Judenbuche* beschrieben, allerdings ohne sie begrifflich und systematisch präzise zu bestimmen und vom Phänomen der Vagheit abzugrenzen. So ist Droste-Hülshoffs Erzählung für Benno von Wiese beispielsweise »realistisch und phantastisch zugleich« (Wiese 1956: 160), da sie als akribische sozialpsychologische Fallstudie ebenso begreifbar ist wie als Schilderung eines naturmagischen Mysteriums. Oft bemerkt wurde auch das intertextuelle Oszillieren zwischen Altem und Neuem Testament. Während das unerbittliche Urteil über Friedrich/Johannes – dessen »Leiche ward auf dem Schindanger verscharrt« (SW 62) – alttestamentlichen Prinzipien von Rache und Vergeltung zu folgen scheint, predigt das Eingangsgedicht im Sinne des Neuen Testaments und mahnt zu Vergebung und Barmherzigkeit, was ein »merkwürdiger Kontrast« (Wiese 1956: 172) sei. Und Hartmut Laufhütte entdeckt Widersprüchlichkeit in einem Grundmuster der Droste-Hülshoff-Forschung, das darin bestehe, dass viele Interpreten in der dunklen, hoffnungslosen Welt der *Judenbuche* zugleich ein metaphysisch-religiöses Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit am Werk sähen (vgl. Laufhütte 2002). Bezeichnenderweise erkennt

2 Abgedruckt sind die Textstufen in der historisch-kritischen Ausgabe (vgl. Droste-Hülshoff 1984).

Laufhütte gerade nicht, dass dieser ›Widerspruch‹ auf eine zentrale Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* verweist und somit nicht als interpretative Verirrung abgetan werden sollte, sondern zum charakteristischen Profil des Texts zu rechnen ist. Auch in der Frage, ob im Dorfe B. nur blinder Zufall sinnlos waltet oder ob mysteriöse Kräfte dort mit harter Hand zugange sind, bleibt dieser Text mehrdeutig.

Es ist interpretatorisch produktiv solche Ambivalenzen von Vagheit zu unterscheiden. Es geht in der *Judenbuche* nämlich nicht um die Frage ›Hat Friedrich Mergel Aaron ermordet?‹, auf die nur eine vage Antwort – nichts Genaueres weiß man nicht – gegeben werden kann. Es geht vielmehr um die Frage ›Wer oder was ist Friedrich Mergel?‹ Die Antworten auf diese Frage sind aber nicht nur im Einzelnen vage, sondern in der Summe bspw. auch ambivalent. Friedrich ist x und y und z – usw. usf. Gerade mit Blick auf Friedrich wird solche Ambivalenz in Droste-Hülshoffs Text mehrmals explizit angesprochen. Die »Wendung seines [also Friedrichs, J.H.P.] Charakters« ist ein zentrales Thema, das auch die Bewohner des Dorfes B. beschäftigt, die sich »bewußt« werden, »ihn nicht zu kennen und nicht berechnen zu können, wessen er am Ende fähig sei« (SW 41).

So gewöhnte man sich daran, ihn bald geputzt und fröhlich als anerkannten Dorfelegant an der Spitze des jungen Volks zu sehen, bald wieder als zerlumpten Hirtenbuben einsam und träumerisch hinter den Kühen herschleichend, oder in einer Waldlichtung liegend, scheinbar gedankenlos und das Moos von den Bäumen rupfend. (SW 29)

Die *Judenbuche* erzählt mehrdeutig und sie thematisiert und reflektiert die dabei entstehenden Formen von Mehrdeutigkeit implizit ebenso wie explizit. Die grundlegenden Verfahren dieses mehrdeutigen Erzählens lassen sich an drei grundlegenden Systemstellen des narrativen Texts festmachen: Stimme (2.), Genre (3.) und Modus (4.).

2. Stimme

Bekanntlich beginnt die *Judenbuche* mit einem Gedicht. So regelmäßig wie seine Form aus fünfhebigen jambisch-alternierenden und paargereimten Versen, so eindeutig scheint seine Aussage zu sein, die eine zentrale Botschaft des Neuen Testaments paraphrasiert: »Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet!« (Mt. 7,1-7,5; vgl. Joh. 7,53-8,11) Aber das Gedicht erschöpft sich nicht darin, an diese *eine* Botschaft zu erinnern – das christliche Gebot der Barmherzigkeit, das zu einem milden Urteil über die Sünden, Fehler und Vergehen der anderen anhält. Vielmehr setzt bereits mit dem Gedicht ein narratives Verfahren ein, das ein genuin mehrdeutiges, da mehrstimmiges Erzählen erzeugt. Analysier- und beschreibbar wird dieses Erzählen mithilfe der narratologischen Kategorie der Stimme, wie sie in der auf Gérard Genette zurückgehenden strukturalistischen Diskursnarratologie entwickelt wurde. Die narrative Struktur der *Judenbuche* wird in entscheidender Hinsicht durch das Verhältnis des Gedichts zum nach diesem einsetzenden Haupttext geprägt. Das allerdings wird selten erkannt. Die inzwischen mehr als 100 Jahre andauernde, intensive germanistische Forschung – die alles nur Erdenkliche über die *Judenbuche* gesagt hat, und das meist mehrfach – ist in

dieser Hinsicht stark ergänzungsbedürftig, was wohl auch daran liegt, dass sie sich kaum der Genette'schen Terminologie bedient.

Betrachtet man das Eingangsgedicht hinsichtlich seiner Stellung in der narrativen Struktur der *Judenbuche*, kann man sich der von Günther Bonheim formulierten Kritik anschließen, dass die Bezeichnung Mottogedicht – die ein Lieblingslabel der Forschung ist – eher weniger treffend, vielleicht sogar irreführend ist. Denn das Gedicht ist gerade nicht ›vor‹ oder ›über‹ der Erzählung einzuordnen, von wo aus es für diese ein Motto formuliert (vgl. Bonheim 2002: 212). Stattdessen ist es »der Erzählung selber zugehörig« (ebd.). Freilich zieht Bonheim nicht die Konsequenz aus dieser richtigen Feststellung, wenn er folgert, dass in dem Gedicht »der Leser« (ebd.: 213) adressiert und gleichsam auf die Lektüre des Haupttexts vorbereitet werde. Als Teil des narrativen Setups der *Judenbuche* ist das Gedicht vielmehr so zu verstehen, dass in ihm eine erste, extradiegetische Erzählstimme einsetzt, welche die Erzählung eröffnet und den Rahmen setzt für die zweite, intradiegetische Erzählstimme, die mit dem nach dem Gedicht stehenden Haupttext vernehmbar wird (vgl. Rieb 1996: 47). Am deutlichsten zeigt sich diese Zweistimmigkeit, wenn im viertletzten Vers die extradiegetische Erzählinstanz die intradiegetische explizit anspricht: »Du Glücklicher, geboren und gehegt« (SW 11). Gleich zu Beginn der *Judenbuche* erzählen also zwei Stimmen, die sich primär hinsichtlich der Orte unterscheiden lassen, von denen aus sie erzählen (extradiegetische vs. intradiegetische Ebene). Hat man die beiden Erzählstimmen aber erst einmal dergestalt auseinanderdividiert, so wird man auch klarer sehen können, dass diese nicht nur von unterschiedlichen Ebenen aus erzählen. Sie erzählen vor allem auch Verschiedenes und erzeugen damit Mehrdeutigkeit vom Typ der Amplifikation. Als Akkumulation dieser Stimmen wird die *Judenbuche* so von Grund auf zu einem Text, der Stimmen im Sinn einer Amplifikation nebeneinanderstellt. Dabei ist es auffällig, dass insbesondere die extradiegetische Erzählinstanz solche, wie ich sie nennen möchte, amplifikatorische Mehrdeutigkeit auch ganz explizit thematisiert und so gleich in den ersten Zeilen der *Judenbuche* ins thematische Zentrum rückt. Um dies besser nachzuvollziehen, möchte ich den Beginn der Erzählung noch einmal zitieren:

Wo ist die Hand so zart, daß ohne Irren
 Sie sondern mag beschränkten Hirnes Wirren,
 So fest, daß ohne Zittern sie den Stein
 Mag schleudern auf ein arm verkümmert Sein?
 Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen,
 Zu wägen jedes Wort, das unvergessen
 In junge Brust die zähen Wurzeln trieb,
 Des Vorurteils geheimen Seelendieb?
 Du Glücklicher, geboren und gehegt
 Im lichten Raum, von frommer Hand gepflegt,
 Leg hin die Waagschal, nimmer dir erlaubt!
 Laß ruhn den Stein – er trifft dein eignes Haupt! –
 (SW 11)

Was erzählt die hier vernehmbare erste narrative Stimme und inwiefern thematisiert sie dabei amplifikatorische Mehrdeutigkeit? Offensichtlich paraphrasiert die Stimme die

biblische Mahnung, dass nur derjenige, der selbst ohne Sünde ist, es wagen sollte, den Stein auf andere zu werfen. Begründet wird dieses Gebot mit der Mehrdeutigkeit und Komplexität allen menschlichen Tuns und Seins, der ein eindeutiges, harsches Urteil niemals gerecht werden kann. Schon in den ersten Zeilen des Gedichts wird diese unhintergehbare Mehrdeutigkeit thematisiert. Es kann weder über einen Menschen noch dessen Taten ein eindeutiges Urteil geben, da beides zu komplex, zu wenig eindeutig, zu mehrdeutig ist – und zwar im Sinne einer Mehrdeutigkeit vom Typ Amplifikation (vgl. Krauss 1995: 545). Denn die im Gedicht beschriebene Mehrdeutigkeit kommt dadurch zustande, dass die menschlichen Gedanken, Gefühle und Handlungen einer Vielzahl von Einflüssen ausgesetzt sind, die im Sinn einer Amplifikation parallel wirken. Vielfältig sind die »Wirren« des menschlichen »Hirnes«, unmessbar mannigfaltig der »Drang« und die Triebe seines »Blutes«, unwägbare die zahllosen »Wort[e]«, die ihn beeinflussen, disparat die Einflüsse seiner Umwelt. Die Botschaft des Gedichts ist es folglich, sich auf diese Mehrdeutigkeit der Menschen und ihrer Taten einzulassen und deshalb vom Urteilen abzusehen. Mehrdeutig sind dabei – das ist zu betonen – nicht nur die sündigen Menschen und ihre Taten, sondern nicht weniger diejenigen, die über die anderen richten. Denn eben so wenig, wie Menschen einfach Sünder:innen sein können, können sie einfach Richter:innen sein. Das Gedicht bringt diese Mehrdeutigkeit in der letzten Zeile auf den Punkt, in der das Gebot, nicht zu richten, damit begründet wird, dass jeder Urteilspruch auf das »Haupt« der Richtenden zurückfällt. Mit anderen Worten: In jeder Richter:in steckt eine Sünder:in – ein Gedanke, der auch im nach dem Gedicht einsetzenden Prosatext noch einmal aufgegriffen wird, wenn dort vom »siebzehnjährigen Ortsvorsteher« die Rede ist, der »als erfahrener Leitbock den Zug [der Holzdiebe, J.H.P.] mit gleich stolzem Bewußtsein anführte, als er seinen Sitz in der Gerichtsstube einnahm« (SW 13). Auch hier ist der Stolz des Richters zugleich der Stolz des Verbrechers.

Die amplifikatorische Mehrdeutigkeit aller Menschen und ihrer Handlungen – seien sie Richter- und/oder Sünder:innen – wird also von der extradiegetischen Erzählstimme explizit thematisiert. Zugleich wird – wie um diese Aussage zu unterstreichen – auch das Sprechen der extradiegetischen Stimme selbst mehrdeutig. So fällt gleich zu Beginn des Gedichts auf, dass die in den ersten beiden Versen beschriebene barmherzige, »zarte« Hand, die Einsicht hat, sich in den Versen drei und vier unvermittelt in eine strafende, »feste« Hand, verwandelt, die den Stein schleudert. Für diese Mehrdeutigkeit sind rhetorische Verfahren konstitutiv, erscheinen doch die Attribute »so zart« und »so fest« dadurch, dass sie eine Wiederholung und einen Parallelismus bilden, als die Eigenschaften ein und derselben Hand. Die zarte Hand, die sich behutsam an die Mehrdeutigkeiten und »Wirren« des »beschränkten Hirnes« herantastet, ist zugleich die feste Hand, die alle Mehrdeutigkeit der Menschen und ihrer Taten ignoriert, diese auf »ein arm verkümmert Sein« reduziert und den Stein schleudert, ohne zu zögern. Die Hand ist zart und fest, sie ist ambiguitätssensibel und ambiguitätsintolerant – sie ist mehrdeutig, und zwar auf eine widersprüchliche Art und Weise, womit sich auf dem Spektrum der Mehrdeutigkeit eine Verschiebung in Richtung Ambivalenz ergibt. Die explizit thematisierte amplifikatorische Mehrdeutigkeit der Menschen und ihrer Taten wird dadurch auf der performativen Ebene im Sprechen der Erzählstimme zur Ambivalenz gesteigert. Das Erzählen der extradiegetischen Erzählinstanz ist ambivalent; es ist eine Stimme, zu der sowohl eine zarte als auch eine feste Hand gehört.

Im viertletzten Vers adressiert die Stimme des Gedichts einen »Glückliche[n], geboren und gehegt«. Viele Forschungsbeiträge gehen davon aus, dass mit dieser Apostrophe der »Leser« (z.B. Rölleke 2016a: 80) angesprochen wird. Das ist sicher nicht verkehrt; ebenso plausibel ist es aber, die genuine (amplifikatorische) Mehrdeutigkeit der Adressierungen zu bedenken, die sich an mehrere Adressat:innen gleichzeitig richten kann. Ich möchte vorschlagen, in dem »Glückliche[n]« nicht nur die Rezipient:innen, sondern auch eine von der extradiegetischen Erzählinstanz des Gedichts angesprochene zweite (und dann per definitionem intradiegetische) Erzählstimme zu sehen, die das Erzählen mit dem Einsatz des auf das Gedicht folgenden Haupttextes übernimmt. Dieser narratologische Befund ist dabei kein terminologischer Selbstzweck und keine Spitzfindigkeit. Er benennt vielmehr präzise jene Systemstelle, an welcher eine grundlegende narrative Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* entsteht: die Stimme. Die *Judenbuche* ist vielstimmig, und in Abhängigkeit von diesem narrativen Verfahren entstehen spezifische Mehrdeutigkeiten vom Typ Amplifikation und Ambivalenz. Es sprechen gleich zu Beginn von Droste-Hülshoffs Text zwei Stimmen, es erklingt schon auf der ersten Seite, was Christian Begemann treffend eine »[d]unkle Polyphonie« (Begemann 2015: 109) genannt hat. Diese von Beginn an bestehende Mehrdeutigkeit wird von der *Judenbuche* explizit thematisiert, indem sie die Ansprache ihrer eigenen Erzählinstanz inszeniert. Denn indem die intradiegetische Erzählinstanz im einführenden Gedicht als »Glücklicher« apostrophiert wird, wird ihr Erzählen auch qualifiziert. An sie richtet sich die im Gedicht vorgebrachte (wenn auch performativ nicht bruchlos umgesetzte) Warnung, nicht zu urteilen, nicht eindeutig zu sprechen, um der Mehrdeutigkeit der Menschen und Taten, über die gesprochen wird, gerecht zu werden. Damit aber unterliegt das Sprechen der intradiegetischen Erzählinstanz von Beginn an jener grundlegenden Ambivalenz, die sich auch im Erzählen der extradiegetischen Instanz erkennen lässt. Ist es ein verurteilendes Sprechen oder ein verständnisvolles barmherziges? Es ist diese Ambivalenz der intradiegetischen Erzählinstanz, die sie auch – wie vor allem Sebastian Meixner herausgearbeitet hat – unzuverlässig erscheinen lässt. Diese Unzuverlässigkeit kommt dadurch zustande, dass zugleich Mehreres und Verschiedenes erzählt wird. Meixner hält dies präzise fest:

Die ›Geschichte‹ des literarischen Textes multipliziert sich in mehrere Versionen, in mehrere Erzählungen im Widerstreit oder in mehrere als Aussagesysteme verstandene Welten. [...] Vielmehr werden verschiedene Versionen der erzählten Welt nebeneinander gestellt, ohne hierarchisch oder erzähllogisch aufgelöst zu werden. (Meixner 2014: 109)

Die *Judenbuche* führt also nicht nur von Beginn an ein im Sinne der Amplifikation mehrdeutiges Erzählen vor, das auf eine extra- und eine intradiegetische Erzählinstanz verteilt wird. Darüber hinaus produzieren die einzelnen Erzählstimmen zudem Ambivalenz, sie sind in sich auf eine widersprüchliche Weise mehrdeutig.

3. Genre

Ambivalenz entsteht auch an einer weiteren grundlegenden Systemstelle des narrativen Texts: dessen generischer Dimension. Hier besteht ein enger Zusammenhang mit der

Stimme, denn das Genre oder die Gattung eines Texts lassen sich als semantische Rahmung der Erzählstimme(n) begreifen. Mit nur *einer* Rahmung begnügen sich die Erzählstimmen der *Judenbuche* allerdings nicht. Stattdessen verwenden sie die Elemente, Topoi und Konventionen mehrerer Genres und erzeugen auch dadurch Ambivalenz. Mehrdeutigkeit entsteht hier also im Zusammenfall mehrerer genrespezifischer Erzählweisen. Es wird in mehreren Genres zugleich erzählt; dasjenige, was erzählt wird, wird dadurch unhintergebar ambivalent.

Die in der *Judenbuche* so offensichtliche Überlappung von Genres wurde von Liebrand präzise beschrieben. Sie hält fest, dass »Einzeltexte nicht mit den Genrekonventionen eines einzelnen Genres [...] operieren, sondern mit einem (kleineren oder größeren) Bündel von Mustern diverser Genres« (Liebrand 2008: 216). In der *Judenbuche* lassen sich – allein nach der Lektüre des Titels, des Einführungsgedichts und der ersten beiden Sätze der danach einsetzenden Erzählung – mindestens 7 verschiedene generische Rahmungen des Erzählens unterscheiden:

1. Der – nicht von der Autorin stammende, von ihr aber akzeptierte – (vgl. Plachta/Woesler 1994: 781) Haupttitel »Die Judenbuche« verweist auf das Genre der Novelle, indem er ein Dingsymbol zu benennen scheint (vgl. Diersen 1983: 300; Wiese 1956: 156).
2. Der – von der Autorin eigentlich als Haupttitel gedachte – Untertitel nimmt eine explizite Genrebezeichnung vor und nennt den Text ein »Sittengemälde« (vgl. Dörring-Manteuffel 2010).
3. Das einführende Gedicht legt es nahe, den Text als religiöses Exempel oder als Allegorie zu lesen, in der die Relevanz des christlichen Barmherzigkeitsgebots dargestellt wird (vgl. Rölleke 2016a; Jäger 2015).
4. Ebenso könnte man im Gedicht aber auch Hinweise auf das Genre einer sozialpsychologischen Fallstudie erkennen, in der die Ursachen und Einflüsse thematisiert werden, die Menschen zu Verbrechen werden lassen (vgl. Diersen 1983: 305; Dörring-Manteuffel 2010; Freund 1993; Freund 1979).
5. Der erste Satz der Erzählung weckt Reminiszenzen an Friedrich Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorner Ehre* (1786/1792) und damit das Genre der Kriminalgeschichte (vgl. Henel 1967: 151ff.; Ort 2014: 107ff.; Wortmann 2017).
6. Daneben aktiviert der erste Satz auch das Genre der Dorfgeschichte. Es steht dort zunächst das »Dorfe B.« im Mittelpunkt der Darstellung (vgl. Liebrand 2009: 147f.).
7. Im zweiten Satz spielt die Erzählung dann auf die Gattung des Epos an, ist hier doch die Rede davon, dass im beschriebenen ländlichen Setting zum »Ulysses« wird, wer eine Reise von mehr als »dreißig Meilen« (SW 11) unternimmt (vgl. Liebrand 2009: 153ff.; Oppermann 1976).

Was ist es also nun, das hier erzählt wird? Ist es eine Novelle, ein Sittengemälde, ein religiöses Exempel, eine sozialpsychologische Fallstudie, ein Krimi, eine Dorfgeschichte oder doch gar ein verbrämtes Epos? Daneben sind noch weitere Genres denkbar, die bspw. Jefferson S. Chase auflistet: »morality play, psychological portrait, crime story, political allegory, Hoffmannesque tale of the supernatural, religious parable« (Chase 1997: 127f.). Oder – so kann man im Anschluss an Benno von Wiese fragen: Ist es nicht eher

ein Roman statt einer Novelle, allerdings einer, dessen auffällig dramatische Szenengestaltung auffällt? (Vgl. Wiese 1956: 157 u. 175) Derlei Fragen sind natürlich rhetorisch und daher vielleicht besser so zu formulieren: Welche Erkenntnisse vermag die Frage nach der generischen Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* zu erzeugen? Sie vermag es, so lautet die Antwort, die ich darauf geben möchte, ein zentrales Verfahren der Erzeugung einer spezifischen Form von Mehrdeutigkeit zu markieren. Denn – dies betonen vor allem Gattungstheorien, die das Konzept des Gattungswissens zentral stellen (vgl. exemplarisch Bies/Gamper/Kleeberg 2013) – das Erzählen in einem bestimmten Genre bedeutet immer auch eine Formung und eine Rahmung (*framing*) des Erzählten. Ein Krimi erzählt von Mördern und Verbrechern, eine Fallstudie von Menschen in ihren sozialpsychologischen Kontexten, ein Epos vom Außergewöhnlichen und Heldenhaften, eine Dorfgeschichte vom Gewöhnlichen und eine kunstvoll komponierte Novelle vielleicht vor allem von sich selbst. Für Texte, in denen sich Genres so zahlreich überlappen wie in der *Judenbuche*, bedeutet das: Es ist in solchen Fällen – die, wie Liebrand betont, die Regel, nicht die Ausnahme, sind (vgl. Liebrand 2008: 216f.) – einfach nicht klar, was oder wovon erzählt wird. Wer oder was ist Friedrich Mergel? Ein Verbrecher, ein Sünder, ein unschuldig Opfer, ein sozial Benachteiligter oder ein ›moderner‹ Odysseus? Unmöglich wird eine eindeutige Antwort darauf durch das Verfahren der Genre-Ambiguierung, das die *Judenbuche* von den ersten Zeilen an nachgerade exzessiv verwendet. Der Text thematisiert damit auf nachdrückliche Weise die Abhängigkeit seiner *histoire* von den generischen Topoi, die das Erzählen aufruft.

Ich möchte anhand des unmittelbaren Anfangs der Haupterzählung kurz etwas näher zeigen, wie Mehrdeutigkeit dadurch erzeugt wird, dass in mehreren Genres zugleich erzählt wird: »Friedrich Mergel, geboren 1738, war der einzige Sohn eines sogenannten Halbmeiers oder Grundeigentümers geringerer Klasse im Dorfe B. [...]« (SW II) Frappant ist an diesem Satz zunächst sein Kontrast zum vorangehenden Einführungsgedicht. Die hier erzählende Stimme der intradiegetischen Erzählinstanz hebt sich geradezu schrill von der zuvor vernommenen Stimme des Eröffnungsgedichts ab. Es scheint hier ein ganz anderer Ton zu erklingen, eine ganz andere Erzählinstanz zu sprechen. Während sich die Erzählstimme des Gedichts explizit und in komplexer Art und Weise mit der Mehrdeutigkeit scheinbar unzweifelhafter Sünder:innen und deren Sünden auseinandersetzt, scheint die intradiegetische Erzählinstanz das Gegenteil zu tun. Deren Erzählen setzt ein mit der Nennung des Namens und der Klassifizierung des Protagonisten: »Friedrich Mergel, geboren 1738«. Seinem sprachlichen Gestus nach ist dieser Erzählanfang exakt jener Wurf des Steins, vor dem das Gedicht warnt. Schon hier, direkt am Übergang von der extradiegetischen in die intradiegetische Erzählsituation, prallt das aufeinander, was die Forschung das alttestamentliche und das neutestamentliche Ethos in Droste-Hülshoffs Text genannt hat (vgl. Henel 1967: 147). Durch den Clash der narrativen Stimmen entsteht somit eine Ambivalenz: Es wird in einem Modus der Barmherzigkeit (Gedicht) und in einem der Anklage und des Verurteilens (Beginn der Haupterzählung) von Friedrich gesprochen. Gesteigert wird diese Mehrdeutigkeit noch durch die diversen Genres, in welchen die narrativen Stimmen sprechen. So verweist der anklagende Erzählgestus der intradiegetischen Erzählinstanz etwa zugleich auf die Genres des Sittengemäldes, des religiösen Exempels oder der Kriminalgeschichte. Schon dadurch aber wird die scheinbar im Modus der Anklage sprechende Erzählstimme am-

bivalent. Denn während sich das Sprechen etwa im Genre des Sittengemäldes noch einigermaßen mit dem Sprechakt der Anklage verträgt, wird dieser Sprechakt geradezu widerlegt, sobald man ihn einer Stimme zurechnet, die im Genre des religiösen Exempels oder der Kriminalgeschichte spricht. Im Fall des religiösen Exempels ist dies unmittelbar einsichtig: Liest man die *Judenbuche* als allegorische Darstellung des christlichen Gebots »Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet!«, ist der Text gerade eine Warnung davor, auch nur eine im geringsten anklagende Haltung gegenüber Friedrich/Johannes einzunehmen (vgl. Rölleke 2016b). Etwas komplexer ist es im Fall der Kriminalgeschichte. Die Forschung hat oft auf die deutlichen Parallelen hingewiesen, die zwischen Droste-Hülshoffs Erzählanfang und dem einer anderen berühmten Kriminalgeschichte der deutschen Literatur bestehen: Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorner Ehre*. Beide Texte beginnen mit einer Art Vorrede. Und genau wie in der *Judenbuche* schließt auch in Schillers Text an die Vorrede unmittelbar die Nennung des Namens und die Klassifizierung des Protagonisten an: »Christian Wolf war der Sohn eines Gastwirts in einer ...schen Landstadt« (Schiller 2002: 565). Durch den deutlichen intertextuellen Verweis stellt sich die *Judenbuche* damit nicht nur unmissverständlich in die Gattungstradition der Kriminalgeschichte im Allgemeinen, sondern stellt auch einen Bezug zu Schillers Kriminalgeschichte im Besonderen her. Dadurch aber wird der durch den Kontrast zum Einführungsgedicht besonders offensichtliche anklagende Gestus des Beginns der Hauptidezählung der *Judenbuche* gebrochen, ambiguiert – er wird ambivalent. Denn Schillers Erzählung ermahnt gerade auch zu jenem »Geist der Duldung« (ebd.; vgl. Lüdemann 2010: 210) gegenüber ihrem Protagonisten, den das Einführungsgedicht der *Judenbuche* aus dem Matthäus- und Johannesevangelium heraufbeschwört. Für Droste-Hülshoffs Erzählung bedeutet das, dass sie durch den generischen Bezug auf die Schiller'sche Tradition der Kriminalgeschichte unhintergebar mehrdeutig wird. Denn vernehmbar wird mit dem Beginn der Hauptidezählung der *Judenbuche* eine ambivalente Stimme, die anklagt und die Abstinenz von jedem Anklagen predigt. Das durch den intertextuellen Bezug deutlich markierte generische Verfahren des Erzählens einer Kriminalgeschichte betont diese Ambivalenz.

Am umfassendsten hat Liebrand in ihrer für die Droste-Hülshoff-Forschung wegweisenden Studie *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte* (2008) beschrieben, wie generische Überlappungen in der *Judenbuche* Mehrdeutigkeit erzeugen, wobei sie auch andere Texte Droste-Hülshoffs miteinbezieht. Mit Blick auf die *Judenbuche* hält Liebrand beispielsweise fest, dass dort in den Genres der Dorfgeschichte und des Epos zugleich erzählt wird. Die »Kontur«, »die die Dorfgeschichte auf der Folie des antiken Epos-Modells gewinnt« (Liebrand 2009: 147), zeichnet sich dabei durch Mehrdeutigkeit aus. Denn: »Den weltliterarischen Apparat, das homerische Epos, das seinen Protagonisten an die Grenzen der bekannten Welt schickt, nutzt die *Judenbuche* gerade zur Profilierung des Lokalen, des Provinziellen, ihrer dorfgeschichtlichen Rätsel und Schrecken« (ebd.: 159). Gerade das Erzählen in zwei Genres zugleich – Dorfgeschichte und Epos – erzeugt den Eindruck einer unauslotbaren Tiefe, Komplexität und Mehrdeutigkeit der geschilderten Ereignisse. Diese Ereignisse sind Geschehnisse in der bäuerlichen Provinz und Geschehnisse epischen Rangs und Ausmaßes. Friedrich ist ein ungebildeter, sozial benachteiligter Bauerssohn und ein Odysseus. In der »antagonistisch-gleichzeitige[n]« (Berndt/Kammer 2009: 10) Verwendung und Verarbeitung verschiedener Gattungsfor-

mate – ebenso wie anderer Elemente des kulturellen Gedächtnisses – erkennt Liebrand ein allgemeines Merkmal von Droste-Hülshoffs Texten:

Ästhetisch bemerkenswert, eigenwillig und innovativ geraten ihre Texte gerade nicht, weil sie mit Vorgaben des Kanons brechen, sondern weil sie an Bekanntes anschließen: an ›vorbildliche‹ Opera, an rhetorische Traditionen, an Gattungsmodelle, an Topiken, die im kulturellen Archiv abrufbar sind. Trotz ihrer Traditionsverbundenheit ist Droste alles andere als eine ›konventionelle‹ Autorin; ihre Traditionsverbundenheit ist vielmehr die Voraussetzung für die kreativen Umschriften und Neuentwürfe, die ihre Texte vornehmen. (Liebrand 2008: 232)

Indem sie Altes aufgreifen, umschreiben, weiterschreiben und in diesem Prozess Neues entwickeln, werden Droste-Hülshoffs Texte zu regelrechten Maschinen der Mehrdeutigkeitserzeugung. In ihrer ›innovativen‹ Arbeit mit den Topoi der (Gattungs-)Tradition reproduziert Droste-Hülshoff die »Vorgaben der Tradition« (ebd.: 7 u. 232) ebenso wenig wie sie mit ihnen bricht. Vielmehr erzeuge sie in der Arbeit mit der Tradition Neues – »Modernitätseffekte« (ebd.: 7) und »kreative Umschriften und Neuentwürfe«. Strukturell ist diese von Liebrand scharfsinnig und überzeugend beschriebene Textarbeit Droste-Hülshoffs als Erzeugung von Mehrdeutigkeit zu verstehen, als ein Erzeugen und Sichtbarmachen neuer Aspekte, zweiter, weiterer und anderer Bedeutungen tradierter Traditionen, die neben die alten gestellt werden.

4. Modus

Weitere spezifische Formen von Mehrdeutigkeit – nämlich Ambivalenz, Vagheit und Unbestimmtheit – entstehen dadurch, dass das Erzählen in der *Judenbuche* nicht nur mehrstimmig und mehr-generisch, sondern auch multiperspektivisch ist. Zentral sind hierbei Verfahren, die der narratologischen Kategorie des Modus zugehören. Die Frage nach den Erzählperspektiven wurde von vielen Interpret:innen der *Judenbuche* gestellt und beantwortet. Oft und schon in älteren Arbeiten werden bspw. die für den Text charakteristischen Wechsel vom narrativen in den dramatischen Modus beschrieben (vgl. Wiese 1956: 168), die Wechsel vom extern fokalisierten chronikartigen Bericht der intradiegetischen Erzählinstanz in intern fokalierte Passagen, die an einer Figurenperspektive ausgerichtet sind oder Dialoge zwischen Figuren in direkter Rede wiedergeben (vgl. Gardian 2015: 81 u. 85; Henel 1967: 154; Rieb 1996: 60), oder auch die Brüche und Ungeheimheiten jenes chronikartigen, scheinbar sachlichen, extern fokalierten Erzählens der intradiegetischen Stimme (vgl. Meixner 2014: 117). Im Folgenden möchte ich solche narratologischen Befunde vor dem Hintergrund der Unterscheidung verschiedener Typen von Mehrdeutigkeit reflektieren, die analytisch und interpretatorisch produktiv ist.

Die Entstehung von Vagheit durch verschieden Verfahren des perspektivischen Erzählens lässt sich an vielen Stellen gut nachvollziehen. So sind es beispielsweise narrative Moduswechsel, die in der *Judenbuche* dafür sorgen, dass – so formuliert es der Klappentext der Reclam-Ausgabe – »entscheidende Vorgänge ›hinter der Szene‹ ablaufen« (Droste-Hülshoff 2014: Klappentext). Von entscheidenden Ereignissen wird gar nicht oder nur

lückenhaft und vage berichtet, da die Ereignisse sozusagen außerhalb des von der Erzählperspektive abgedeckten Wahrnehmungsbereichs stattfinden. So wird etwa nicht erzählt, wer den Förster Brandis ermordet, da die Erzählinstanz jenen Moment intern fokalisiert aus Friedrichs Sicht schildert, der sich nach seinem Gespräch mit dem seinem Tod entgegenschreitenden Brandis vom Ort des Geschehens abwendet und den Heimweg antritt (vgl. SW 33).

Aber auch Ambivalenz und Unbestimmtheit entstehen durch narrative Verfahren des Modus. Eine oft analysierte Szene, in der sich das beobachten lässt, ist jene, in welcher der neunjährige Friedrich und seine Mutter in einer stürmischen Nacht zusammen in einem Bett schlafen bzw. vom »Geheul des Windes« und dem »Klappen der Bodenfenster« (SW 16) am Schlafen gehindert werden. Friedrich erwartet die Rückkehr seines Vaters Hermann von einer Hochzeit, seine Mutter Margreth jedoch versucht, ihm diese Erwartung auszureden: »Mutter, kommt der Vater heute nicht?« fragte er. – »Nein, Kind, morgen.« – »Aber warum nicht, Mutter? er hat's doch versprochen.« – »Ach Gott, wenn der Alles hielte, was er verspricht!« (Ebd.) Mit den Figurenperspektiven Friedrichs und Margreths, die hier im dramatischen Modus durch direkte Rede dargestellt werden, prallen also völlig verschiedene Welten aufeinander: eine Welt, in welcher die Rückkehr Hermann Mergels unmittelbar bevorsteht, und eine, in der das gerade nicht der Fall sein wird. Die erste erzählte Welt wird dargestellt, indem Friedrichs Figurenperspektive in Form von direkter Rede wiedergegeben wird; die zweite konstituiert sich durch die Repliken der Mutter. Es entsteht so eine erzählte Welt, die als ambivalent bezeichnet werden muss, da sie in »widerstreitende Versionen« (Meixner 2014: 110) zerfällt. In dieser ambivalenten, in mehreren Varianten existierenden Welt spielt sich dann die berühmte Sturmnacht-Szene ab. Friedrich und Margreth haben sich ins Bett gelegt, und es

erhob sich eine Windsbraut, als ob sie das Haus mitnehmen wollte. Die Bettstatt bebte und im Schornstein rasselte es wie ein Kobold. – »Mutter – es pocht draußen!« – »Still, Fritschen, das ist das lockere Brett im Giebel, das der Wind jagt.« – »Nein, Mutter, an der Tür!« – »Sie schließt nicht; die Klinke ist zerbrochen. Gott, schlaf doch! bring mich nicht um das armselige Bißchen Nachtruhe.« – »Aber wenn nun der Vater kommt?« – Die Mutter drehte sich heftig im Bett um. – »Den hält der Teufel fest genug!« – »Wo ist der Teufel, Mutter?« – »Wart du Unrast! er steht vor der Tür und will dich holen, wenn du nicht ruhig bist!« (SW 16)

Oft wurde festgehalten, dass in dieser Szene eine interne, genauer: eine interne akustische Fokalisierung vorliegt. Dabei bleibt die indexikalische Bedeutung (also die Ursache) der akustischen Zeichen, von denen erzählt wird, unklar. Ist es Hermann Mergel, der verzweifelt und erfrierend an die Tür klopft, oder ist es bloß der Wind? Aber es ist nicht nur solche Vagheit, die in der Szene erzeugt wird. Vielmehr wird auch hier die Ambivalenz der erzählten Welt zum dominierenden Thema, die schließlich zu völliger Unbestimmtheit der *histoire* gesteigert wird: Wird überhaupt von einer gescheiterten Heimkehr des Vaters im Sturm erzählt? Oder vom Teufel? Oder davon, dass Margreth der Teufel ist? Oder... Bevor es zu solcher Unbestimmtheit, d.h. der maximalen Mehrdeutigkeit der erzählten Welt, kommt, entsteht in der zitierten Stelle aber erneut Ambivalenz, und zwar wieder dadurch, dass verschiedene – und ziemlich zahlreiche – Varianten der *histoire* mit

unversöhnlicher Wucht aufeinanderprallen. Im ersten Teil des Wortwechsels zwischen Friedrich und Margreth wechseln sich die Versionen der erzählten Welt in rascher Folge ab – ganz so wie im ersten oben zitierten Gespräch über den fehlenden Vater. Friedrichs Gesprächsbeiträge referieren auf eine Version der *histoire*, in der die Rückkehr des Vaters unmittelbar bevorsteht; Margreth berichtet hingegen von einer Welt, in der lediglich der Sturm das Haus umtost. Besonders deutlich wird das in dem Moment, in dem Margreth auf die Entgegnungen ihres Sohns mit gesteigerter affektiver Intensität zu reagieren beginnt, was zum ersten Mal an ihrem Ausruf »Gott, schlaf doch!« erkennbar wird und zum zweiten Mal an der aus Friedrichs Sicht geschilderten abrupten Bewegung Margreths: »Die Mutter drehte sich heftig im Bett um.« Margret reiht damit konterkarierende affektive Ausbrüche an ihre Behauptung, es sei der Wind und nicht der Vater die Ursache des Pochens. Damit aber wird die Welt, von der Margreth berichtet, ambivalent; eine andere Welt drängt sich neben dieser auf. Denn die Welt, auf die sich Margreths Aussagen beziehen, scheint eine andere zu sein als jene, der ihre Taten und affektiven Reaktionen entstammen.

Aber es bleibt nicht bei dieser Ambivalenz der erzählten Welt. Stattdessen wird diese zu Unbestimmtheit gesteigert. Unbestimmtheit setzt spätestens mit Margreths Ausruf ein, der Vater komme nicht, den halte der Teufel fest genug. Die Metapher ist hier der Auslöser der Unbestimmtheit. Die erzählten Welten Friedrichs und Margreths werden nun jeweils gewissermaßen mit der (potenziell ziemlich großen) Anzahl an Bedeutungen der Metapher ›Teufel‹ multipliziert. Denn die Frage ist doch: Wer oder was ist der Teufel, der den Vater hält? In Friedrichs kindlicher Vorstellungswelt ist es vielleicht ein leibhafter Teufel, der über den Vater hergefallen ist und ihn am Heimkommen hindert. So jedenfalls (aber auch ganz anders!) könnte Friedrichs überraschende Nachfrage an die Mutter, nach dem konkreten Aufenthaltsort des Teufels verstanden werden. Vielleicht also ergänzt Margreths Hinweis auf den Teufel Friedrichs Welt, in welcher der Vater heimkehrt, um eine Welt, in welcher der Teufel dies verhindert. Vielleicht aber versteht Friedrich das Wort ›Teufel‹ auch als Metapher, mit der die Mutter die Alkoholsucht des Vaters anspricht, die diesen am Heimkommen hindert. Und auch Margreths Welt wird durch den Einfall der Metapher in diese unhintergebar unbestimmt. Auch sie wird um diverse mögliche Lesarten der Metapher ergänzt, bspw. um eine Welt, in welcher der Vater von seinen teuflischen Lastern aufgehalten wird, möglicherweise aber auch um eine Welt, in der die Laster des Vaters diesen unfähig zum Öffnen der Haustür machen und verzweifelt an die Türe hämmern lassen. Und insbesondere Friedrichs Frage »Wo ist der Teufel, Mutter?« eröffnet potenziell weitere, nicht minder düstere Welten, etwa eine, in der der Teufel ganz nah sein könnte. Im Haus, im Zimmer, im Bett sogar: Was wenn der Teufel Margreth wäre, die das Klopfen ihres Manns absichtlich überhört? Die Passage ist damit ein anschauliches Beispiel dafür, wie narrative Verfahren des Modus die erzählte Welt unbestimmt machen. Denn an die Stelle einer zumindest einigermaßen übersichtlichen Reihe von ambivalenten Alternativen tritt eine grundlegende Verunsicherung über die erzählte Welt. Es stellt sich nicht mehr die Frage, ob es sich um eine Welt handelt, in der der Vater heimzukommen versucht oder um eine, in der er das nicht tut oder nicht. Die Frage ist stattdessen, ob in dieser Welt der Teufel vor der Tür steht. Und wer oder was eigentlich der Teufel ist. Die Unbeantwortbarkeit dieser durch

narrative Verfahren des Modus ebenso wie durch rhetorische Verfahren aufgeworfenen Fragen erzeugt die Unbestimmtheit der erzählten Welt.

5. Mehrdeutig(keit) erzählen

Wie die vorangehenden drei Abschnitte gezeigt haben, ist die *Judenbuche* also nicht einfach mehrdeutig. Vielmehr erzeugt sie Mehrdeutigkeit in Abhängigkeit von ihren narrativen und rhetorischen Verfahren in variierendem und flexiblem Maß. Besonders entscheidend sind in diesem Zusammenhang zuletzt jene Stellen, an denen die Erzeugung spezifischer Mehrdeutigkeiten nicht nur vorgeführt und damit implizit verhandelt wird, sondern an denen Mehrdeutigkeit auch explizit thematisiert wird. Drei dieser Stellen sollen im Folgenden näher untersucht werden. Es handelt sich dabei um Textstellen, an denen prägnante Sätze präsentiert werden, die sich ebenfalls auf komplexe Art und Weise mit Unbestimmtheit auseinandersetzen. Die Funktion dieser expliziten Thematisierung von Mehrdeutigkeit besteht in einer poetologischen Selbstreflexion. Mehrdeutigkeit wird als eine zentrale, geradezu generische Funktion des Narrativen reflektiert. Das Erzählen und seine Verfahren werden als derjenige Ort erkennbar, an dem Mehrdeutigkeiten besonders deutlich sichtbar werden. Dadurch rückt der literarische Text in eine privilegierte Position gegenüber einer ebenfalls mehrdeutigen (erzählten) Welt. Es ist dieser Zusammenhang, der in der *Judenbuche* durch die Thematisierung von Mehrdeutigkeit reflektiert wird.

Eine für die Thematisierung von Mehrdeutigkeit zentrale Stelle taucht im Zusammenhang der Untersuchung des Mordfalls Aaron auf, als der die Untersuchung leitende Gutsherr in einem Brief davon unterrichtet wird, dass überraschend ein zweiter Verdächtiger aufgetaucht sei. Der Brief beginnt so: »Le vrai n'est pas toujours vraisemblable; das erfahre ich oft in meinem Berufe und jetzt neuerdings. Wissen Sie wohl, daß ihr lieber Getreuer, Friedrich Mergel, den Juden mag eben so wenig erschlagen haben als ich oder Sie? [...]« (SW 51) In der pointierten französischen Sentenz, die eine nahezu wörtliche Übernahme aus Nicolas Boileaus *L'art poétique* (1674) darstellt, werden Wahrheit und Wahrscheinlichkeit einander gegenübergestellt, und zwar so, dass sie sich gegenseitig in ihrem ihnen inhärenten strukturellen Anspruch auf Eindeutigkeit aufheben. Das Wahrscheinliche ist nicht immer wahr – so weit, so einleuchtend. Interessant ist aber die pseudosyllogistische Folgerung, welche in der Sentenz aus dieser Prämisse gezogen wird: Denn wenn nun das Wahre gerade nicht wahrscheinlich ist, so liegt die Frage nahe, ob ein unwahrscheinliches Wahres vielleicht gar nicht wahr ist, sondern ein wahres *und* wahrscheinliches Wahres erst noch seiner Entdeckung harret. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit geraten damit in ein vertracktes epistemologisches Verhältnis, was auch der Wortlaut und Kontext der Sentenz bei Boileau noch einmal verdeutlicht: »Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable. Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable« (Boileau 2003 : Chant III, V. 47f.). Dadurch, dass die Sentenz jedem Wahrscheinlichen ein (ihm entgegenstehendes) Wahres an die Seite stellt (und umgekehrt), thematisiert sie eine unhintergebar unbestimmbare Welt. Es wird tendenziell fragwürdig, unbestimmbar, ob das scheinbar Wahre wahr ist oder ob man nicht doch noch nach einem wahrscheinlicheren Wahren Ausschau halten müsste. Die Begriffe Wahrheit und Wahr-

scheinlichkeit schließen Mehrdeutigkeit im Sinne von Unbestimmtheit gerade nicht aus. Vielmehr erzeugen sie Mehrdeutigkeit im Sinne von Unbestimmtheit durch ihre bloße Koexistenz und ihr Zusammenspiel. Geleistet wird diese Enthüllung der unhintergehbaren Mehrdeutigkeit einer Welt, in der es Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gibt, dabei von einer Sentenz, die explizit literarisch markiert ist, zum einen durch die betonte Wiederholung des Lexems ›vrai‹, zum anderen durch den intertextuellen Bezug der Sentenz auf Boileaus *L'art poétique*. Die Beschäftigung mit Mehrdeutigkeit wird dadurch von einer philosophischen zu einer poetischen Aufgabe – zur Agenda der *Judenbuche*.

Noch deutlicher dient eine zweite Sentenz dazu, die Thematisierung von Mehrdeutigkeit im Sinne von Unbestimmtheit zur poetologischen Selbstreflexion zu nutzen. Es handelt sich um eine Sentenz, die man vielleicht geradezu als eines der Urworte sprachlicher Mehrdeutigkeit bezeichnen könnte. Sie wird von der Frau des Gutsherrn geäußert, die in einer stürmischen Nacht um Gottes Schutz und Beistand betet: »Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort« (SW 46). Es ist alles andere als bedeutungslos, dass diese bekannte biblische Sentenz unmittelbar vor dem Eintreffen der Ehefrau des ermordeten Aarons auf dem Sitz des Gutsherrn geäußert wird. Vielmehr eröffnet sich genau dadurch ein ganzes Möglichkeitsfeld an Mehrdeutigkeiten. »Ein furchtbarer Donnerschlag« unterbricht das Gebet der Gutsfrau: »Die Türe ward aufgerissen und herein stürzte die Frau des Juden Aaron, bleich wie der Tod, das Haar wild um den Kopf, von Regen triefend. Sie warf sich vor dem Gutsherrn auf die Knie. ›Gerechtigkeit!‹ rief sie, ›Gerechtigkeit! mein Mann ist erschlagen!‹ und sank ohnmächtig zusammen« (SW 46). Die biblische Sentenz bereitet den Auftritt der trauernden Ehefrau vor. Deren Worte – »Gerechtigkeit! mein Mann ist erschlagen!« – erscheinen dadurch als Gottes »Wort«, und damit auch als ein Wort, das unhintergebar unbestimmt ist, denn es ist zugleich *bei* Gott, und es *ist* Gott: »das Wort war bei Gott und Gott war das Wort«. Für die Worte der Ehefrau bedeutet das: Auch sie sind unbestimmt, und es ist gerade nicht eindeutig, wer Aaron erschlagen hat und was Gerechtigkeit in diesem Fall bedeuten würde. Die Unbestimmtheit der *histoire*, die an dieser Stelle eröffnet wird, hängt dabei direkt von der in der biblischen Sentenz thematisierten Unbestimmtheit ab. Denn auch in dieser Sentenz wird der Zusammenhang von Mehrdeutigkeit und sprachlichen Verfahren reflektiert. »Gott war das Wort«: Das ist in diesem Zusammenhang auch ein Hinweis darauf, dass jede *histoire* – etwa eine Geschichte von Gott – durch sprachliche Verfahren – das Wort – zustande kommt und damit immer nur so lange eindeutig ist, wie die Möglichkeiten der sprachlichen Verfahren zur Herstellung von Alternativen unbeachtet bleiben. Jede eindeutige Festlegung à la ›Friedrich ist der Mörder‹ gründet auf einem sprachlichen Verfahren der Festlegung, das als *sprachliches* Verfahren zugleich Mehrdeutigkeit erzeugt. Mit der biblischen Sentenz wird an dieser Stelle thematisiert, wie eine Welt, die durch Worte zugänglich gemacht wird, immer nur als unhintergebar mehrdeutige, oft sogar unbestimmte Welt zugänglich ist. Es wäre interessant – würde aber den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen –, in diesem Zusammenhang die Anmerkung zu bedenken, mit der August von Haxthausen das Titelblatt seiner *Geschichte eines Algierer-Sklaven* versieht: »Die hier niedergeschriebene Geschichte ist wörtlich wahr; viele hundert Leute in der Gegend, wo der Unglückliche lebte, können das bezeugen« (Haxthausen 2020: 77, Herv. J.H.P.). In der *Judenbuche* jedenfalls ist »wörtlich wahr« genau jene mehrdeutige Wahrheit, die sich aus den Worten des Textes selbst ergibt.

Auch ganz am Ende der *Judenbuche* steht eine Sentenz. Nachdem Friedrich/Johannes erhängt in der Buche gefunden wurde, endet die Erzählung mit der Übersetzung des in die Buche eingravierten hebräischen Satzes: »Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast« (SW 62). Zitiert wird mit dieser Sentenz das alttestamentliche Talionsprinzip, das auch an einer früheren Stelle im Text schon Erwähnung findet (vgl. SW 47; Doering-Manteuffel 2010: 123). Bemerkenswert ist die geradezu dröhnende Unbestimmtheit, die dadurch entsteht, dass diese Sentenz an den Schluss gestellt wird. Das dramatische Gipfel der Erzählung in der Sentenz erzeugt einerseits einen Sprachgestus der finalen Auflösung und Erklärung, dem der Inhalt der Sentenz andererseits in keiner Weise gerecht wird. Denn bei genauerem Hinsehen erklärt die Sentenz gar nichts bzw. genauer: Sie erklärt nichts eindeutig. Wer ist das Du, das in der Sentenz angesprochen wird? Und was bedeutet es, dass es diesem Du »gleich« ergehen soll? Dass es ebenfalls stirbt? Dass es ebenfalls ermordet wird, vielleicht von jemandem, der sich an Aarons Mörder rächen möchte? Hat sich Friedrich/Johannes aus Reue (die nie an ihm sichtbar wurde) selbst getötet? Wurde er durch eine höhere Macht getötet, um den Mord an Aaron zu rächen? Alle diese und mehr Deutungen der notorisch mehrdeutigen Schlussentenz sind möglich. Was zuvor erzählt wurde, wird so im letzten Satz noch einmal mehrfach ambiguiert. Die Schlussentenz thematisiert damit Mehrdeutigkeit auf sehr direkte Weise. Und auch sie erfüllt dadurch eine poetologische Selbstreflexion, ist der Status der Sentenz als Schrift auf einer/m Judenbuch/e doch deutlich markiert, am deutlichsten wohl durch die typographische Auffälligkeit der hebräischen Lettern (vgl. SW 51; Kilcher/Kremer 1998). Die Mehrdeutigkeit der Schlussentenz wird so erneut zur poetologischen Selbstreflexion genutzt. Die *Judenbuche* konstituiert und thematisiert ein Erzählen, das durch seine narrativen und rhetorischen Verfahren, durch die Stimmen, Perspektiven und Genres des Erzählens unhintergebar mehrdeutig ist, genau dadurch aber auch in der Lage, einer mehrdeutigen Welt gerecht zu werden, indem es deren Mehrdeutigkeit allererst erkennbar und sichtbar macht. Unerschütterliche Gewissheiten, feste Perspektiven und ungebrochene Stimmen sollte man von einem solchen Erzählen ebenso wenig erwarten wie von einem Spruch auf einem Baum. Bauen aber darf man auf die Ambiguitätskompetenz eines solchen Erzählens, die in der *Judenbuche* ebenso vorgeführt wie thematisiert wird und die unerlässlich ist in einer komplizierten, mehrdeutigen Welt.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Matthias et al. (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158, S. 7–75.
- Bauer, Thomas (2018): Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart: Reclam.
- Begemann, Christian (2015): »Kommentar«, in: Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–122.
- Begemann, Christian (2020): »Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche. Nachwort«, in: Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem

gebirgichten Westphalen. Mit der »Geschichte eines Algerer-Sklaven« von August von Haxthausen und einem Nachwort von Christian Begemann, Frankfurt a.M.: Insel, S. 99–109.

- Berndt, Frauke/Kammer, Stephan (2009): »Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–30.
- Berndt, Frauke (2023): »Formen der Überforderung. Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten«, in: Jan Urbich/David E. Wellbery (Hg.), *Die Überforderung der Form*, Konstanz. [in Vorbereitung]
- Bies, Michael/Gamper, Michael/Kleeberg, Ingrid (Hg.) (2013): *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarisch Form*, Göttingen: Wallstein.
- Bode, Christoph (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer.
- Bode, Christoph (2007): »Ambiguität«, in: Georg Braungart et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I. A–G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 67–70.
- Boileau, Nicolas (2003): *Satires, Epîtres, Art poétique*, hg. von Jean-Pierre Collinet, Paris: Gallimard.
- Bonheim, Günther (2002): »Von der Würde der Lebenden und der Toten. Annette von Droste-Hülshoffs ›Die Judenbuche‹«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, S. 212–239.
- Borchmeyer, Dieter (2000): »Die Kriminalgeschichte als sozialer und religiöser Mordfall. Droste-Hülshoff, ›Die Judenbuche‹, 1842«, in: Klaus-Michael Bogdal/Clemens Kammler (Hg.), *(K)ein Kanon. 30 Schulklassiker neu gelesen*, München: Oldenbourg, S. 70–73.
- Chase, Jefferson S. (1997): »Part of the Story. The Significance of Jews in Annette von Droste Hülshoff's Die Judenbuche«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71, S. 127–145.
- Gaier, Ulrich/Gross, Sabine (2018): *Herausforderung der Literaturwissenschaft: Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Diergarten, Pia (2022): »Die Logik der Ambiguität – ein Überblick«, in: *ZPT* 74:2, S. 142–154.
- Diersen, Inge (1983): »... ein arm verkümmert Sein«. Annette von Droste Hülshoffs ›Die Judenbuche«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 4:3, S. 299–313.
- Doering-Manteuffel, Sabine (2010): »Annette von Droste-Hülshoff Die Judenbuche: Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen (1842)«, in: Günter Butzer/Hubert Zapf (Hg.), *Große Werke der Literatur*. Bd. XI. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2008/2009, Tübingen: Narr Francke Attemto, S. 110–125.
- Droste-Hülshoff, Annette von (1984): *Historisch-kritische Ausgabe. Werke. Briefwechsel*, Bd. V/2. Prosa Dokumentation, hg. von Winfried Woesler, Tübingen: Niemeyer.
- Droste-Hülshoff, Annette von (1994): *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Prosa, Versepen, dramatische Versuche, Übersetzungen, hg. von Bodo Plachta/Winfried Woesler, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. Zitate aus dieser Ausgabe sind im Text unter Angabe der Sigle [SW] sowie der Seitenzahl ausgewiesen.

- Droste-Hülshoff, Annette von (2014): *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigen Westphalen*, Stuttgart: Reclam.
- Freund, Winfried (1979): »Der Außenseiter Friedrich Mergel. Eine sozialpsychologische Studie zur ›Judenbuche‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99, S. 110–118.
- Freund, Winfried (1993): »Heimat – ein Alptraum. Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche (1842)«, in: Ders. (Hg.), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink, S. 109–119.
- Gardian, Christoph (2015): »Inklusion – Tanskription – Umkehr. Glaubenskritik und Eschatologie in Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Olaf Briese/Marin Friedrich (Hg.), *Religion – Religionskritik – Religiöse Transformation im Vormärz*, Bielefeld: Aisthesis, S. 75–91.
- Haxthausen, August von (2020): »Geschichte eines Algierer-Sklaven«, in: Annette von Droste-Hülshoff, *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigen Westphalen. Mit der ›Geschichte eines Algierer-Sklaven‹ von August von Haxthausen und einem Nachwort von Christian Begemann*, Frankfurt a. M.: Insel, S. 77–94.
- Helfer, Martha B. (1998): »Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen?«: Reading Blood in Annette von Droste-Hülshoff's *Die Judenbuche*«, in: *The German Quarterly* 71:3, S. 228–253.
- Henel, Heinrich (1967): »Annette von Droste-Hülshoff. Erzählstil und Wirklichkeit«, in: Egon Schwarz/Hunter G. Hannum/Edgar Lohner (Hg.), *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 146–172.
- Huszai, Villő Dorothea (1997): »Denken Sie sich, der Mergel ist unschuldig an dem Morde – Zu Droste-Hülshoffs Novelle ›Die Judenbuche‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119, S. 481–499.
- Jäger, Hans-Wolf (2015): »Die Judenbuche – mit einigen Anmerkungen zum ›Antisemitismus‹ Annettes von Droste-Hülshoff«, in: Holger Böning/Susanne Marten-Finnis (Hg.), *Aufklären, Mahnen und Erzählen. Studien zur deutsch-jüdischen Publizistik und zu deren Erforschung, zum Kampf gegen den Antisemitismus und zur subversiven Kraft des Erzählens. Mit der Edition einer Denkschrift des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens e.V. zu Friedhofs- und Synagogenschädigungen aus dem Jahre 1929*. Festschrift für Michael Nagel, Bremen: edition lumière, S. 397–406.
- Kennedy, Christopher (2019): »Ambiguity and Vagueness«, in: Claudia Maienborn/Klaus von Heusinger/Paul Portner (Hg.), *Semantics. Lexical Structures and Adjectives*, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 507–535.
- Kilcher, Andreas/Kremer, Detlef (1998): »Romantische Korrespondenzen und jüdische Schriftmagie in Drostes Judenbuche«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste*, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh, S. 249–261.
- Kortländer, Bernd (1979): »Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Zu einer Schreibstrategie in der ›Judenbuche‹ der Droste«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99, S. 86–99.
- Kraft, Herbert (1994): *Annette von Droste-Hülshoff*, Reinbek b.H.: Rowohlt.
- Krauss, Karoline (1995): »Das offene Geheimnis in Annette von Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 114, S. 542–559.

- Krus, Horst-Dieter (1994): Mordsache Soistmann Berend. Zum historischen Hintergrund der Novelle »Die Judenbuche« von Annette von Droste-Hülshoff, Münster: Aschendorff.
- Laufhütte, Hartmut (2002): »Annette von Droste-Hülshoffs Novelle Die Judenbuche als Werk des Realismus«, in: Michael Titzmann (Hg.), Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier, Tübingen: Niemeyer, S. 285–303.
- Liebrand, Claudia (2008): Kreative Refakturen. Annette von Droste Hülshoffs Texte, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Liebrand, Claudia (2009): »Odysseus auf dem Dorfe: Genre, Topographie und Intertextualität in Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff, Hannover: Wehrhahn 2009, S. 145–162.
- Lüdemann, Susanne (2010): »Literarische Fallgeschichten. Schillers ›Verbrecher aus verlorener Ehre‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹«, in: Jens Ruchatz/Stefan Willer/Nicolas Pethes (Hg.), Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 208–223.
- Mecklenburg, Norbert (2008): Der Fall »Judenbuche«. Revision eines Fehlurteils, Bielefeld: Aisthesis.
- Meixner, Sebastian (2014): »›Ein zweites Recht‹. Oder: Die Möglichkeit der Fiktion. Zur fiktionstheoretischen Basis unzuverlässigen Erzählens in Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Reinhard Babel et al. (Hg.), Alles Mögliche. Sprechen, Denken und Schreiben des (Un)Möglichen, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 109–121.
- Oppermann, Gerhard (1976): »Die Narbe des Friedrich Mergel. Zur Aufklärung eines literarischen Motivs in Annette von Droste-Hülshoffs Die Judenbuche«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50, S. 449–464.
- Ort, Claus-Michael (2014): »›Fallgeschichten im ›Sittengemälde‹. August von Haxthausens ›Geschichte eines Algierer-Sklaven‹ und Annette von Droste-Hülshoffs ›Die Judenbuche‹«, in: Alexander Košenina (Hg.), Kriminalfallgeschichten, München: edition text + kritik, S. 106–129.
- Pierstorff, Cornelia (2022): Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Plachta, Bodo/Woesler, Winfried (1994): »Kommentar«, in: Annette von Droste-Hülshoff, Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Prosa, Versepen, dramatische Versuche, Übersetzungen, hg. von Bodo Plachta/Winfried Woesler, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 773–999.
- Rieb, Carmen (1996): »›Ich kann nichts davon oder dazu tun‹. Zur Fiktion der Berichterstattung in Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Wolfgang Brandt (Hg.), Erzähler, Erzählen, Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag, Stuttgart: Franz Steiner, S. 47–65.
- Rölleke, Heinz (2016a): »›Erzähltes Mysterium‹. Studie zur Judenbuche der Annette von Droste-Hülshoff, in: Ders., Deutscher Novellenschatz. Quellen und Studien, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 55–82.

- Rölleke, Heinz (2016b): »Laß ruhn den Stein«. Intentionen im Vorspruch zur Judenbuche der Annette von Droste-Hülshoff«, in: Ders., *Deutscher Novellenschatz. Quellen und Studien*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 111–115.
- Schäublin, Peter (1993): »Johannes Niemand: Woher und Wohin? Zu Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung ›Die Judenbuche‹«, in: Peter Skrine u.a. (Hg.), *Connections: Essays in Honour of Eda Sagarra on the Occasion of her 60th Birthday*, Stuttgart: Heinz Verlag, S. 253–262.
- Schiller, Friedrich (2002): »Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte«, in: Ders., *Werke und Briefe. Bd. 7. Historische Schriften und Erzählungen II*, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 562–582.
- Schwarz, Anette (2019): »4. August 1837«, in: David E. Wellbery et al. (Hg.), *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Zweiter Teilband*, übers. von Döring, Christian et al., Darmstadt: THEISS, S. 718–723.
- Silz, Walter (1954): *Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Staiger, Emil (1962): *Annette von Droste-Hülshoff*, Frauenfeld: Huber.
- Werner, Michael (1979): »Dichtung oder Wahrheit? Empirie und Fiktion in A. von Haxthausens ›Geschichte eines Algerier-Sklaven‹, der Hauptquelle der ›Judenbuche‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 99, S. 21–31.
- Wiese, Benno von (1956): »Annette von Droste Hülshoff. Die Judenbuche«, in: Ders., *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen I*, Düsseldorf: August Bagel, S. 154–175.
- Wittkowski, Wolfgang (1985): »Das Rätsel der ›Judenbuche‹ und seine Lösung. Religiöse Geheimsignale in Zeitangaben der Literatur um 1840«, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 16:2, S. 175–192.
- Wortmann, Thomas (2010): »Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Verdoppelung in Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹«, in: Claudia Liebrand/Irmtraud Hnilica/Thomas Wortmann (Hg.), *Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, S. 315–337.
- Ders. (2017): »Die Kriminalgeschichte als Deckgeschichte. Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. (Hg.), *Literatur und Verbrechen. Wetting-Löbejün*: Janos Stekovics, S. 45–74.

Die semantische Zählung der Stelle. Thematisierte Mehrdeutigkeit in Grillparzers *Der arme Spielmann* als Reflexionsangebot hermeneutischer Problemlagen

Ben Dittmann

1. Stellenhafte Mehrdeutigkeit

›Sie wollen nicht tanzen‹, sagte wie betrübt der alte Mann, sein Musikinstrument zusammenlesend. [...]›Die Kinder kennen eben keinen andern Tanz, als den Walzer‹, sagte ich. ›Ich spielte einen Walzer‹, versetzte er, mit dem Geigenbogen den Ort des soeben gespielten Stückes auf seinem Notenblatt bezeichnend (Grillparzer 2021: 12).

Aus ihrem textuellen Zusammenhang gerissen, konfrontiert die zitierte Stelle mit einer Mehrdeutigkeit: Das erzählende Ich meint keinen Walzer gehört zu haben, während der »alte Mann« umgekehrt behauptet einen Walzer gespielt zu haben. Mit der Gegenüberstellung zweier divergierender Deutungen, die an dieser Stelle unvermittelt aufeinandertreffen, wird jene Bedingung von Mehrdeutigkeit erfüllt, gemäß der »ihre Bedeutungsalternativen angebbar, wenn auch unentscheidbar sind« (Bode 2007: 68).¹ Aufgrund der dialogisch inszenierten Multiperspektivität auf das vom Spielmann Jakob vorgetragene Musikstück lässt sich an dieser Stelle nicht entscheiden, wessen Urteil man sich als Leser:in anschließen soll; es stehen sich zwei widersprüchliche Meinungen in scharfem Kontrast gegenüber und die Stelle lässt die Entscheidung zugunsten einer der Deutungsoptionen in der Schwebe.

Konsultiert man hingegen die textuelle Umgebung der zitierten Stelle, liest sie also im Zusammenhang der gesamten Erzählung, kippt die Mehr-...n Unzweideutigkeit; immerhin erkennen auch die zuhörenden »Knaben« in der Musik Jakobs keinen Walzer: »›Einen Walzer spiel!‹, riefen sie; ›einen Walzer, hörst du nicht?‹« (Grillparzer 2021: 11). Kurz darauf wiederholt auch der Erzähler sein Urteil und erklärt den Leser:innen, dass der Spielmann selbst einen simplen Walzer nicht zu spielen vermag (vgl. ebd.: 13).

1 Bode referiert in seinem Artikel zunächst auf rein sprachliche Mehrdeutigkeiten, aber es scheint mir angemessen, die Konzeptionalisierung von Ambiguität als identifizierbare Bedeutungsalternativen auf das vorliegende Walzer-Beispiel zu übertragen.

Mehrdeutigkeit ergibt sich in diesem Fall also nur als Resultat einer Stellenlektüre – im Kontext der gesamten Erzählung dagegen wird die Deutung Jakobs schlicht überstimmt. Angesichts der Aufforderung der Jungen und der Einschätzungen des Erzählers scheint es vielmehr eindeutig, dass Jakob keinen Walzer gespielt haben kann. Diese Vereindeutigung kann aber nicht nur quantitativen Verhältnissen angelastet werden; es gibt nicht nur eine Mehrzahl intradiegetischer Figuren, die der Deutung Jakobs widersprechen, sondern es machen sich zugleich narrative Konventionen geltend: Das Wort des Erzählers, das gemäß traditionellen erzählerischen Übereinkünften einen »logisch privilegierten Status« (Martínez/Scheffel 2016: 102) für sich reklamieren kann, wiegt mehr als das der Figuren. Die übrigen Figuren und insbesondere der Erzähler verschieben mit ihren Aussagen das Deutungs-gleichgewicht, das stellenhaft aufblitzt, nachhaltig: Es entsteht, noch bevor man beim Lesen an die zum Auftakt zitierte Stelle gelangt und sie überhaupt als mehrdeutig auffassen könnte, ein Ungleichgewicht der Deutungen, das eine Rezeption, die die Frage nach der Natur des gespielten Musikstücks in der Schwebelass belässt, hemmt.

Was exemplarisch anhand der textinternen Verständigung über den Walzer in den Blick gerät, sind zwar einerseits konkurrierende Perspektiven auf das Geigenspiel Jakobs, aber andererseits ebenso der Befund, dass Jakob mit seinem Urteil allein bleibt.² Dieser Strang der Erzählung kann also, wenn überhaupt, nur mühevoll als mehrdeutig rezipiert werden – und doch steckt in einigen ihrer Stellen zumindest das Potenzial, diese Diagnose herauszufordern oder zu verunsichern. Was hat es mit der Deutung Jakobs auf sich, der nicht nur behauptet, einen Walzer gespielt zu haben, sondern bis zum Ende seines Lebens darauf beharrt, »den lieben Gott« (Grillparzer 2021: 27) zu spielen, während alle anderen Figuren augenscheinlich nur Lärm vernehmen? Warum führt das explizite Deutungsangebot Jakobs nicht dazu, Mehrdeutigkeit beim Lesen zu erzeugen? Vor dem Hintergrund dieser Fragen verschiebt sich der Fokus von einer tatsächlichen Mehrdeutigkeit auf deren Thematisierung; indem Jakob unbeeindruckt an seiner Perspektive festhält, vermag er die Erzählung als Verhandlungsprozess ungleicher Deutungsoptionen lesbar zu machen. Mehrdeutigkeit ist damit weniger eine offensichtliche Eigenschaft von Grillparzers Text als vielmehr eines seiner Themen, das den Umgang mit ihr als Ausschlussverfahren behandelt.

Mein punktueller Einstieg in Grillparzers Erzählung übernimmt die Aufgabe, diese thematische Perspektivierung von Mehrdeutigkeit überhaupt sichtbar zu machen: Die zitierte Stelle stellt zwar eine explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit³ dar – zwei Figuren haben miteinander unvereinbare Auffassungen darüber, welche Art von Musik gespielt wurde – lässt sich aber selbst nur dann als mehrdeutig verstehen, wenn man sie isoliert betrachtet; andere Stellen und konventionelle Regeln im Umgang mit fiktionalen Texten vereindeutigen sie, noch bevor sie als mehrdeutig wahrgenommen werden kann. Nur eine Stellenlektüre gestattet es, der Deutung Jakobs eine gewisse Gleichwertigkeit

2 Mit diesem Schema des Alle-gegen-Einen lässt sich hinsichtlich der Thematisierung von Mehrdeutigkeit eine Verwandtschaft zu Cervantes' *Don Quijote* ausmachen, wobei die dortige groteske Ausgangslage zweifellos andere Fragen provoziert.

3 Vgl. hierzu die Einleitung im vorliegenden Band.

(und damit das Potenzial zu Mehrdeutigkeit) zu unterstellen, die ihr im Gesamtzusammenhang der Erzählung nicht länger zukommt. Mit dieser Beobachtung lässt sich eine der entscheidenden Voraussetzungen⁴ von Mehrdeutigkeit reflektieren, um die die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in *Der arme Spielmann* (unfreiwillig) kreist: die Kluft zwischen Stellen und den textuellen Zusammenhängen, in die sie (mal fest, mal lose) integriert sind. Texte offerieren aufgrund ihrer unhintergehbaren medialen Vermitteltheit die Gelegenheit, diese Kluft zu öffnen, in der sich nicht selten die Entscheidung für oder gegen Mehrdeutigkeit besonders Streitbar manifestiert. Eva Geulen hat festgestellt, dass Grillparzers Erzählung »das Problem der Stelle und ihrer Stellung« (Geulen 2001: 495) diskutiert bzw. »den Spielraum der Stelle« (ebd.: 494) absteckt. Dieser »Spielraum« soll nachfolgend als Thema aufgegriffen und in seinen Konsequenzen für Dimensionen der Mehrdeutigkeit bemessen werden. Die folgende Untersuchung interessiert sich dafür, wie innerhalb von Grillparzers Text von der Erzählinstanz ein narrativer Rahmen konstruiert wird, in dem (unter anderem) die eingangs zitierte Stelle ihr mehrdeutiges Potential in übergeordneten und weitaus eindeutigeren Zusammenhängen verliert. Die Konstruktion dieses Rahmens wird dabei als gezielte Maßnahme des Erzählers ausgelegt, die Mehrdeutigkeit, die einzelne Textstellen provozieren können, durch die Herstellung eines Gesamtzusammenhangs, eines Ganzen zu zähmen. Dieser Versuch führt unweigerlich in die hermeneutische Dichotomie von Teil und Ganzem und in der Folge zu einer medienfundierten Perspektive auf das Phänomen Mehrdeutigkeit in Texten. *Der arme Spielmann* lässt sich als Geschichte lesen, die – bisweilen offen, bisweilen verdeckt – thematisiert, wie die potenzielle Mehrdeutigkeit ihrer eigenen Teile vor dem Hintergrund des Textganzen in Bewegung gerät – manche Deutungshorizonte einzelner Stellen werden angesichts des *gesamten* Textes plausibel bzw. unplausibel – woran sich Reflexionen an diese mediale Situation und ihre Bedeutung für Fragen der Mehrdeutigkeit anschließen lassen.

2. Stellenlektüren

Zunächst scheint es aber angebracht zu klären, inwiefern eine Stellenlektüre – verstanden als Betrachtung isolierter Textpassagen – überhaupt angemessen ist. Wie das einleitende Beispiel veranschaulicht, bringt sie stets die Gefahr zur »Fehllektüre« mit sich; immerhin entdeckt sie potenziell eine Mehrdeutigkeit, wo, betrachtet man die Stelle an ihrem originären Platz innerhalb der Erzählung, eigentlich keine vorliegt. Eine solche partielle Stellenlektüre entfremdet Textteile ihrem ursprünglichen Kontext und vermag

4 Diese Voraussetzung scheint mir in einem spezifischen Sinne von der Medialität von Texten bedingt zu sein: Texte werden – vereinfacht gesagt – nicht auf einen Blick, sondern stellenweise erschlossen (und geschrieben); was nach der Rezeption übrigbleibt, ist zunächst eine Kombination von (erinnerten, für wichtig erachteten usw.) Stellen, die von Leser:in zu Leser:in abweichen kann. Der Aspekt der stellenförmigen Erschließung von Texten und ihre Konsequenzen verdienen es, an anderer Stelle weitergedacht zu werden; für den vorliegenden Artikel, dem es um die Bedeutung von Stellen geht, die stets *etwas zu verstehen geben* und aufeinander aufbauend semantische Bewegungen auslösen, muss er ausgeklammert bleiben, obwohl beide Dimensionen eng miteinander zusammenhängen.

damit in Bedeutungsdimensionen vorzustößen, die von diesem Kontext ausgeschlossen werden. An diesem Spannungsverhältnis entzündet sich, wie gesagt, die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in *Der arme Spielmann*; in ihm wird das »Problem der Stelle« virulent. Mein stellenförmiger Auftakt bemüht damit eine methodische und theoretische Überlegung: Texte sind nicht länger nur als Ganzes aufzufassen, mit dem sich ihre Bedeutung fixieren lässt, sondern gerade für Fragestellungen zur Mehrdeutigkeit, also aus einer semantischen Perspektive, gilt: »Die Summe der Teile ist mehr als das Ganze« (Maye 2019: 8).⁵ Einzelne Stellen können mit einem semantischen Mehrwert gegenüber dem ganzen Text gelesen werden und während Stellenlektüren, als gemeinhin willkürlicher und manipulierender Eingriff in den übergeordneten Textzusammenhang, Bedeutungen freizusetzen vermögen, können sie sie – wie im Fall der Perspektive Jakobs – innerhalb dieses Zusammenhangs wieder verlieren: Die Deutung Jakobs, seine Verstehensangebote und -perspektiven gehen gewissermaßen im Ganzen unter, indem sie als unwahrscheinlich markiert werden. »[D]er Rahmen«, erklärt Hertha Krotkoff bezüglich Grillparzers Erzählung, »erdrückt fast das Porträt des bescheidenen Alten« (Krotkoff 1970: 346) und damit auch dessen Stellenwert im Ganzen, der nicht länger so bedeutsam eingestuft werden kann, dass er der Erzählung ein mehrdeutiges Potenzial zu verleihen vermag. Meine einleitende Stellenlektüre lässt sich also ihrerseits als mehrdeutig verstehen – einerseits als Bedeutungsverlust im Hinblick auf die gesamte Erzählung, andererseits als Bedeutungszuwachs im Hinblick auf das von der Erzählung Ausgeschlossene. In dieser Ambiguität muss zwangsläufig verharret werden, denn gerade in diesen Alternativen manifestiert sich das Entscheidende der Thematisierung.

In Grillparzers Text tauchen ebenfalls beide Alternativen auf: Als Stellenlektüre lässt sich nämlich auch die Spielpraxis Jakobs charakterisieren. Er klebt beim Geigenspiel an einzelnen musikalischen Stellen – Tönen und Intervallen – fest; seine Musik besteht aus nichts als Stellen, die er, wie im Falle des Walzers, Partituren entnimmt oder während seines Phantasierens selbst erzeugt. Oder in den Worten des Erzählers:

Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoh bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton mit einer Art genussreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischenliegende Stufenreihe höchst holprig verbunden, die Terz markiert, wiederholt. Die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne (Grillparzer 2021: 17).

5 Maye betont mit dieser provokanten These das Bedeutungspotential, das isoliert in jeder einzelnen Textstelle steckt und in dieser Mosaikförmigkeit die Bedeutung eines Textganzen zwangsläufig übersteigt. Diese semantischen Potentiale sind aber in ihrer Plausibilität von anderen Stellen oder etwa der konventionellen Autorität der Erzählinstanz abhängig, die bestimmten Bedeutungszuschreibungen gute Gründe liefern, oder sie ihnen, wie beispielsweise den Aussagen Jakobs zum Walzer, absprechen.

Jakob entstellt mit seinem »von einer freien, subjektiven Selektion« (Geulen 2001: 497) dirigierten Stellenspiel sowohl die zeitlichen Dimensionen als auch den Zusammenhang des Gespielten. Er schert sich weder um die ursprüngliche Abfolge noch festgelegte Notenwerte, sondern vertieft sich mit wechselnder Intensität in einzelne Stellen, die er nach persönlichem Wohlklang auswählt. Jakob betreibt damit das, was Stanitzek in Bezug auf Texte als »brutale Lektüre« bezeichnet hat – eine Lektüre, die sich nicht länger um das Ganze kümmert, sondern sich ungehemmt auf Stellen fixiert (vgl. Stanitzek 2010: 249–265, hier 254–257). Damit und mit dem Hinweis des Erzählers auf das »wollüstige Schmecken« erinnert Jakobs Lektürehaltung entfernt an das, was Roland Barthes als Lust bzw. Wollust am Text charakterisiert hat (vgl. Barthes 2016b).⁶ Der Spielmann hat also möglicherweise einen Walzer gespielt, aber eben stellenhaft und bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Indem ich mich selbst der stellenförmigen Rezeptionspraxis des Spielmanns bediene und sie nachahme, versuche ich dem auf die Spur zu kommen, was den Ausschluss von Jakobs Deutung als mehrdeutigkeitskonstitutive Perspektive bedingt. Stellenlektüren vermögen das Ganze ins Wanken zu bringen, es potenziell unkontrollierbarer Bedeutungswucherung auszuliefern und es sind diese eigenständigen semantischen Bewegungen einzelner isolierter Stellen, die in Grillparzers Erzählung (vergeblich) gebändigt werden sollen.

3. Explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit als Versuch ihrer Beseitigung

Während Jakob mit seinem Geigenspiel musikalische Stellenlektüren betreibt, in den Notationen gewissermaßen »wildert« (vgl. de Certeau 1988: 293–311), wird der Erzähler als dessen Antipode inszeniert. Der Spielmann interessiert sich beim Musizieren nicht für das Ganze – der Erzähler hingegen hält es, wie er verkündet, für das Göttliche (vgl. Grillparzer 2021: 7). Er beginnt seine Erzählung mit der Schilderung eines Volksfestes, das ihm zur Illustration eines solchen Ganzen dient. Es gilt ihm als Ganzes, weil es »keine Möglichkeit der Absonderung« (ebd.: 5) zulässt. Mit der Beschreibung der Kirchweih in Brigittenau entwirft der Erzähler einen Zustand der Homogenität, in dem die Einzelnen ihre individuellen Bedürfnisse und Ziele ausblenden und sich dem Ganzen unterordnen (vgl. ebd.: 5–7). Das Volksfest als »ein eigentliches Seelenfest« (ebd.: 7), fasziniert den Erzähler gerade deshalb, weil in ihm Vielfalt und Pluralität und damit auch Heterogenität und potenzielle Mehrdeutigkeit reduziert sind;⁷ das Volk kann als Ganzes angesprochen werden und zerfällt nicht länger in disparate Individuen. Der Erzähler charakterisiert sich selbst insbesondere dann als »Liebhaber der Menschen [...], wenn

6 Dass diese Lust/Wollust stellenförmigen Charakter haben kann, kommt besonders deutlich in Barthes' Vergleich der Lektüre mit dem Umherschwirren einer Fliege zum Ausdruck (vgl. Barthes 2016: 48).

7 An dieser Stelle verwende ich den Begriff der Mehrdeutigkeit hinsichtlich seiner sozialen Dimension, wo sich aus dem Zusammenstoß heterogener Beweggründe und Auffassungen potenziell mehrdeutige Situationen ergeben können.

sie in Massen für einige Zeit der einzelnen Zwecke vergessen« (ebd.). Der Gedanke eines einheitlichen Ganzen, das keine selbstständigen und damit potenziell widerspenstigen »Teile« mehr kennt, impliziert auch den Anspruch einer Eindeutigkeit: Die Intentionen und Motive der Besucher:innen der Kirchweih verdichten sich für die Dauer des Festes auf einen übergeordneten gemeinsamen Nenner. An dieser Vorstellung lässt sich eine Zuversicht des Erzählers ablesen, dass sich auch »zwischen abseitigen Sonderlingen und dem großen Ganzen« (Geulen 2001: 496) ein Zusammenhang herstellen lasse.⁸ Ein solcher Sonderling ist der Spielmann Jakob, der aufgrund seines devianten Auftretens droht, sich vom Ganzen abzusondern und es in der vom Erzähler geschätzten Einmütigkeit zu gefährden. Selbst umgeben von nicht minder auffälligen Straßenmusikanten, fällt er in den Augen des Erzählers aus dem Rahmen. Jakob zieht die »ganze Aufmerksamkeit auf sich« (Grillparzer 2021: 9) und wird damit zu jenem heterogenen Detail der Kirchweih, das deren Ganzheit zu sprengen droht, zu jenem Teil, der sich nicht widerstandslos ins Ganze integrieren lässt. Der Spielmann vereint lauter Widersprüche, scheint geradezu das Heterogene schlechthin zu personifizieren: Er spielt als einziger der Straßenmusikanten nach Noten, obwohl sein Spiel kaum nahelegt, dass es irgendeiner Notation folgt; er deklariert lateinische Floskeln und fällt im Kreis der anderen Musikanten durch sein gepflegtes Äußeres auf. Schließlich verlässt er zum Unverständnis des Erzählers frühzeitig die Kirchweih, obwohl mit zunehmender Stunde die Chance auf Einnahmen steigt (vgl. ebd.: 9–12). Mit diesen augenscheinlich unvereinbaren und einzigartigen Attributen perforiert der Spielmann jenen vom Erzähler gepriesenen Zustand der Homogenität. Der Erzähler wird nach dieser Begegnung von einer »Begierde nach dem *Zusammenhange*« (ebd.: 11; Herv. B.D.) ergriffen. Mit dieser Motivation wird zugleich die Thematisierung von Mehrdeutigkeit explizit: Das Verlangen des Erzählers den fehlenden Zusammenhang zu ergründen, lässt sich in den Wunsch, Mehrdeutigkeit zu beseitigen, übersetzen. Die Beschreibung der Kirchweih, mit der der Erzähler seine Vorstellung des Ganzen skizziert, ist insofern aufschlussreich, als sie zugleich dessen schriftstellerische Praxis konturiert und offenlegt, worum es dem Erzähler mit seiner Erzählung geht: Das Unerklärliche des Spielmanns, der sich dem homogenen Ganzen zunächst widersetzt, soll erklärt, der widerspenstige »Teil« ins Ganze integriert werden.

Jonathan Culler konstatiert, dass ein »context is not fundamentally different from what it contextualizes; context is not given but produced« (Culler 1988: ix), und der Erzähler bemüht sich mit seiner Erzählung darum, einen Kontext für die Erzählung Jakobs herzustellen, der das bedrohte Ganze restituiert und der das Kontextualisierte mit der gleichen Geste seiner Eigenständigkeit beraubt. Die Menschenmassen der Kirchweih sollen »sich als Teile des Ganzen fühlen« (Grillparzer 2021: 7) und diesen Anspruch versucht der Erzähler auch in seiner Erzählung zu verwirklichen, deren einzelne Teile zu einem homogenen Ganzen verbunden werden sollen: Die Begegnung mit Jakob löst das narrative Projekt der Konstitution eines Zusammenhangs aus, der das Unverständliche

8 Der Erzähler erklärt etwa, »die Berühmten nicht verstehen« zu können, »wenn man die Obskuren nicht durchgeföhlt hat« (Grillparzer 2021: 8). Aus diesen Worten spricht die Überzeugung, es finde sich ein übergeordneter Zusammenhang, über den sich die »Obskuren«, die Sonderlinge, mit den »Berühmten« vermitteln ließen.

verständlich machen soll. Der Erzähler versucht allerdings nicht nur, die unbekannte Lebensgeschichte des Spielmanns offenzulegen, sondern auch, wie er mit seiner Erzählung unter Beweis stellt, einen Rahmen zu schaffen, in den Jakobs Erzählung *als Teil* eingehen kann. Das ist insofern nicht unerheblich, als, wie Lotmann erklärt, stets »das [bedeutsam] ist, was eine Antithese besitzt« (Lotmann 1972: 374; sowie Titzmann 1993: 86–87), und angesichts der umfangreichen Rahmenhandlung durchaus die Alternative bestanden hätte, diese kürzer zu gestalten oder gar wegzulassen. Da der Erzähler auf eine Rahmenhandlung hätte verzichten und ausschließlich die Erzählung des Spielmanns hätte wiedergeben können, fordert seine Wahl dazu auf, hinterfragt zu werden. Die Problematisierung des Warum-so-und-nicht-anders? hat hinsichtlich der Thematisierung von Mehrdeutigkeit investigativen Charakter: Die Binnenerzählung Jakobs wird durch den erzählerischen Prozess der Kontextualisierung, durch die Eingliederung in eine Rahmenhandlung, dabei gestört, sich zu emanzipieren und selbstständig Bedeutung zu vermitteln, also Mehrdeutigkeit zu evozieren. Hier tut sich bereits der potenzielle Bedeutungswiderspruch von Teil und Ganzem, die potenzielle semantische Spannung zwischen der Deutung einer isolierten Stelle und der Gesamtdeutung auf, die Texten aufgrund ihrer Medialität stets innewohnt und auf die später noch vertiefend eingegangen wird. Das, was sich als Leitfrage des Erzählers begreifen lässt, »Wie soll ich mir das erklären?« (Grillparzer 2021: 12), wird zur Maxime eines hermeneutischen Erzählprojekts. Mit der Frage »Wie soll ich mir das erklären?« nimmt der Erzähler das Erklären buchstäblich selbst in die Hand; er beginnt – um die Erzählung des Spielmanns herum – zu schreiben, verflucht sie mit seiner eigenen.

4. Narrative Restitution von Eindeutigkeit

Die »Begierde nach dem Zusammenhange« verweist im Verbund mit dem Interesse am »Wie« der Erklärung auf einen spezifischen Gestaltungswillen des Erzählers: Das von Jakob perforierte Ganze soll narrativ restituiert werden, um daraus einen Zustand der Eindeutigkeit zurückzugewinnen. Jakob erkennt erst, *während* er erzählt, dass sich im Medium des Erzählens ein Zusammenhang herstellen lässt (vgl. ebd.: 25; sowie Heine 1991: 137); der Erzähler hingegen, der sich als Dichter vorstellt (vgl. Grillparzer 2021: 7), nutzt seine Erzählung gezielt, um den fehlenden Zusammenhang zu konstituieren. Während Jakob darum bemüht ist, einen Zusammenhang nur für sein eigenes Leben zu stiften, stiftet der Erzähler Zusammenhänge um und für das Leben anderer, deren Biografien er sich hierfür notfalls selbst zusammenliest (vgl. ebd.: 8). Er instrumentalisiert das Erzählen, um noch mehr zu sagen als die Menschen – wie der Spielmann Jakob – von denen er erzählt, und damit die Bedeutung von deren Erzählungen kontrollieren zu können. Er erzählt, um sich das letzte Wort zu sichern. Es wurde von der Forschung mehrfach hervorgehoben, dass die Rahmenhandlung in *Der arme Spielmann* einen erstaunlich großen Umfang einnimmt (vgl. etwa Krotkoff 1970: 345–346); sie legt nicht nur die skizzierte Wertschätzung des Ganzen des Erzählers in aller Ausführlichkeit dar, sondern konturiert aus dieser Perspektive eine spezifische Thematisierung von Mehrdeutigkeit, die darauf hinausläuft, dass Mehrdeutigkeit gerade *nicht* zum Thema der Erzählung werden soll. Dem erzählerischen Streben nach einem lückenlosen Zusammenhang werden

Mehrdeutigkeiten geopfert, insbesondere diejenigen, die sich in ihren einzelnen Stellen finden ließen. Der Erzähler weckt oberflächlich den Eindruck einer unverfälschten Wiedergabe von Jakobs Binnenerzählung, aber tatsächlich ist diese immer schon in (s)einen Zusammenhang, in (s)eine übergeordnete Erzählung eingeklammert.

Diese Klammer zeigt sich deutlich an dem, was Lämmert als »korrelative Formen der Verknüpfung« (Lämmert 2004: 52–56) bezeichnet. Sowohl am Anfang als auch am Ende bedient sich der Erzähler Metaphern aus dem Bildfeld des Strömens⁹ und rundet seine Geschichte mit dieser sprachlichen Übereinstimmung wortwörtlich zu einem narrativen Rahmen ab. Angesichts der, durch die Wiederaufnahme sprachlicher Bilder, inszenierten Äquivalenz von Anfang und Ende, lässt sich diese Rahmung zugleich als Herstellung des Status Quo deuten: Das Vor und das Nach der Begegnung mit Jakob gehen für den Erzähler unterschiedslos in ein Einerlei über – die Ordnung, die der Spielmann kurzzeitig zu gefährden drohte, ist mit dem Ende der Erzählung (sprachlich) wiederhergestellt. Die bildhafte Abrundung suggeriert darüber hinaus eine Geschlossenheit der Geschichte und bestätigt daher den Versuch, die kurzzeitig verlorene Ganzheit (zumindest) dichterisch zu restituieren. Vor diesem Hintergrund ist es auch kein gleichgültiges Detail, dass der Erzähler erst zwei Jahre nach der Begegnung mit Jakob, also mit gehörigem zeitlichen Abstand, von Jakob erzählt (vgl. Grillparzer 2021: 6). Wie Barthes in seiner Untersuchung der Schreibweisen festgestellt hat, verbirgt sich hinter dieser Nachträglichkeit ein besonderes Potenzial zur Konstitution geschlossener und eindeutiger Welten (vgl. Barthes 2016a: 29–30). Aus der Retrospektive erlangt der Erzähler die Deutungshoheit über seine Geschichte; er vermag nachträglich darüber zu entscheiden, welche Prozesse der Rahmung geeignet sind, um das mehrdeutige Potenzial, das Jakob mit seiner Geschichte zunächst beisteuert, zu kontrollieren und sie in ein geschlossenes Ganzes zu integrieren. Wenn Barthes die Erzählvergangenheit als »Teil des Sicherheitssystems der Literatur« (ebd.: 30) auslegt, kann darunter eine semantische Absicherung verstanden werden: Die Nachträglichkeit gestattet einen Blick auf nunmehr eindeutige Verhältnisse; die Erzählvergangenheit tritt bei Grillparzers Erzähler mit einem Anspruch der Vereindeutigung auf – sie begrenzt das semantische Potential einzelner Stellen; Signifikanz wird nur in den engen Grenzen, die der narrative Rahmen absteckt, zugelassen.

Der Erzähler wird und macht sich mit seiner Rahmung zu jener Instanz, die die Autorität über die Wertigkeit von Textstellen besitzt, die er zu einem Ganzen arrangiert und organisiert. Jakobs Beitrag ist hierfür nur ein Puzzlestück, das in einen übergeordneten narrativen Zusammenhang eingesetzt wird. Der Erzähler, der sich als »leidenschaftlicher Liebhaber der Menschen« (ebd.: 7) stilisiert, instrumentalisiert seine Mitmenschen für seine eigenen Geschichten und offenbart ein rein stoffliches Interesse an ihnen. Bruno Hannemann hat ausführlich dargelegt, wie wenig zimperlich der Erzähler hierbei gegenüber Jakob verfährt, wodurch sein narrativer Ausgangspunkt kaum als unvoreingenommen bewertet werden kann (vgl. Hannemann 1977). Er macht die Geschichten anderer zu seinen eigenen, verwandelt sie in Geschichten künftiger »Didos und [...] Me-

9 Zu Beginn heißt es etwa: »Eine wogende Menge«, »die geschwollnere Woge des Volks«, »der Strom des Volks«, »ein weiter, tosender See, sich ergießend in alles deckender Überschwemmung« (Grillparzer 2021: 5). Am Ende der Erzählung ist wieder die Rede von »Überschwemmung«, »Die Umgehend der Gärtnergasse war zum See geworden«, »die Wasser verlaufen« (ebd.: 56).

deen« (Grillparzer 2021: 8). Auch Jakob gerät kaum als selbstständiges Individuum, sondern lediglich als »Gegenstand der Neugier« (ebd.: 11) in den Blick. Mit dieser Verdinglichung geht ein Impetus des Erzählers einher, der sich kaum um die Selbstständigkeit (der Bedeutung) der Aussagen anderer kümmert, sondern sie zu literarischen Stoffen degradiert, aus denen sich Geschichten gewinnen lassen: Im ersten Gespräch mit Jakob, das sprachlich Assoziationen zur Jagd weckt, kommt dieser Impetus deutlich zum Ausdruck – Jakob wird als Beute geschildert, nach der es den Erzähler lechzt (vgl. ebd.: 21; sowie Hannemann 1977: 379).

Die Verschiebung von Mehr- zu Eindeutigkeit, die Übernahme der Deutungshoheit, die einem solchen Impetus inhäriert, kulminiert zum Ende der Erzählung, an dem sie sich noch einmal als Resultat einer spezifischen narrativen Rahmung ablesen lässt: Jakob bezeichnet in seiner biografischen Rückschau seine Rückkehr zur »holden Tonkunst« als »freudigstes« (Grillparzer 2021: 25) Erlebnis seines Lebens. Das Geigenspiel ist ihm »Freude und zugleich Stab« (ebd.) im Leben und mit dieser Bedeutungszuweisung wird der Musik von Jakob die Funktion eines lacan'schen Steppunktes zugeschrieben. Der Steppunkt beschreibt bei Lacan einen Punkt innerhalb eines Diskurses, um den herum sich alles konzentriert und organisiert (vgl. Lacan 1997: 316). Indem Jakob das Geigenspiel als persönlichen Steppunkt setzt, verleiht er ihm eine herausragende Bedeutung für seinen Lebenszusammenhang; der Steppunkt erlaubt es »rückwirkend und vorauswirkend alles zu situieren« (ebd.: 317) und lässt sich vor diesem Hintergrund als Lebensmittelpunkt verstehen. Das Musizieren ist dasjenige, was Jakobs Lebensaugenblicke zusammenhält, und nicht zufällig beschreibt er die Wiederaufnahme des Geigenspiels als Erweckerlebnis (vgl. Grillparzer 2021: 27): Die Musik verleiht seinem Leben als Steppunkt einen Sinn. Der Erzähler hingegen nimmt in Bezug auf Jakobs Binnenerzählung eine Umwertung vor und räumt der Musik keine zentrale Stellung mehr ein. Er fokussiert sich darauf, dass Jakob jenen Tag, an dem er Barbara durch eine Glascheibe küsst, als »Glückstag« (ebd.: 45) bezeichnet, und konstruiert daraus einen neuen Steppunkt. Der Erzähler lässt *seine* Geschichte mit dem tränenüberströmten Gesicht Barbaras enden, die den Tod des Spielmanns beweint; Jakob hingegen lässt seine Erzählung mit Geigenspiel ausklingen. Der Erzähler verwandelt Jakobs Binnenerzählung mit der vorgenommenen Rahmung in eine gescheiterte Liebesbeziehung, in deren Zentrum nicht länger die Musik, sondern Barbara steht. Die entscheidende Stelle ist nicht länger, wie noch in Jakobs eigenem Bericht, die Wiederentdeckung des Geigenspiels, sondern der Beinahe-Kuss mit Barbara. Indem der Erzähler mit seiner Rahmung den Steppunkt verschiebt, nimmt er eine Umwertung von Jakobs Erzählung vor, verändert deren Bedeutung und stiehlt der Musik ihren Stellenwert.¹⁰ Bedeutungen, die sich stellenhaft in Jakobs Erzählung anbieten, geraten damit in ein widersprüchliches Verhältnis zu derjenigen Bedeutung, die der Erzähler geltend machen will.

10 Versteht man den Erzähler als Leser von Jakobs Geschichte, dann lässt sich die skizzierte Verschiebung des Steppunktes als grundlegende interpretatorische Geste erfassen: Beim Interpretieren von Texten werden stets Schlüsselstellen identifiziert, die »säulenhaft« das Sinngerüst eines Textes tragen und damit in ihrer Funktion derjenigen von Steppunkten ähneln (vgl. hierzu Wölfel 1985: 207; sowie Stanitzek 2010: 256–257).

Die narrativen Strategien der Rahmung – die sprachliche Einklammerung, die retrospektive Deutungshoheit und die Versetzung des Steppunktes – verdeutlichen einerseits den Versuch des Erzählers, ein Ganzes zu konstituieren, in das Jakob(s Erzählung) lediglich als unselbstständiger Teil eingehen darf, und andererseits, wie dieser Teil und dessen Deutungspotenzial von dem Ganzen gezähmt wird. Die Stellen, die Jakob zur Geschichte beiträgt – besonders jene, in denen er seine persönliche Spielweise präsentiert – geraten in ein Abhängigkeitsverhältnis zu denen des Erzählers. Der Erzähler kann das Wort getrost an Jakob abgeben; nur ist dieses Wort längst nicht mehr unbefleckt. Der Erzähler hat, noch bevor Jakob zu sprechen beginnt, einen Rahmen hergestellt, der die Stimme Jakobs verzerrt, obwohl sie vernehmbar bleibt. Die Rahmung selbst erweist sich als Verfahren, mit dem Mehrdeutigkeit unterschwellig und beiläufig unterschlagen werden kann. Heine erkennt die »rahmende« Autorität des Erzählers, wenn er sie darauf beschränkt, den Spielmann zum Reden zu bringen (vgl. Heine 1991), denn diese Rede gehört in ihrer Bedeutung – und auch dafür zeichnet sich der Erzähler verantwortlich – nicht länger Jakob.

5. Narrative Verfahren der Vereindeutigung

Die Verfahren der Rahmung überformen insbesondere die Aussagen Jakobs zu dessen Spielpraxis und damit diejenigen Textstellen, die mehrere Deutungen dieser Praxis ermöglichen würden. Zunächst richtet sich das Interesse des Erzählers vornehmlich auf Jakobs sozialen Abstieg, nicht auf dessen persönliche Spielpraxis, die jedoch, wie gesagt, für Jakob als Steppunkt im Mittelpunkt seines Lebens steht. Dieser Befund zeigt sich exemplarisch nach der eingangs zitierten »Walzer-Stelle«: Der Erzähler bezahlt Jakob für dessen vergebliche Mühe – er legt das Geld allerdings nicht in den dafür vorgesehenen Hut, sondern überreicht es Jakob direkt, was dieser ihm unmittelbar zum Vorwurf macht (vgl. Grillparzer 2021: 12). Hannemann hat richtig eingeschätzt, dass es sich bei dieser Bezahlung keineswegs um ein ehrlich gemeintes Honorar für den musikalischen Vortrag handelt, sondern um eine Voranzahlung für Jakobs Lebensgeschichte (vgl. Hannemann 1977: 381–382). Bezeichnenderweise verlässt er Jakob wortlos, nachdem er dessen Lebensgeschichte in Erfahrung gebracht hat, in genau dem Moment, wo dieser zu musizieren beginnt (vgl. Grillparzer 2021: 55). Der Ausschluss der Musik geht sogar so weit, dass der Erzähler offen erklärt, seine Leser:innen mit weiteren Schilderungen des »höllischen Konzerts« (ebd.: 19) verschonen zu müssen.

Als der Erzähler dem Spielmann zum ersten Mal begegnet, hört er dessen »unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie« und berichtet: »Dabei war er ganz in sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet – ja wahrhaftig Notenblatt« (ebd.: 10). Das ist das erste Urteil der Erzählung über Jakobs Musik, das in der Folge dessen eigene Deutung nachhaltig diskreditiert. Dem Erzähler und seinem Urteil schließen sich, wie bereits erwähnt, die Knaben und, als der Erzähler Jakob später in dessen Wohnung besucht, auch dessen Nachbarn an: »Kratzt der Alte einmal wieder [...] und stört die ordentlichen Leute in ihrer Nachtruhe« (ebd.: 17). Indem sich der Erzähler entscheidet, diese Aussagen in seine Erzählung aufzunehmen, etabliert er die erwähnte zahlenmäßige Überlegenheit gegen-

über der Deutung Jakobs. Das polyphone Aufeinandertreffen differenter Deutungsangebote wird dadurch im Ganzen der Erzählung zum Monologischen und Eindeutigen verschoben.

Der Erzähler kreiert immer wieder Stellen, die Jakobs Aussagen diskreditieren. Er spricht Jakob etwa ab, überhaupt über musikalische Fähigkeiten zu verfügen, da er mit ungelenkten Fingern spiele (vgl. ebd.: 15). Besonders auffällig ist der Aufwand, den der Erzähler betreibt, um das Stellenspiel Jakobs zu diffamieren. Es hat den Anschein, als wolle der Erzähler verhindern, dass eine solche Lektürepraxis, die das Ganze missachtet, auch seine eigene Erzählung heimsucht. Wer die Geschichte des Erzählers so liest, wie Jakob in seinen Noten, droht deren aufwändige Rahmung zu ignorieren, droht die in ihrem Zusammenhang fixierte, eindeutige Bedeutung aus dem Blick zu verlieren. Der Erzähler verweist darum nicht ohne Genugtuung auf die Diskrepanz zwischen den Notationen, die einen Zusammenhang enthalten, und dem Vortrag des Spielmanns, der diesen Zusammenhang unkenntlich macht (vgl. ebd.: 10). Er stellt klar, dass Jakob das Ganze missachtet und hierdurch nichts als Verwirrung stiftet (vgl. ebd.: 20). Jakobs Stellenspiel ignoriert das Gebot der Werktreue; seine subjektiven Auslegungen nehmen sich »Freiheiten heraus, die die Qualität des Werks ändern« (Heine 1991: 145), und dem versucht der Erzähler vorzubeugen, indem er Stellen in seine Erzählung aufnimmt, die Jakobs Stellenlektüren lächerlich machen – und dabei für die Handlung kaum relevant sind. Derartige Stellen konfrontieren erneut mit einer Entscheidung des Erzählers, der vor der Wahl stand, sie in seine Erzählung aufzunehmen oder eben nicht. Indem er sich dafür entscheidet, die Spielpraxis Jakobs mit eigenen Kommentaren ostentativ ins Lächerliche zu ziehen, lässt sich dahinter eine bewusste Strategie erkennen, das Urteil über Jakobs Geigenspiel zu prädestinieren und eine alternative Bewertung auszuschließen. Dass Jakobs Musik ein ekstatischer Gottesdienst, ein Gebet oder ein ästhetizistischer Genuss sein könnte, sind Deutungen, die der Erzähler nicht aufkommen lassen will, die aber durchaus – in einzelnen Stellen¹¹ – in der Erzählung enthalten bleiben. Der Erzähler aber webt ein textuelles Netz um und zwischen diese Stellen, in dessen Abhängigkeit sie geraten und durch welches sie folglich an Selbstständigkeit verlieren. Ob man als Leser:in eine andere Einstellung zu Jakobs Musik einnehmen würde, wenn man dessen Aussagen isoliert und selbstständig betrachtet, muss ein hypothetisches Experiment bleiben. Allein der Gedanke aber, der sich an dieser denkbaren Rezeption auf tut, verschärft den Konflikt um Mehrdeutigkeit zwischen Teil und Ganzem.

6. Die Mehrdeutigkeit des Teils

Die Mehrdeutigkeit, die bei Grillparzer anhand ihrer Unterdrückung thematisiert wird, lässt sich zunächst als Form der Polyphonie im Sinne Bachtins verstehen. Innerhalb der Erzählung treffen, besonders deutlich in der zum Auftakt zitierten Stelle, vor allem

11 Jakob spricht etwa selbst davon, den »lieben Gott« zu spielen, was eine Deutung seiner Spielpraxis als Form des Gebets nahelegt (vgl. Grillparzer 2021: 27). Zudem beschreibt er die Wiederentdeckung seiner Geige als Berührung durch »Gottes Finger«, die die umgebende Luft mit »Trunkenheit« füllt (vgl. ebd.).

zwei Perspektiven in direkter Rede aufeinander. Hieraus ergibt sich ein Nebeneinander »selbstständiger und unvermischter Stimmen« (Bachtin 1971: 10), das Bachtin als Hauptmerkmal der Polyphonie ansieht. Polyphon ist aber letztlich nur die Oberfläche des Textes: Der Erzähler gibt die Binnenerzählung nahezu ohne Interventionen wieder, wodurch äußerlich der Eindruck entsteht, Jakobs Stimme könne Selbstständigkeit beanspruchen. Diese Selbstständigkeit ist aber immer schon durch Abhängigkeit ersetzt worden. Obwohl Jakob in seiner Binnenerzählung ein differenziertes Bild seiner Musikauffassung gibt und damit eine potenziell ernstzunehmende Gegenperspektive öffnet, geht diese in der Rahmung unter. Der Erzähler reduziert, wie er es auch an der Kirchweih schätzt, die verschiedenen Deutungsmöglichkeit auf ein einheitliches und (*in puncto* Musik) eindeutiges Ganzes; die möglichen Deutungen der Spielpraxis Jakobs werden innerhalb des Ganzen als Spinnerei des Spielmanns, als Lärm, als Katzenmusik vereindeutigt.

Das dialogische Ungleichgewicht wird also von einer anderen Art der Mehrdeutigkeit überformt: der Dichotomie von Teil und Ganzem oder genauer einer unterschiedlichen Vorstellung davon, wie fest oder lose deren Verhältnis zueinander aufzufassen ist. Wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, dreht sich die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in *Der arme Spielmann* um eine unterschiedliche Auffassung bezüglich der Selbstständigkeit von Textstellen, also Teilen in Bezug zum Ganzen. In seinen *Logischen Untersuchungen* hat sich Husserl mit der Verschränkung von Teilen und Ganzen auseinandergesetzt und ein begriffliches Instrumentarium zur Verfügung gestellt, mit dem sich diese Auffassungen beschreiben lassen. Husserl geht von der Beobachtung aus, dass bei Gegenständen, die sich aus identifizierbaren Teilen¹² zusammensetzen, diese Teile entweder selbstständig oder unselbstständig gegenüber dem Gegenstand, dessen Teile sie sind, sein können (vgl. Husserl 1968: 227); selbstständige Teile nennt er Stücke, unselbstständige Momente (vgl. ebd.: 266). Die Selbstständigkeit eines Teils ergibt sich laut Husserl stets dann, wenn er getrennt von dem Ganzen, dem er angehört, vorgestellt werden kann, ohne dabei inhaltlichen Veränderungen zu unterliegen (vgl. ebd.: 230). Aus dieser mehrdeutigen Sichtweise auf Teile ergibt sich bei Grillparzer die Beseitigung von Mehrdeutigkeit, bzw. umgekehrt ihre Evokation und damit eine Reflexionsgrundlage für eine ihrer grundsätzlichen medialen Voraussetzungen.

Der Erzähler ist, wie anhand seiner Strategien der Rahmung und seiner Hochschätzung des Ganzen sichtbar geworden ist, darum bemüht, Jakobs Erzählung zu einem Moment, also einem unselbstständigen Teil in Abhängigkeit zur gesamten Erzählung zu machen.¹³ Der Aufwand, mit dem er sich darum bemüht, Jakobs Aussagen zu kommentieren oder zwischen seinen eigenen Deutungen einzuspannen, treiben Jakobs Auslegungen in die Unselbstständigkeit. Der Erzähler schafft mit seiner Rahmung und seinen Kommentaren ein Abhängigkeitsverhältnis jener Stellen, die Jakob zu der Erzählung beiträgt und die, angetrieben von der Gleichsetzung des Ganzen mit dem Göttlichen, zu Momenten degradiert werden. Wie der Erzähler einleitend verkündet, duldet seine Auffassung des Ganzen gerade keine Möglichkeit der Absonderung, also der Verselbststän-

12 Unter einem Teil versteht Husserl alles, »was ›in‹ einem Gegenstande unterscheidbar oder, objektiv zu reden, in ihm ›vorhanden‹ ist« (Husserl 1968: 228).

13 Zur Verschränkung von Unselbstständigkeit und Abhängigkeit vgl. Husserl 1968: 236.

digung. Dass Teile Stücke im Sinne Husserls sein können, ist gerade jene Vorstellung, die der Erzähler stellvertretend mit seiner Verhöhnung von Jakobs Spielpraxis *bestimmten* Stellen seiner Erzählung abzusprechen versucht. Jakob offeriert mit seinem Stellenspiel hingegen die entgegengesetzte Auffassung; seine musikalischen Stellenlektüren begreifen Teile ungeniert als Stücke und mit seiner Spielpraxis plädiert er implizit für deren Autonomie und Emanzipation gegenüber dem Ganzen, dem sie zunächst angehören. Die Zähmung der Stelle und *eo ipso* ihre Befreiung geschehen also vor dem Hintergrund dieser widersprüchlichen Bewertung der Selbstständigkeit von Teilen und ihrem Verhältnis zum Ganzen; je nachdem, wie diese Bewertung ausfällt, zeichnen sich kaum zu überschätzende Konsequenzen für Fragen der Mehrdeutigkeit ab.

Es ist erstaunlich, dass sich Husserl in seiner differenzierten Untersuchung nicht dazu verhält, inwiefern *Textteile* als Stücke oder Momente aufzufassen sind, bzw. inwiefern Texte zu den »zerstückbaren« Gegenständen gehören, deren Teile »nicht nur disjunkt, sondern relativ zueinander »selbstständig« (ebd.: 227) sind. Möglicherweise erschien ihm diese Frage in Bezug auf Texte auch zu trivial: »Die Lostrennbarkeit besagt nichts anderes, als daß wir diesen Inhalt in der Vorstellung identisch festhalten können bei schrankenloser [...] Variation der mitverbundenen und überhaupt mitgegebenen Inhalte« (ebd.: 235). Mit dieser Definition der Möglichkeit zur Verselbstständigung von Teilen gibt Husserl implizit einen Hinweis darauf, dass sich *Textteile* stets von ihren ursprünglichen Zusammenhängen emanzipieren können. *Textteile* besitzen immer eigenständige Gehalte, die ihnen unabhängig ihres Teilseins zukommen (vgl. hierzu ebd.: 253); immerhin ließen sich die Aussagen Jakobs auch außerhalb des narrativen Rahmens lesen, in den sie eingespannt sind – sie transportieren als Teile eines Textes eben eigenständig Bedeutung, die durchaus von derjenigen abweichen kann, die sich aus ihrer Relation zu einem Ganzen ergibt. Aus phänomenologischer Sicht können *Textteile* schwerlich als Momente vor dieser Möglichkeit bewahrt werden. Dieser Gedanke findet sich in radikalierter Form in Derridas Überlegungen zur Iterativität sprachlicher Zeichen wieder, die sich unmittelbar aus der Möglichkeit ergibt, dass *Teile*¹⁴ in unveränderter Form unendlich vielen Kontexten »aufgepfropft« werden können (vgl. Derrida 2001: 15–45): Derrida beschreibt mit dem Verfahren der Aufpfropfung die Möglichkeit, *Textteile* stets in andere(n) *Texte(n)* zu zitieren, wobei ihr buchstäblicher Gehalt unverändert bleiben, ihre Bedeutung sich hingegen verändern kann. Im Unterschied zu Husserl reflektiert Derrida die Konsequenzen, die sich hieraus für die Fixierung der Bedeutung ergeben, die vor dem Hintergrund iterativer Verschiebungen zwangsläufig als stets offen gedacht werden muss. Wenn *Textteile* zu Momenten erklärt werden, geschieht das als Verweigerung ihrer semantischen Stückhaftigkeit und ist das Ergebnis geschickter narrativer Verfahren, wie etwa solcher des Erzählers: Die Binnenerzählung Jakobs, seine Aussagen zur Musik, ließen sich durchaus selbstständig oder zumindest in einem anderen Rahmen rezipieren; möglicherweise fiele ihr dann die Möglichkeit zu, Reflexionen zur musikalischen Praxis des Spielmanns zu initiieren, die vom Rahmen des Erzählers behindert werden. Wie zum Auftakt festgestellt, sind *Texte* stets *Teile*, deren Summe größer als das Ganze ist, und das ergibt sich schlicht aus der Tatsache, dass *Texte* aus *Teilen* bestehen, die unweigerlich *Stücke* sind, weil sie sich immer isolieren und selbstständig rezipieren

14 Bei Derrida in Form von Zitaten.

lassen. Der Rezeptionspraxis des Spielmanns und ihren Implikationen für Fragen der Mehrdeutigkeit lässt sich also nur vor dem Hintergrund einer Gesamtdeutung, auf die der Erzähler mit seinen Strategien der Rahmung abzielt, Herr werden. Im Rahmen einer Gesamtdeutung geraten Stellen in relative Abhängigkeit zueinander; sie bedingen wechselseitig ihren Beitrag zur Bedeutung eines Textes und verlieren im Gegenzug ihre Selbstständigkeit (vgl. hierzu Husserl 1968: 236, 253).

7. Der hermeneutische Hintergrund

Der Versuch des Erzählers, die Teile seiner Erzählung als Momente zusammenzuhalten und damit zugleich ihr mehrdeutiges Potenzial zu bändigen, ist das Projekt der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts und damit ein interpretatorisches Mantra. Wie Ströker richtig bemerkt, ergibt sich die Unselbstständigkeit der Teile aus der Figur des hermeneutischen Zirkels (vgl. Ströker 1990: 283), was besonders prominent bei Schleiermacher, der seine Hermeneutik etwa zeitgleich mit Grillparzers Erzählung entfaltet, einsichtig wird. Schleiermacher begünstigt mit seiner Hermeneutikkonzeption eine Auffassung der Unselbstständigkeit von Textteilen, die bei ihm zu Momenten im Sinne Husserls erklärt werden; seit Schleiermacher steht die Hermeneutik unter einem Paradigma des Ganzen. Sie ist nicht länger eine Stellenhermeneutik, sondern müsse ihr Verstehen »auf jedem Punkt« (Schleiermacher 1995a: 92) wollen und suchen. Schleiermacher weist gleich zu Beginn in *Hermeneutik und Kritik* darauf hin, dass sich seine Hermeneutik nicht länger nur schwierigen (etwa fremdsprachlichen) Stellen widmet, und betont dagegen, dass Stellen nur schwerverständlich werden, wenn auch die »leichteren« zuvor missverstanden wurden (vgl. ebd.: 75, 134). Damit macht Schleiermacher das Verständnis einzelner Stellen vom Verständnis aller anderen abhängig; eine Logik, die auch der Erzähler narrativ einzulösen versucht. Als Resultat dieser Denkfigur darf keine Stelle mehr getrennt von einem unterstellten Ganzen gedeutet werden. Mit dem Anspruch, für das Verständnis einer Stelle alle anderen berücksichtigen zu müssen, verkündet Schleiermacher in einem gewissen Sinne nicht nur »das Ende der Stelle« (Jacob 2012: 36), sondern schiebt sie zugleich in die Sphäre der Unselbstständigkeit, da sie stets von einem übergeordneten Ganzen abhängen. Mit der Behauptung eines Vorrangs des Ganzen geht Schleiermacher sogar so weit zu behaupten, dass keine auszuliegende Stelle isoliert verstanden werden könne (vgl. Schleiermacher 1995b: 328); diese Rigorosität findet in der Vergöttlichung des Ganzen des Erzählers ihren Wiederklang und ihren Gegenspieler in Jakobs Stellenlektüren.

Schleiermacher zähmt also das mehrdeutige Potenzial, das Texten – als stückhaften Medien – inhäriert, indem er ihnen ein Ganzes unterstellt. Mit dieser Unterstellung privilegiert Schleiermacher die Gesamtdeutung eines Textes gegenüber den semantischen Impulsen, die dessen einzelne Stellen anzuregen vermögen, und berührt damit Fragen der Mehrdeutigkeit: Jochen Hörisch bezichtigt die schleiermachersche Hermeneutik einer Reduktion semantischer Komplexität auf einen homogenen Sinn (vgl. Hörisch 1988: 65), denn aus dem vielen Sinn, den ein Text – zumal in seinen einzelnen Stellen – enthalten könne, wird ein einziger – eine Entwicklung, die für Hörisch vor allem im 19. Jahr-

hundert in Konjunktur gerät (vgl. ebd.: 67).¹⁵ Was Hörisch feststellt, lässt sich aufgrund der Diskrepanz zwischen Stellen und deren textueller Umgebung medienpezifisch präzisieren. Mehrdeutigkeit lässt sich interpretatorisch mit dem Verweis auf eine gegenseitige Abhängigkeit aller Teile zähmen; Stellen dürfen nach Schleiermacher nicht mehr isoliert betrachtet werden. Dass hierbei versucht wird etwas zu zähmen, etwas zusammenzuhalten, was sich stets auch, wie Husserl und später Derrida beschrieben haben, emanzipieren kann, ergibt sich unweigerlich aus der Stückhaftigkeit von Texten. Das mehrdeutige Potenzial, das der Erzähler einzuhegen versucht, kann sich letztlich immer Bahnen schlagen: Es lassen sich stets Stellen lesen und verselbstständigen.

Diese Rezeptionshaltung, als deren Anhänger der Erzähler aufgrund seiner Vergöttlichung des Ganzen angesehen werden kann, wird von ihm bereits produktionsseitig angewendet. Er geht den umgekehrten Weg; nicht erst beim Lesen soll es ein Ganzes geben, sondern schon im Akt des Schreibens geht es dem Erzähler um ein solches Ganzes, das bestenfalls gar keine Zweifel daran aufkommen lässt, ob man seine Teile isolieren darf. Damit lässt sich bereits der Akt des Schreibens als auf einen homogenen Sinn ausgerichtet betrachten. Mit Schulz lässt sich die Aberkennung der Selbstständigkeit von Teilen auch medienhistorisch einordnen, da sie mit der Entwicklung des Romans zusammenhängt. Romane minimieren mit ihrer teleologischen Ausrichtung und ihrer inhaltlichen Kohärenz die Befugnis manipulierender Eingriffe durch Leser:innen (vgl. Schulz 2015: 201). Sie erzwingen eine ganzheitliche Lektüre von A bis Z, die die Entwicklung der Handlung kontinuierlich nachvollzieht, und verhindern damit jene Stellenlektürepraxis, die noch für den enzyklopädischen Barockroman gang und gäbe war. Der Roman sorgt mit seiner Struktur und Kontinuität dafür, dass seine einzelnen Teile als Momente erscheinen, die, sobald sie als Stücke verselbstständigt werden, zu Fehllektüren verleiten können. Mit dieser Ausrichtung, wonach die Teile eines Romans stets zu Teilen eines übergeordneten Ganzen werden, zu dem sie in Abhängigkeit stehen, wird ebenfalls das Paradigma des Ganzen manifest. Der Text wird im Roman als Einheit konzipiert, dessen Teile nur noch an ihrem originären Platz ihre intendierte Bedeutung entfalten (vgl. ebd.: 202). Vor diesem Hintergrund lässt sich das Detail klären, dass der Erzähler, der sich eigentlich als »dramatischer Dichter« vorstellt, auf eine narrative Präsentation zurückgreift. Sie ermöglicht ihm jener Lektürepraxis vorzubeugen, die der Spielmann betreibt und die seiner Erzählung eine ungewollte Mehrdeutigkeit verleihen könnte. Präsentiert als Erzähltext, begünstigt die Geschichte ihre eigene ganzheitliche Rezeption.

8. Aporien des Ganzen

Wie aber gelangt der Spielmann zu seinem Stellenspiel und seiner Konzeption von Teilen als Stücken? Aus seiner Lebensgeschichte wird ersichtlich, dass gerade über-

15 Diese Konjunktur ließe sich aus einer spezifischen historischen Erfahrung ableiten, die Lukács mit dem Bild der »transzendentalen Obdachlosigkeit« beschrieben hat. Lukács konstatiert für das 19. Jahrhundert eine Komplexitätszunahme, in deren Folge übergeordnete Sinnzusammenhänge brüchig werden. Das hermeneutische Projekt Schleiermachers kann vor diesem Hintergrund als Versuch verstanden werden, diese Sinnzusammenhänge zu restituieren.

geordnete Zusammenhänge für ihn zum Hindernis werden. In seiner Jugend geraten seine Lernprozesse ins Stocken, sobald ihm »ein einziges Wort« fehlt (Grillparzer 2021: 23). Wie Geulen beobachtet hat, treibt Jakob mit dieser Vorgehensweise die Vorstellung des Ganzen in eine Aporie; Jakob erkennt unfreiwillig, dass das Ganze eigentlich immer ein »Ganzes« ist, das sich übersprungenen, ausgelassenen oder ausgeschlossenen Stellen verdankt (vgl. Geulen 2001: 499) und sogar verdanken muss. Mit dem Versuch, das Ganze in allen seinen Stellen zu erfassen, muss Jakob zwangsläufig scheitern und verweist damit auf eine unhintergehbare Unvollständigkeit des Ganzen und im Umkehrschluss auf dessen zwangsläufige Stellenhaftigkeit. Das Ganze zerfällt immer in Teile, bzw. lässt es sich in solche vereinzeln. Das Scheitern Jakobs an fehlenden Zusammenhängen wird besonders bei seiner Schulprüfung deutlich: Jakob soll einige Verse aus Horaz' *Ars Poetica* rezitieren, vergisst aber ein Wort, das er, obwohl es ihm von seinem Lehrer zugeflüstert wird, nicht sagen kann, weil er es »im Zusammenhang mit dem Übrigen« (Grillparzer 2021: 24) sucht, aber nicht findet. Der Spielmann sucht also jenen lückenlosen Zusammenhang, jenes homogene Ganze, hinter dem der Erzähler her ist, das Jakob aber weder herzustellen vermag (vgl. Heine 1991: 140–141) noch sich eine solche Herstellung anmaßt. Jakob scheitert damit gerade an dem hermeneutischen Paradigma, wonach eins aus dem anderen verständlich wird.¹⁶ Die Schwierigkeit Zusammenhänge herzustellen, bzw. ein Ganzes zu entwerfen, das die Teile verständlich werden lässt, tritt auch in Jakobs Stellung als Abschreiber hervor. Jakob ist sich unsicher, ob er sich an das Original halten soll, auch wenn er darin offensichtliche Fehler entdeckt, oder ob er eigenhändig und vor dem Hintergrund des Sinnzusammenhangs Korrekturen vornehmen soll (vgl. Grillparzer 2021: 25).¹⁷ Auch hier tut sich eine Kluft zwischen konkreten Stellen und einem abstrakten Ganzen auf, die von Jakob nicht überwunden werden kann. Er hält an der Selbstständigkeit der Teile fest. Dass er letztlich gar kein Interesse mehr an übergeordneten Zusammenhängen hat, zeigt sich neben seiner Spielpraxis auch an seiner Hinwendung zu einzelnen Wörtern und bisweilen sogar nur Buchstaben, auf die er seinen Fokus beim Abschreiben richtet (vgl. ebd.). Aufgrund der Unmöglichkeit, das Ganze insgesamt zu erfassen, wendet Jakob sich den Stellen zu. Im Unterschied zum Erzähler nimmt er deren Überbewertung gegenüber einem wie auch immer gearteten Ganzen vor. Dieses gerät mit der Fixierung auf und von Stellen immer mehr aus dem Blick.

Jakob offenbart mit seiner Schwäche, Zusammenhänge herzustellen, allerdings auch eine ethische Reflexion, die sich für ihn als Abschreiber zwischen »objektiver Wiedergabe eines stellenweise sinnlosen Textes und subjektiver, den fehlenden Zusammenhang durch eigenen Zusatz rekonstruierender Interpretation« (Heine 1991: 143) auftut. Sein Respekt für die Selbstständigkeit der Teile geht so weit, dass er selbst ihre Sinnlosigkeit anerkennt, statt sie in hermeneutischer Manier im Sinne einer Verbesserung oder

16 Indem Jakob ein einziges Wort fehlt, ist das Ganze plötzlich unvollständig. Hinter dem Problem des Nicht-Erinnerns tut sich somit eine hermeneutische Problemstellung für die Rezeption von Texten auf, die immer auch von Vergessens- und Verdrängungsprozessen begleitet ist.

17 »Ein unrichtiges Unterscheidungszeichen, ein ausgelassenes Wort im Konzepte, wenn es sich auch aus dem Sinne ergänzen ließ, machte mir bittere Stunden. Im Zweifel, ob ich mich genau ans Original halten oder aus Eigenem beisetzen sollte, verging die Zeit angstvoll« (Grillparzer 2021: 25).

in Anlehnung an ein unterstelltes Ganzes zu glätten. Was Jakob ernsthaftes Kopfzerbrechen bereitet, wird vom Erzähler in seinen ethischen Implikationen ausgeblendet. Er hat keine Skrupel, Teile einem Ganzen unterzuordnen, und nimmt sich unreflektiert die Freiheit, dieses Ganze selbst herzustellen. Was der Erzähler frei und bedenkenlos tut, wird bei Jakob zum Problem. Der eine scheitert an der nicht zu lösenden Mehrdeutigkeit, wenn Teile als Stücke gehandhabt werden (bis er sich lustvoll dieser Bewegung hingibt), der andere übergeht Mehrdeutigkeiten unter dem Paradigma des Ganzen.

9. Schluss

Die Mehrdeutigkeit, die hier als Verhältnis von Teil und Ganzem verhandelt wird, ist von fundamentaler Bedeutung; immerhin ergibt sie sich aus der unhintergehbaren Stückhaftigkeit von Texten. Je nachdem, wie das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem bewertet wird, welche Stabilität und hierarchische Ordnung ihm zugeschrieben wird, ergeben sich daraus Konsequenzen für das mehrdeutige Potenzial von Texten.

In den vorgestellten Prozessen der Rahmung, die vom Erzähler in Grillparzers Text eingesetzt werden, verbirgt sich ein semantischer Kontrollmechanismus: Das stellenförmige Aufkeimen von Bedeutung wird dadurch gezähmt, dass Stellen in Abhängigkeit zueinander und letztlich zu einem übergeordneten Ganzen gebracht werden, um dessen Konstitution es dem Erzähler geht. Gerade hinsichtlich des musikalischen Diskurses erweist sich dieses Paradigma des Ganzen als Ausschlussverfahren. Jene Stellen, an denen die musikalische Praxis des Spielmanns verhandelt wird, sind stets mit anderen, die sie diskreditieren, verknüpft, wodurch das Stellenspiel Jakobs als musikalische Spinnerei vereindeutigt wird.

Diese Vereindeutigung lässt sich mit Stellenlektüren verunsichern: Mit Stellenlektüren, mit der Herauslösung einzelner Stellen aus dem vom Erzähler geschaffenen Kontext, ließe sich ein anderes und vor allem ein weniger eindeutiges Bild des Musizierens gewinnen. Die vorliegende Untersuchung wirft also die Frage auf, ob sich Texten Bedeutungen ›zurückgeben‹ lassen, wenn man einzelne ihrer Stellen isoliert und nicht mehr zu übergeordneten Zusammenhängen ins Verhältnis setzt – wenn man also wie Jakob beim Geigespielen verfährt. Beim Lesen von Grillparzers Erzählung, wo Jakob bisweilen als prototypischer Kandidat heutiger Reality-Shows erscheint, erweist sich eine solche Rezeptionshaltung als regelrechter Akt der Gerechtigkeit: Der vom Erzähler konstruierte Rahmen bewirkt eine Bloßstellung Jakobs und dessen Perspektive, statt eine Auseinandersetzung mit ihr zu initiieren. Indem man Jakobs Aussagen probeweise isoliert, sie eigenständig betrachtet, lässt sich ein Ausgleich schaffen, der in diesem Fall auf der Evokation von Mehrdeutigkeit beruht.¹⁸ Umgekehrt gerät bei Grillparzer die semantische Domestizierung in den Blick, die in Prozessen der Rahmung und Kontextualisierung schlummert, da sie als Verfahren der Vereindeutigung thematisiert werden.

Ganz so eindeutig verhält es sich am Ende aber doch nicht: Grillparzers Thematisierung von Mehrdeutigkeit reizt mit ihrer Vorführung der Deutungswidersprüche zwi-

18 Inwiefern sich dieser Leseindruck als probater Zugang zu Texten generalisieren ließe, muss hier offenbleiben.

schen Teilen und Ganzen als grundlegender Prämisse von Mehrdeutigkeit zu ethischen Überlegungen, die sich nicht länger auf einen semantischen Nachteilsausgleich reduzieren lassen. Wie Jakob mit seinen Lernprozessen aufgedeckt hat, bestehen Texte stets aus aneinandergereihten Stellen, aus denen sich zwar ein Ganzes zusammensetzen lässt, das aber kaum alle Stellen in sich aufzunehmen vermag. Diese fiktive Erfahrung gibt durchaus zu denken; in diesem spezifischen Sinne ließe sich nämlich jeder Zugriff auf Texte als Stellenlektüre begreifen, die – mal mehr, mal weniger – Stellen berücksichtigt und damit immer das Potenzial offenlässt, Mehrdeutigkeiten freizulegen. Der Zusammenschluss von Stellen, ihre spezifische Kombination, kann Mehrdeutigkeit, wie bei Grillparzer, zwar reduzieren, aber nie vollständig die Möglichkeit tilgen, andere Stellen hinzuzuziehen und sich dieser semantischen Reduktion bewusst zu werden. Umgekehrt gilt selbstverständlich auch, dass die spezifische Verknüpfung von Stellen Mehrdeutigkeit erzeugen kann, die ihnen einzeln nicht zufällt und die einzelne Stelle übersteigt. Unter diesen umgekehrten Vorzeichen geraten die angestoßenen ethischen Überlegung selbst nur noch zu mehreren konkurrierenden Schlüssen. Am deutlichsten zeigt sich dieser Befund in seiner ganzen Ambivalenz möglicherweise, wenn man ihn an den Titel von Grillparzers Erzählung rückbindet: Der *arme* Spielmann. Während Jakob keinen Hehl aus seiner Armut macht, entwirft er sich aufgrund seiner Musik dennoch als glücklichen Menschen (vgl. Grillparzer 2021: 55); durch die Rahmung des Erzählers hingegen, die die Musik aus ihrer zentralen Stellung verschiebt, erfährt das »arm« eine konnotative Aufladung des Bemitleidenswerten. Hier entsteht ein Deutungsangebot, das sich nicht aus den einzelnen Stellen, sondern nur aus ihrem Zusammenschluss ergibt; sie resultiert erst aus dem größeren Zusammenhang, den der Erzähler konstruiert, und damit im vorliegenden Fall paradoxerweise aus dem Anspruch heraus, Mehrdeutigkeit zu zähmen.

Die mediale Perspektive, die hier auf Fragen der Mehrdeutigkeit angelegt wurde, offenbart also stets ethische Reflexionen, denen sich ein Zugriff auf Texte zu stellen hat. In der Kombination von Stellen liegt sowohl das Potenzial, Bedeutungen auszuschließen, als auch das Potenzial, Bedeutungen hervorzubringen. Mehrdeutigkeit ergibt sich als Folge dieser Beweglichkeit und kann aufgrund des stets stellenförmigen Zugriffs auf Texte immer aktiviert werden. Grillparzers Text weist auf die blinden Flecken hin, die mit jeder Deutung einhergehen: Abhängig davon, welche Stellen man berücksichtigt und miteinander kombiniert, ergeben sich sowohl Ein- als auch Mehrdeutigkeiten. Dieser triviale Befund ist der Stellenhaftigkeit¹⁹ von Texten geschuldet, macht aber Mehrdeutigkeit zu einem Potenzial aller Texte, oder genauer: aller Texte, die interpretiert werden.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs, München: Carl Hanser.
 Barthes, Roland (2016a): »Am Nullpunkt der Literatur«, in: Ders., Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9–69.

19 Verstanden als Stückhaftigkeit im Sinne Husserls.

- Barthes, Roland (2016b): *Die Lust am Text*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bode, Christoph (2007): »Ambiguität«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 1. A-G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 67–70.
- Culler, Jonathan D. (1988): *Framing the sign. Criticism and its institutions*, Norman (Oklahoma): University of Oklahoma Press.
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (2001): »Signatur Ereignis Kontext«, in: Ders., *Limited Inc.*, Wien: Passagen, S. 15–45.
- Geulen, Eva (2001): »Stellen-Lese«, in: *MLN* 116, S. 475–501.
- Grillparzer, Franz (2021): *Der arme Spielmann*. Erzählung, Stuttgart: Reclam.
- Hannemann, Bruno (1977): »Zum Selbstverständnis des Dichters vor 1848. Franz Grillparzers ›Der arme Spielmann‹«, in: *Monatshefte* 69, S. 377–390.
- Heine, Roland (1991): »Ästhetische oder existentielle Integration? Ein hermeneutisches Problem des 19. Jahrhunderts in Grillparzers *Der arme Spielmann*«, in: Helmut Bachmaier (Hg.), *Franz Grillparzer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 135–175.
- Husserl, Edmund (1968): *Logische Untersuchungen*. Zweiter Band. *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Hörisch, Jochen (1988): *Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jacob, Joachim (2012): »Kleine Stellenkunde«, in: Wolfgang Braungart/Joachim Jacob (Hg.), *Stellen, schöne Stellen*. Oder: Wo das Verstehen beginnt, Göttingen: Wallstein, S. 11–63.
- Krotkoff, Hertha (1970): »Über den Rahmen in Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*«, in: *MLN* 85, S. 345–366.
- Lacan, Jacques (1997) : »Die Psychosen. Das Seminar von Jacques Lacan. Buch III (1955–1956)«, hg. von Jacques-Alain Miller, Weinheim/Berlin: Quadriga.
- Lotman, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*, München: Wilhelm Fink.
- Lämmert, Eberhard (2004): *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2016): *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck.
- Maye, Harun (2019): *Blättern/Zapping. Studien zur Kulturtechnik der Stellenlektüre seit dem 18. Jahrhundert*, Zürich: Diaphanes.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. (1995a): »Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament«, in: Ders., *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 71–306.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. (1995b): »Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch«, in: Ders., *Hermeneutik und Kritik*. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 309–346.
- Schulz, Christoph B. (2015): *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms.
- Stanitzek, Georg (2010): »Brutale Lektüre, ›um 1800‹ (heute)«, in: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Wilhelm Fink, S. 249–265.

Ströker, Elisabeth (1990): »Über die mehrfache Bedeutung der Rede von Ganzen und Teilen. Bemerkungen zum sogenannten hermeneutischen Zirkel«, in: Karl Acham/Winfried Schulze (Hg.), *Teil und Ganzes. Zum Verhältnis von Einzel- und Gesamtanalyse in Geschichts- und Sozialwissenschaften*, München: DTV, S. 278–298.

Titzmann, Michael (1993): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München: Wilhelm Fink.

Wölfel, Kurt (1985): »Zur aktuellen Problematik der Interpretation literarischer Werke«, in: Georg Stötzel (Hg.), *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984. 2. Teil*, Berlin/New York: de Gruyter, S. 398–409.

Mehrstimmiges und mehrdeutiges Erzählen in Wilhelm Raabes *Drei Federn*

Lena Wetenkamp

»Es ist leicht, Raabe schwierig zu finden. Seine achtundsechzig Romane und Erzählungen eignen sich nie zur schnellen verschlingenden Lektüre.« (Winkels 2019: 15) – diese Aussage rekurriert auf die Anforderungen (oder in manchen Fällen auch Herausforderungen), die Raabes Texte an ihre Leser:innenschaft stellen. Wilhelm Raabes *Drei Federn* aus dem Jahr 1865 ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme, handelt es sich doch auch hier um einen Text, dessen Interpretation einige Schwierigkeiten bereitet.¹ Viele dieser Schwierigkeiten liegen in der Mehrdeutigkeit des Textes begründet. Sie wird auf den ersten Blick vor allem auf struktureller Ebene evoziert, da Raabe sich einer experimentellen Erzählform bedient: Neben Analepsen und Zeitsprüngen prägen die divergierenden Erlebnisperspektiven dreier Figuren den Text. Dieser verfügt damit über drei verschiedene homodiegetische Erzählinstanzen, die jeweils die Ereignisse aus ihrer Perspektive beschreiben. Die erste Feder ist dem Advokaten August Hahnenberg zuzuschreiben, einer misanthropen Persönlichkeit, die sich zu Beginn der Handlung in ihrem Einzelgängerdasein eingerichtet hat. Die zweite Feder gehört zu Mathilde Sonntag, der Ehefrau von August Sonntag, der das Patenkind des Advokaten ist und die dritte Feder führt. Die Patenschaft steht anfangs unter keinem guten Stern und ist von Seiten August Sonntags von starker Abneigung gegenüber dem Patenonkel geprägt. Im Verlauf der Handlung kommt es jedoch zu einer Annäherung und letztlich Aussöhnung der Figuren. Die Schilderung dieser Beziehungsentwicklung als zentrales Element der Handlung nehmen alle drei Erzählinstanzen aus ihrer jeweiligen Perspektive vor. Dabei bilden die Erzählteile Hahnenbergs, die zu Beginn und Ende des Textes platziert sind, eine Art Rahmenerzählung. Die erzählte Zeit der insgesamt sechs Abschnitte umfasst eine Zeitspanne von über 30 Jahren. Die erste Eintragung stammt aus dem Jahr 1829, in dem Hahnenberg mit 30 Jahren sein bisheriges Leben resümiert, die anderen sind 1862 geschrieben. Dabei haben die Erzählinstanzen jeweils die bisher geschriebenen fiktiven Blätter vor Augen und nehmen kommentierend darauf Bezug. Diese Bezugnahmen und Adressierungen haben

1 Die Werke Wilhelm Raabes werden hier und im Folgenden unter Verwendung der Sigle BA (mit Bandnummer und Seitenzahl) nach den jeweils neuesten Bandaufgaben der Braunschweiger Ausgabe zitiert (Raabe 1960ff.).

formale Anklänge an die Gattung des Briefromans, jedoch weist der Text auch Merkmale diaristischen Erzählens und damit eine Nähe zum Tagebuch auf.² Die von Raabe verwendete multiperspektivische Textform³ eignete sich denkbar schlecht für die im 19. Jahrhundert übliche Fortsetzungspublikation in illustrierten Familien- und Unterhaltungszeitschriften. Auch *Drei Federn* erschien als Erstabdruck in der *Roman-Zeitung* (Jg. 2, 1865); das Erscheinungsbild dieser Zeitschrift weist jedoch größere Übereinstimmungen mit der Buchform auf. Die sonst üblichen »Mischungen« (vgl. Podewski 2020) verschiedener Textsorten und Bilder auf den einzelnen Journalseiten sind hier nur in Ansätzen anzutreffen. Die Wahl der Multiperspektivität entspricht dennoch nicht unbedingt einem zeitgenössischen marktkonformen Erzählverfahren. Das in der Raabe-Forschung vergleichsweise wenig beachtete Werk wertschätzte der Autor jedoch sehr. So ist einem Brief an Siegmund Schott vom 18.10.1891 zu entnehmen, dass dieser die Lektüre von *Den Leuten aus dem Walde* »thun [...] aber auch lassen« könne, die *Drei Federn* dagegen halte Raabe »bescheidenlich immer noch für lesenswerth« (BA EB II, 313). Das vorgenommene Erzählexperiment scheint für den Autor auch mit zeitlichem Abstand noch zu funktionieren.

Literaturhistorisch betrachtet ist Multiperspektivität im 19. Jahrhundert keine ungewöhnliche Erzählform mehr. Mit der Einsicht, dass Welterleben zutiefst subjektiv und damit Ereigniserzählen immer durch eine bestimmte Perspektive gebrochen ist, setzten sich Literat:innen schon früh auseinander. Dabei war es »gerade der Roman mit der Entwicklung innovativer Erzählformen seit dem 18. Jahrhundert[, der] einen nicht zu unterschätzenden Anteil daran hatte, Menschen für die Perspektivengebundenheit von Erfahrungen, Erkenntnis und Geschichte(n) zu sensibilisieren.« (Nünning/Nünning 2000a: 3) Dies zeigt sich u. a. in Briefromanen wie Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) oder

2 Klopfenstein sieht die Nähe zum Tagebuch vor allem dadurch gegeben, dass »sich die Schreiber ihre eigene Geschichte vorerzählen, um sich über sich selber, vergangene Erlebnisse und ihren gegenwärtigen Standort klar zu werden oder sich vor sich selber zu rechtfertigen.« (Klopfenstein 1969: 78)

3 Eine Definition für den Begriff »multiperspektivisches Erzählen« liefert Neuhaus, der darunter alle narrativen Texte fasst, »in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um ein Geschehen wiederzugeben, einen Menschen zu schildern, eine bestimmte Epoche darzustellen oder dergleichen.« (Neuhaus 1971: 1) Nünning und Nünning differenzieren diese Definition weiter, wenn sie multiperspektivisches Erzählen in allen narrativen Texten vorliegen sehen, »in denen das auf der Figurenebene dargestellte oder erzählte Geschehen dadurch facettenartig in mehrere Versionen oder Sichtweisen aufgefächert wird, daß sie mindestens eines der folgenden drei Merkmale (oder eine Kombination von mehreren dieser Merkmale) aufweisen:

(1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern;

(2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird;

(3) Erzählungen mit einer montage- bzw. collagehaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierung desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden.« (Nünning/Nünning 2000a: 18, Herv. getilgt, L.W.)

Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771).⁴ Zudem gab es im 19. Jahrhundert auch eine zunehmende Varianz der Gattung, die z.B. Herausgeberfiktionen wie in E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1820) mit einbezog. Dennoch finden sich in der Literatur des deutschsprachigen Realismus nicht viele Texte, die diese Erzählanlage wählen. Vielmehr prägen Orientierung gebende homo- oder heterodiegetische Erzählinstanzen, die das Geschehen für die Leser:innen ordnen, viele realistische Texte. Diese Erzählstrategie hat Allrath als »*single-point perspective system*« (Allrath 2000: 176, Herv. i.O.) bezeichnet, das sie als epochenspezifische Norm des 19. Jahrhunderts herausstellt. Jedoch finden sich auch Texte, die dieser Norm nicht entsprechen und in ihrer Erzählanlage »synthesestörende Strategien finden, durch die die Monologizität der Darstellung unterminiert wird.« (Ebd.) Zu diesen Texten zählt – so die These – auch Wilhelm Raabes *Drei Federn*. Raabes Text widersetzt sich der programmatischen Forderung des Realismus nach objektiver Mimesis und stellt die Subjektivität des Erzählens heraus. Götsche sieht dies als zentrales poetologisches Prinzip: »In Raabes Realismus ist Mimesis reflexiv gebrochen.« (Götsche 2016: 19) Multiperspektivität und die damit verknüpfte potenzielle Mehrdeutigkeit scheint der realistischen Programmatik eindeutigen Erzählens zunächst diametral gegenüberzustehen, sie widerspricht jedoch nicht per se der Forderung nach objektivem Erzählen, sondern kann vielmehr als Form einer »motivierten Subjektivität« (Aust 2006: 90) verstanden werden. Das Anliegen, alles Subjektive und auf den Vermittlungsakt des Erzählens Verweisende aus den Texten zu verbannen, wird in *Drei Federn* insofern eingelöst, dass keine sich einmischende Erzählinstanz das Erzählte ordnet und deutet, sondern Subjektivität durch die drei unterschiedlichen Erzählperspektiven textinhärent motiviert ist.

Raabes Texte spielen – wie vor allem die jüngere Forschung herausgearbeitet hat – mit einer Sinnoffenheit, der Mehrfachcodierung von Sinn- und Weltentwürfen (vgl. Pierstorff 2022). So wird beispielsweise in Bezug auf *Meister Autor* von unterschiedlichen Deutungsschichten gesprochen, die auch bei wiederholter Lektüre keine abschließende Interpretation zulassen (vgl. Jückstock-Kießling 2004: 230)⁵. *Drei Federn* potenziert dieses Spiel um Mehrdeutigkeiten jedoch noch einmal, da die Erzählanordnung die Leser:innen dazu einlädt, die Frage nach Form und Funktion von Mehrdeutigkeit zum Gegenstand der Reflexion zu machen. In diesem Sinn handelt es sich nicht nur um einen mehrdeutigen Text, sondern um einen Text, der Mehrdeutigkeit direkt thematisiert und den Leser:innen vor Augen stellt. Das Spiel der Perspektiven wirft Fragen nach dem Wahrheitsgehalt des Dargestellten auf, oder vielmehr danach, in welchen Punkten sich die individuellen Darstellungen gleichen oder widersprechen. Eine abschließende Deutung – so viel sei hier schon vorweggenommen – wird den Leser:innen jedoch nicht angeboten, es ist ihnen überlassen, die eigenen Schlüsse zu ziehen. Deutlich wird, dass

4 Für eine Übersicht über verschiedene Formen multiperspektivischen Erzählens vom Briefroman bis zur multiplen Bewusstseinsdarstellung vgl. Neuhaus 1971.

5 Die Deutungsoffenheit in *Meister Autor* ist laut Jückstock-Kießling vor allem auf das Erzählverfahren der Erzählinstanz Emil von Schmidt zurückzuführen, dessen »Beschreibungen und Deutungen des Geschehens ständig erkennbar zwischen allegorisierender Ästhetisierung und auf Wahrheit verpflichteter Erklärung wechseln.« (Jückstock-Kießling 2004: 229) Für die Leser:innen ergibt sich daraus die Unsicherheit, ob das Geschilderte nach einer allegorische Deutung verlangt oder nicht.

mit dem Wechsel der Erzählinstanz auch ein Perspektivenwechsel einhergeht, die Mehrstimmigkeit – und damit verbundene potenzielle Mehrdeutigkeit – durch ein klares formales Kriterium markiert ist. Schon der Titel kann als Hinweis darauf gelten, dass das Folgende auf drei verschiedene Weisen die Welt zu sehen, zu beschreiben und zu deuten verweist. Kann der Titel als explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit gelten, ist das formale Element der Multiperspektivik eine implizite Form.⁶ Im Text findet sich nicht nur eine Mehrdeutigkeit des Textes auf formaler Ebene, sondern eine zeitgleiche Verknüpfung mit inhaltlich behandelter Mehrdeutigkeit. Diese Verknüpfung von Inhalt und Form ist multiperspektivischem Erzählen in Ansätzen immer inhärent, da sich ein Phänomen auf der Darstellungs-Ebene (mehrere Erzählstimmen) mit einer Frage nach der Deutung des Inhalts verknüpft. Das ›Wie‹ der erzählerischen Vermittlung steht in enger Verbindung zum ›Was‹ der dargestellten Perspektiven (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 20). Die Frage, ob die Multiperspektivität in *Drei Federn* zu einer nicht nur punktuellen, sondern strukturellen Mehrdeutigkeit des Textes führt, soll im Folgenden behandelt werden. Um diese Frage beantworten zu können, muss zunächst jedoch geklärt werden, was genau unter dem schillernden Begriff der Multiperspektivität zu verstehen ist und welche Ausformung und Funktion dieser im Text zukommt.

1. Multiperspektivität

Die von Nünning und Nünning im Jahr 2000 getätigte Feststellung, »daß es [...] weder eine narratologisch fundierte Theorie der Multiperspektivität noch einen literaturgeschichtlichen Überblick über die Formen, Funktionen und Veränderungen multiperspektivischen Erzählens gibt« (Nünning/Nünning 2000a: 5), ist in dieser Eindeutigkeit heute nicht mehr zutreffend. In den letzten Jahren hat sich das Interesse der Forschung verstärkt auf multiperspektivisch erzählende Texte gerichtet und damit einhergehend wurde ein differenziertes Vokabular für unterschiedliche Phänomene der Multiperspektivität entwickelt (vgl. bspw. Hartner 2012b; Roggenbruck 2020). Ein wichtiger Differenzierungspunkt betrifft den Begriff der Perspektive, die z.T. im Sinne einer Erzählperspektive für den gesamten Prozess der erzählerischen Vermittlung herangezogen wird. In Abgrenzung dazu schlagen Nünning und Nünning vor, mit dem Begriff der Figurenperspektive »die Beschaffenheit des Eigenschaftsspektrums einer Figur bzw. das System aller Voraussetzungen, das ihr subjektives Wirklichkeitsmodell konstituiert« (Nünning/Nünning 2000b: 48–49) zu bezeichnen. Damit soll dem Umstand Rechnung getragen werden, dass Blickwinkel und Weltsicht stets individuell geprägt sind. Diesem Ansatz folgend soll auch im Folgenden mit Perspektive auf das jeweilige Welterleben der einzelnen Figuren rekuriert werden.

Um die für das Thema der Mehrdeutigkeit zentrale Frage nach Synthese der Perspektiven oder synthesesstörenden Erzählstrategien beantworten zu können, gilt es, die Perspektivenstruktur des Textes genauer in den Blick zu nehmen, d.h. die einzelnen Per-

6 Vgl. zum Unterschied von expliziter und impliziter Thematisierung von Mehrdeutigkeit die Einleitung von Descher/Jacke/Konrad/Petraschka in diesem Band (Descher et al. 2023).

spektiven zunächst zu rekonstruieren und in einem zweiten Schritt die Relationen zwischen ihnen genauer zu bestimmen (vgl. ebd.: 51).

Für *Drei Federn* kann ein enges Begriffsverständnis von Multiperspektivität in Anschlag gebracht werden, das sich auf das Vorhandensein mehrerer Erzählinstanzen bezieht und den »multi-narrator novels« (Romberg 1962: 48) entspricht. Der Text ist – einer Klassifikation Nünning und Nünning folgend – ein zugleich multiperspektivisch erzählter als auch multiperspektivisch fokalisierter Text (Nünning/Nünning 2000b: 42), da sowohl mehrere Erzählinstanzen vorhanden sind, aber diese auch jeweils mit einer weitgehend vorherrschenden internen Fokalisierung korrelieren.⁷ Wie bereits erwähnt, haben wir es mit drei Erzählinstanzen zu tun, die jeweils zwei Mal die Feder ergreifen. Die Erzählanteile sind somit gleichmäßig verteilt, es ergibt sich keine hierarchische Abstufung der einzelnen Perspektiven durch ungleiche Erzählanteile, es herrscht ein »mengenmäßig ausgewogene[s] [...] multiperspektivische[s] Erzählen« (Nünning/Nünning 2000b: 56, Herv. i.O.) vor. Da die Erzählstimmen von August und Mathilde im Mittelteil des Textes alternieren, »steigt die Möglichkeit der fortlaufenden Korrektur und wechselseitigen Relativierung der Perspektiven im Rezeptionsprozeß.« (Ebd.) Diese mögliche Relativierung der einzelnen Perspektiven wird bereits auf den ersten Textseiten explizit angesprochen und damit Mehrdeutigkeit thematisiert, wenn Hahnenberg der Jugend einräumt über ihn zu urteilen und damit auf potenziell andere Sichtweisen auf das Geschehen verweist: »[D]er Jugend will ich gern gestatten, daß sie über mich herfalle, sie hat schon eher ein Recht dazu.« (BA 9.1: 247) Mit dieser Thematisierung von Mehrdeutigkeit ergeht ein Appell an die Leser:innen, das Gesagte ebenfalls zu beurteilen und Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Einschätzungen der anderen Figuren zu richten. Nicht alle Ereignisse der Handlung werden jedoch aus verschiedenen Perspektiven und damit wiederholt erzählt. Augusts Kindheit und Jugend werden den Leser:innen sowohl aus seiner als auch aus der Perspektive des Paten vermittelt (vgl. ebd.: 283–289 und 365–368), das Aufwachsen Mathildes, das sie dem Lesepublikum wortreich vor Augen stellt (vgl. ebd.: 269–274), wird dagegen mit keinem zweiten Blick kontrastiert. Die (unglückliche) Liebesgeschichte zwischen Hahnenberg, Karoline und Joseph findet dagegen gleich dreimal Erwähnung im Text, da Hahnenberg diese in seinen beiden Textanteilen zum Erzählgegenstand macht und auch August seine Einschätzung dazu abgibt (vgl. ebd.: 250–255, 362, 291–293).

Da die Zeit der Niederschrift variiert und die Abschnitte zwei bis fünf rund 30 Jahre nach der Niederschrift des ersten Abschnittes erfolgen, haben wir es zunächst mit »*diachrone[m] multiperspektivischen Erzählen*« zu tun, bei dem die Erzählabschnitte »auf zwei oder mehrere Zeitebenen verteilt« (Nünning/Nünning 2000b: 57, Herv. i.O.) sind. Jedoch

7 Nünning und Nünning fassen die multiperspektivisch fokalisierten Romane jedoch enger und halten fest, dass in diesen oftmals »eine explizit ausgestaltete Erzählerperspektive fehlt«, sodass »die Spuren der erzählerischen Vermittlung durch das Zurücktreten einer expliziten Erzählinstanz auf ein Minimum reduziert werden.« (Nünning/Nünning 2000b: 67)

Man könnte meinen, dass es sich bei *Drei Federn* auch um einen multiperspektivisch strukturieren bzw. collagierten Texte handelt, was Nünning und Nünning als dritte Grundform multiperspektivischen Erzählens festhalten. Jedoch haben wir es in *Drei Federn* zwar mit einzelnen Textabschnitten zu tun, die als Collage das Textganze bilden, jedoch ist keine »montage- oder collageartige[] Kombination verschiedenartiger Textsorten« (Nünning/Nünning 2000b: 42) nachzuweisen.

erfolgt die Niederschrift der letzten fünf Abschnitte nahezu synchron. Zudem befinden sich in diesen Erzählanteilen die Figuren an einem Ort, es liegt also für den größten Teil des Textes »*monolokales multiperspektivisches Erzählen* vor« (ebd. Herv. i.O.). Die gleichzeitige Anwesenheit der Figuren an einem Ort zum Zeitpunkt der Niederschrift stellt der Text offen heraus. So kommentieren Mathilde und August den Federwechsel, wenn Mathilde schreibt »und da eben das Kind schreit, so will ich August darüber das Wort geben« (BA 9.1: 281), und August zu Beginn des nächsten Abschnitts mit den Worten anknüpft: »Ich, August Sonntag, Doktor der Medizin, Mathildes Gatte, nehme das Wort, wie es mir gegeben wurde« (ebd.: 282). Die formale Multiperspektivität des Textes liegt damit deutlich zutage. Die Frage stellt sich jedoch, welche Divergenzen auf inhaltlicher Ebene der Text bereithält, d.h. in welchem Verhältnis das Welterleben der Figuren bzw. deren unterschiedlichen Deutungen der Welt zueinander stehen und wie sich formale und inhaltsbezogene Multiperspektivik ergänzen.

2. Drei Federn

Die Handlung des Textes kreist um den menschenabgewandten Juristen Hahnenberg, der im Haus gegenüber seiner großen Liebe Karoline Spierling aufwächst. Nach einer Annäherung zwischen den beiden heiratet sie jedoch dem Wunsch ihres Vaters nachkommend, der sich mit Augusts Vater überworfen hat, seinen Freund Joseph Sonntag, stirbt dann jedoch bald darauf im Wochenbett ihres ersten Kindes. Auf dem Sterbebett nimmt sie Hahnenberg das Wort ab, Pate für das Kind zu stehen, und überantwortet ihm die Fürsorge für ihren lebensfernen Mann sowie den Sohn August. Nach der Entsagung der Liebe führt der Advokat ein auf die Arbeit fokussiertes Leben, das ihm Erfolg und Reichtum bringt. Im Gegensatz dazu führt der Lebensweg des Vaters seines Patenkinds in den wirtschaftlichen Abgrund. Joseph kann seine wirtschaftliche Existenz nur noch mithilfe August Hahnenbergs sichern. Dabei dosiert dieser seine finanzielle Unterstützung – es heißt: »Um des Kindes willen durfte ich den Vater nicht in zu behagliche Umstände versetzen« (BA 9.1: 364) – und orientiert sich dabei an seinen eigenen pädagogischen Erfahrungen: »[I]ch hielt eben die Schule, in welcher ich selber aufgewachsen war, für die beste und naturgemäße« (ebd.: 364). Um sein Mündel vor dem Schicksal des Vaters zu bewahren, wendet Hahnenberg einen rigorosen Erziehungsstil an, um ihm das durch dessen Eltern vererbte »leichte, schnellflutende Blut« (ebd.: 366) – d.h. einen gefühlsbetonten Lebensstil – auszutreiben: »Der Mensch, den *ich* formen wollte, durfte nicht im phantastischen oder vielmehr phantasievollen Halbdunkel die Tage versitzen [...]« (Ebd.) Gegenüber dem Vater des Jungen beharrt der Advokat auf seinen Erziehungsabsichten und -methoden. Eine harte Zucht hält er für die einzige Möglichkeit den Jungen vor einem »weiliche[n], weibische[n], unmännliche[n] Wesen« (ebd.: 287) zu bewahren. Diese Übertragung seiner Weltsicht auf andere, das fehlende Einfühlungsvermögen für andere Persönlichkeitsstrukturen, wird in manchen Interpretationen dann auch als der eigentliche »Fehler« Hahnenbergs bezeichnet (Jückstock-Kießling 2004: 198), der das schlechte Verhältnis zwischen den Figuren begründet. Dass das Erziehungsexperiment nicht als gelungen gelten kann, zeigt sich durch dessen doppelte Beschreibung, mit der fast deckungsgleich erzählten Konzentration auf die gleichen

Ereignisse durch den zweiten August. Dieser entwickelt eine Angst vor dem Paten und empfindet dessen wiederholte Examina als Qual und kann mit den nüchternen Reden über das Geschäft und Haushaltsangelegenheiten nichts anfangen (vgl. BA 9.1: 288f.). Die Worte des Paten erreichen den Jungen also nicht. Dadurch tritt die Diskrepanz des Erlebens deutlich zutage (vgl. ebd.: 191). Hier offenbart sich das Potenzial der Multiperspektivität, durch mehrmalige Wiedergabe des erzählten Geschehens von unterschiedlichen Perspektiventräger:innen, durch »eine Kontrastierung unterschiedlicher Darstellungen oder Deutungen[,] eine ständige Relativierung der perspektivisch gebundenen und gebrochenen Sichtweisen sowie der von den Perspektiventrägern repräsentierten Werten und Normen« (Nünning/Nünning 2000a: 3–4) zu erreichen. Für alle Erzählinstanzen lässt sich dabei festhalten, dass sie ihre Positionen und Bewertungen für die einzig wahren halten (vgl. BA 9.1: 267, 282, 299) und die je verschiedene Persönlichkeitsstruktur »der Beschaffenheit der Welt angemessen« (Jückstock-Kießling 2004: 197) empfinden. Die Perspektivengebundenheit des Welterlebens wird im Text offen thematisiert. So erinnert sich August in seinen Aufzeichnungen an die Worte, die sein Pate während eines Gesprächs an ihn richtet: »Ich sehe die Welt mit andern Augen an als du, und die Beleuchtung, in welcher sie mir erscheint, ist die wahre. Du siehst sie noch durch das Medium des Lachens und der Tränen, des Eifers und des Zorns; ich habe mit all dem seit längerer Zeit gebrochen.« (BA 9.1: 299) Die Aussage Hahnenbergs ist als explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit zu sehen, da auf das Vorhandensein mehrerer, perspektivgebundener Deutungen der Welt eingegangen wird, zugleich zeigt sich, dass der Pate diese Mehrdeutigkeit nicht gelten lässt, sondern die eigene Deutung als einzig gültige ansieht.

Der Text erhebt an vielen Stellen die Frage nach Divergenz oder Kongruenz von Selbst- und Fremdwahrnehmung und thematisiert damit Mehrdeutigkeit. Nünnings und Nünnings Kategoriensystem folgend lassen sich in *Drei Federn* in Bezug auf die Frage nach Kongruenz oder Differenz alle drei idealtypischen Ausprägungen feststellen: »*additives* (bzw. *ergänzendes*), *korrelatives* (bzw. *kontrastives*) sowie *kontradiktorisches* (bzw. *inkompatibles*) *multiperspektivisches Erzählen*.« (Nünning/Nünning 2000b: 58, Herv. i.O.) Denn wie Grüne festhält, ist das erzählte Geschehen durchaus ein Produkt gemeinsamer Anstrengung – und somit eine Ausformung additiven Erzählens: »Es schieben sich [...] die Perspektiven ineinander, die erzählte Vergangenheit wird zu einem Produkt eines kollaborativen Zusammenspiels.« (Grüne [im Erscheinen]) Die Leser:innen sind jedoch zumeist mit widersprüchlichen Aussagen über die Figuren konfrontiert, was einem kontrastiven oder sogar kontradiktorischen Erzählen entsprechen würde. August Sonntag stellt seine Neigung zur »Selbstbeobachtung und noch mehr zum Aufmerken auf meine Umgebung und die Kollisionen und Antinomien derselben« (BA 9.1: 291) offen heraus, die er als Resultat seiner prekären Kindheit sieht. Seinen Charakter fasst er mit folgenden Worten zusammen: »Seltsam ist's zu sagen, daß es wahrscheinlich eine gewisse, wenn auch gottlob nicht allzu überwiegende Nüchternheit in meiner Natur ist, die mich in dem ersten und somit für die spätern Jahre meines Daseins vor dem Versinken in Gefühllosigkeit, Gleichgültigkeit und Stumpsinn bewahrte und bewahren wird.« (Ebd.: 282f.) Nur eine Seite später zeigt sich jedoch, dass seine Frau ganz andere Charakterzüge an ihm hervorhebt: »[D]a meine Frau mich gottlob doch immer noch ganz liebenswürdig, unterhaltend und teilnehmend findet, so ist auch für mich kein

Grund vorhanden, mit meiner Charakteranlage unzufrieden zu sein.« (Ebd.: 283) Die letzten Worte entstammen jedoch nicht der Feder Mathildes, sondern sind August selbst zuzuschreiben. Die Leser:innen sind damit mit einer gebrochenen Perspektive konfrontiert, die nur wiedergibt, wie August sich die Wahrnehmung Mathildes vorstellt. Auch in den Textteilen der anderen Figuren wird der Abgleich zwischen Innen- und Außensicht vorgenommen, etwa wenn Mathilde die Zeit ihres Brautstandes mit August beschreibt, der für sie eine Quelle des Glücks, aber aus der Außenperspektive recht unaufgeregt war: »[W]o die andere Menschheit nichts sah und hörte, da wurde uns zum Tanze aufgespielt, weswegen man denn auch von uns behauptete, wir seien schrecklich langweilig und es sei eine Qual, den Tag in unserer Gesellschaft hinzubringen« (ebd.: 281).

Wie die Lektüre von August Sonntags Textteilen zeigt, erkennt dieser den hehren Anspruch des Patenonkels hinter dessen Erziehungsexperiment nicht, sondern empfindet seine Art als erniedrigend und kalt. Abweichend von der Einschätzung des Patenonkels ist der Vater für August keineswegs ein weltferner Mann, sondern im Gegenteil wird dessen Zugewandtheit als prägende Kindheitserfahrung beschrieben, wie die erinnerte Szene eines gemeinsamen Spiels zeigt: »Mein Vater ist Kind geworden, wie ich es bin; er ist unendlich erfinderisch, viel kindlich-erfinderischer als ich.« (Ebd.: 284) Die Welt des Spiels und der Phantasie bilden einen kraftgebenden Gegenpol zum tristen Alltag des Kindes. Die Begegnungen mit dem Patenonkel sind dagegen von Predigten und der Darlegung von dessen Weltsicht gezeichnet: »Es wird mir auseinandergesetzt, daß es in der Welt [...] eine Menge Leute [gebe], welche sich stets das größte Vergnügen daraus machen würden, mir alles Gute, Angenehme und Ergötzliche vor der Nase wegzunehmen, und daß nur der zu etwas komme, welcher am meisten gelernt und den dicksten Prügel habe.« (Ebd.: 288)

Dem Jungen werden also durch Vater und Paten zwei divergierende Weltsichten präsentiert, die nicht miteinander in Einklang zu bringen sind. Als Reaktion positioniert er sich deutlich auf der Seite des Vaters und entwickelt Hassgefühle gegenüber Hahnenberg: »Ich fürchtete mich schrecklich vor dem Paten, obgleich der Vater ihn nicht genug zu rühmen, nicht genug Gutes und Vortreffliches von ihm zu erzählen wußte.« (Ebd.: 286) Dieses Empfinden Augusts wird Hahnenberg bei der Lektüre des bisher Geschriebenen offensichtlich. So finden sich in seinem zweiten Erzählanteil dann auch rechtfertigende Worte für sein damaliges Verhalten: »August Sonntag hat nur die *eine* Seite der Medaille gesehen und danach, wenigstens lange Zeit hindurch, mein Wollen geschätzt und abgewogen. Auch das war naturgemäß, und es läßt sich nichts dagegen sagen.« (Ebd.: 364, Herv. i.O.)

Wie das Beispiel der verschiedenen Erziehungsstile zeigt, lässt die komplexe Erzählanlage des Textes mit den divergenten Erzählinstanzen – oder Federn – das Geschehen in jeweils anderem Licht erscheinen. Der Text führt damit unterschiedliche Weltdeutungen der Figuren vor und thematisiert diese explizit. Die Frage ist jedoch, ob damit der Text auch für die Leser:innen mehrdeutig ist. Lässt das Geschehen verschiedene Interpretationen zu, bzw. fordert diese ein? Kommt es zu Dissonanzen zwischen den Perspektiven und damit zu einem semantischen »Reibungseffekt« (Lindemann 1999: 54), dessen Interpretation den Leser:innen überantwortet bleibt?

Festzuhalten ist bereits an dieser Stelle, dass die unterschiedlichen Erlebniswahrnehmungen ein Spannungsfeld korrespondierender und kontrastierender Perspektiven

eröffnen (vgl. Allrath/Surkamp 2004: 162). Einer Unterscheidung Manfred Pfisters (vgl. Pfister 1997 [1977]: 101–103) aus der Dramentheorie folgend, kann ein solches Spannungsfeld mit der Unterscheidung in »offene« oder »geschlossene« Perspektiven näher bestimmt werden, um zwischen Präsentationen von gänzlich inkompatiblen Perspektiven und solchen zu unterscheiden, die trotz aller Abweichungen dennoch in eine kohärente Sinngebung der Erzählung überführt werden können (vgl. Hartner 2012a). Offene Perspektivenstrukturen lassen eine solche Kohärenz trotz Synthetisierungsbemühungen seitens der Rezipierenden nicht zu, die »Einzelperspektiven konvergieren nicht, sondern laufen auseinander.« (Nünning/Nünning 2000b: 60–61) Offene Perspektiven gehen also von einem gleichberechtigten Nebeneinander und einer weitgehenden Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven aus und entwickeln damit subversives Potential oder kreieren Verfremdungseffekte, geschlossene Perspektiven nehmen eine Hierarchisierung oder Homogenisierung der Einzelperspektiven vor (vgl. Hartner 2012a). Eine solche geschlossene Perspektivenstruktur würde eher der Programmatik realistischen Erzählens entsprechen, da keine Sinnzerstreuung vorgenommen wird. Für *Drei Federn* lassen sich jedoch in weiten Teilen Ansätze einer offenen Perspektivenstruktur festhalten. Einen ersten Hinweis darauf liefern die Auseinandersetzungen der einzelnen Erzählinstanzen mit dem, was sie innerdiegetisch zuvor bereits gelesen haben. Die drei Erzählstimmen begründen zum einen den Sinn ihres Erzählens, zum anderen hinterfragen sie aber auch das zuvor Gesagte oder stellen dieses in ein anderes Licht. Dass nicht nur verschiedene Perspektiven vorliegen, sondern diese auch explizit kommentiert werden, ist als Thematisierung von Mehrdeutigkeit zu verstehen. Der Advokat Hahnenberg nimmt für sich eine objektive Berichterstattung in Anspruch: »Wäre ich ein Poet, was ich, Gott sei Lob und Dank, nicht bin, so wäre mir jetzt die schönste Gelegenheit gegeben, einen ungeheuern Effekt hervorzubringen, indem ich mich auf den Kopf und alle Gegensätze in das rechte tragische Licht stellte. Ich erzähle jedoch nur ganz einfach das, was geschah« (BA 9.1: 261).

Die nicht sehr vorteilhaften Beschreibungen seines Freundes Joseph, dem er attestiert, bereits in der Jugend durch Süßigkeiten verwöhnt und dadurch zu einem »gelblichen, geschwollenen, dick- und hohlköpfigen Günstling der Götter« (ebd.: 254) geworden zu sein, lassen jedoch eine stark subjektiv geprägte Wahrnehmung erkennen. Und auch seine Jugendliebe Karoline entwickelt sich in seinen Augen nach der Hochzeit nicht zu ihrem Vorteil: »Mein Freund Joseph schien »abgefärbt zu haben«. Bleich war meine Verlobte immer gewesen; aber jetzt war sie schmutzig gelb; [...]. Sie schien das zu sein, was man auch außerhalb der Bühne und der Romane »nicht glücklich« nennt.« (Ebd.: 260) Diese sehr subjektive gefärbte Figurendarstellung wird von den anderen Federn dann auch infrage gestellt bzw. muss für diese relativiert oder korrigiert werden. Mathilde empfindet die Schilderungen als Verleumdungen und empört sich über das Gelesene, woraus der Wunsch erwächst, »den Abscheulichkeiten, welche auf den vorstehenden Seiten zu lesen« (ebd.: 267) waren, ihre eigene Sichtweise gegenüberzustellen.

Die Frage nach der Motivation Karolines für die Übertragung der Patenschaft von August an Hahnenberg ist ein weiterer Punkt, über den die verschiedenen Figuren sehr unterschiedliche Aussagen treffen. In Hahnenbergs Erinnerung enthält das Gespräch auf dem Sterbebett eine Entschuldigung Karolines: »[S]ie entschuldigte sich, weil sie mich nicht zum Mann bekommen hatte, setzte mir auseinander, daß es nicht ihre

Schuld gewesen sei; sie empfahl mir sodann ihren wackern, guten Joseph, der ihr nie etwas zuleid getan habe, und ihr Kind.« (Ebd.: 266, Herv. i.O.) Dieser Gesprächsbericht ist jedoch wiederum durch die Perspektive Hahnenbergs gebrochen, es ist nicht zu entscheiden, ob Karoline die Entscheidung der Eheschließung mit Joseph Sonntag tatsächlich bereut. Augusts Erinnerungen an seine Mutter setzen diesbezüglich einen anderen Akzent, wenn er ausführt: »Es war furchtbar, daß meine Mutter den Mann, der die Blätter schrieb, welche den Anfang dieses Heftes bilden, mir in ihrer Angst und Not als Lebensstütze geben mußte.« (Ebd.: 293) Er sieht Karolines Motivation nicht in wahrer Liebe, sondern eher in finanziellem Elend begründet. Die Aussagen des Paten über seine Mutter empfindet er als diffamierend und lässt das von diesem Verfasste nur stehen, »weil es weder für die Tote noch mich, noch meine Nachkommen das geringste bedeutet.« (Ebd.: 292) Seine eigenen abschätzigen Kommentare über den Paten bleiben jedoch auch nicht unhinterfragt. So findet sich in Augusts Aufzeichnungen die Worte des Advokaten Pinnemann, die Augusts Darstellungen der Charakterzüge Hahnenbergs relativieren: »[I]ch kenne den Herrn Notar ganz genau und finde nichts, was Sie zu Ihrer korrupten Anschauung berechtigt.« (Ebd.: 303) Auch Hahnenberg selbst schreibt gegen die Fremdsicht auf seine Person an und spricht seine Verachtung gegen alle aus, »welche mich einen unausstehlichen Menschen nennen« (ebd.: 247). Das ablehnende Verhalten anderer Menschen trifft ihn nicht: »Daß mir sehr viele Leute aus dem Wege gingen, ergötzte mich mehr, als es mich kümmerte; ich hatte mir vorgenommen, nicht allzu zuvorkommend gegen die Menschheit zu sein« (ebd.: 256). Wie Solbach feststellt, wird jedoch schnell deutlich, »daß der Erzähler die Kränkung seines gerührten Herzens nicht verschmerzt hat und aus Selbstschutzgründen die Pose stoischer Weltverachtung annimmt.« (Solbach 2002: 32)

Diese Selbstwahrnehmung des Paten verlangt der Meinung Mathildes zufolge nach einem Korrektiv, das sie nur allzu bereitwillig einfügt: »[B]ei meinem Fingerhut, was ich zu sagen habe, das werde ich sagen, und sollte auch ein Manuskript daraus werden, dickleibiger als der dickste Foliant in des Herrn Paten Bibliothek« (BA 9.1: 267). Mathilde stellt den Worten des Paten auf ihre resolute Art ihre eigene Wahrnehmung entgegen. Wie Grüne festhält, erfüllen ihre Erzählanteile die Funktion eines Gegenentwurfs, »der die Perspektive und damit auch die Zuverlässigkeit des ersten Erzählers explizit in Frage stellt« (Grüne [im Erscheinen]). Solcherart vorgebrachte differenten Wertauffassungen und Charakterbewertungen der anderen Figuren und lassen auf ein axiologisch unzuverlässiges Erzählen schließen (vgl. Köppe/Kindt 2014: 252–253). Jedoch ist im Fall von *Drei Feder* nicht nur eine der Erzählstimmen als unzuverlässig zu bezeichnen, da die geäußerten Wertauffassungen nicht mit den im ganzen Text ausgedrückten Wertauffassungen übereinstimmen, vielmehr ist eine solche allgemeine Norm des Textes gar nicht mehr auszumachen.

3. Reflexion des Erzählens

Die Infragestellung des Welterlebens der anderen Figuren durch die verschiedenen Erzählinstanzen verweist auf den Prozess des Erzählens an sich. Diese Aufmerksamkeitslenkung auf die Metaebene des Erzählens und damit die Thematisierung von Mehrdeu-

tigkeit ist eine der Funktionen, die Multiperspektivität erfüllen kann. Diese metanarrative Funktion, in der Multiperspektivität als Medium erzählerischer Selbstreflexivität fungiert (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 30),⁸ wird durch die Verwendung unterschiedlicher Erzählmodelle durch die Figuren verstärkt. So bezeichnet Hahnenberg seine ersten Aufzeichnungen als »Stilübungen« (BA 9.1: 267) und Mathilde bemängelt, dass August »seine Lebensgeschichte wie ein Rezept niederschreibe« (ebd.: 314). Auch die eigene Erzählpraxis erfährt durch Mathilde ironische Kommentierung. So enthält die Beschreibung einer Briefniederschrift den folgenden Kommentar: »[I]ch war eben bei der sechsten Nachschrift, in welcher ich der guten Anna mitteilte, daß alles in allem genommen bei uns noch alles beim alten sei« (ebd.: 277f.). Dass es ein sechstes Postskriptum braucht, um eine offensichtliche Ereignislosigkeit mitzuteilen, ist zum einen ein Verweis auf Mathildes unaufhaltsames Mitteilungsbedürfnis, das auch die unwesentlichsten Dinge in ihre Korrespondenz einfließen lässt. Dies verstärkt auch der Satz, mit dem sie in die geschilderte Szene einführt: »[Ich] benutzte die ruhige Stunde, um an die Schwester Anna zu schreiben, und konnte damit nicht fertig werden, da ich sehr viel weiß, wenn ich einmal angefangen habe.« (Ebd.: 277) Zum anderen rückt dies jedoch auch die unterschiedlichen Wahrnehmungen von stereotyp weiblich konnotierten Tätigkeiten wie Haus- und Carearbeit und Elemente einer weiblichen Sozialisation wie Tratsch als Unterhaltung unter Mädchen oder das Puppenspiel (vgl. ebd.: 270) in den Fokus, was auch zur Attestierung eines beschränkten Horizonts in Bezug auf die Figur der Mathilde führte (vgl. Solbach 2002: 39).

In dieser Lesart sind Mathildes Kommentare als Hinweis auf die Tatsache zu lesen, dass die Erlebnisse aus ihrem weiblichen Erfahrungshorizont im öffentlichen Diskurs als nicht mitteilenswert erscheinen. Dieser Hinweis wird aber auf Textebene nicht explizit gegeben, sondern im Gegenteil, Mathilde gibt an, über ein großes Wissen zu verfügen, das in ihren Briefen zur Äußerung komme. August dagegen eröffnet den ihm zugehörigen Erzählanteil mit den Worten »Ich habe im Grunde wenig zu sagen.« (Ebd.: 343) Diese Worte erfahren durch seine anschließenden ausführlichen Schilderungen der Ereignisse jedoch ebenfalls ironische Brechung. Neben dieser Funktion erzeugen die Kommentierungen und Bezugnahmen der einzelnen Erzählinstanzen aufeinander unweigerlich auch eine Komik.

Der Aufbau des Textes in seinem größtenteils monolokalem Setting und die mehrfache Inszenierung der Federübergabe an den oder die Verfasser oder Verfasserin des nächsten Abschnitts führen mit sich, dass wir es nicht nur mit unterschiedlichen Schreibenden, sondern auch mit divergierenden Lesenden zu tun haben. Die Figuren werden im Verlauf des Textes bei ihrer eigenen Sinngebung beobachtet. Dies erschließt sich z. B. durch einen Kommentar Hahnenbergs, der verdeutlicht, dass dieser seine eigene Niederschrift des ersten Abschnitts bei Abfassung des letzten Abschnitts vor Augen hat. Davon zeugt die exakte Wiederholung der Worte an Joseph, die seinem ersten Erzählanteil entstammen: »Ach Joseph«, sagte ich auf der Treppe, »wir haben ein großes Unglück in

8 Nünning und Nünning führen als weitere Grundfunktionen multiperspektivischen Erzählens auf: spannungserzeugende Funktion, didaktische Funktionen, moralisch-soziale Bilanzierungsfunktionen, normative und ideologische Funktionen, epistemologische Funktionen, geschichtstheoretische Funktionen (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 29f.).

Geduld zu tragen. Möge dein Junge mehr Glück im Leben haben als wir beide – » [...] und die Gedankenstriche, welche dann einige Zeilen weiter folgen, bedeuten ein Menschenalter« (ebd.: 361, 267). Diese letzten Einträge werden im Beisein Mathildes geschrieben, die ihm seine vorherigen Ausführungen vor die Nase hält. Die monoklokale Kommunikationssituation, in der die drei Erzählinstanzen sich selbst und die jeweils anderen beim Schreiben und Lesen beobachten, hat Grüne zurecht als außergewöhnlich bezeichnet (vgl. Grüne [im Erscheinen]). Andeutungen im Text legen die Schlussfolgerung nahe, dass das kollaborative Schreibprojekt nicht das einzige Mittel der Kommunikation zwischen den Figuren ist. Dies lassen insbesondere die Worte Mathildes erkennen, wenn sie über den Paten sagt: »Unausstehlich! Unausstehlich! und um so unausstehlicher, als ich, Mathilde Sonntag, den Mann bereits darüber weggebracht habe; – ich habe ihm meine Meinung gesagt.« (Ebd.: 268) Schon vor der Niederschrift des zweiten Abschnitts hat also eine Aussprache zwischen Hahnenberg und Mathilde stattgefunden, deren Zustandekommen sich den Leser:innen erst im weiteren Verlauf der Handlung erschließt.

Raabe lenkt mit diesen Kommentaren die Aufmerksamkeit auf generelle Wirkmechanismen der Sinnerzeugung und nutzt die Möglichkeit, »die Lektüre schon zum Bestandteil des Werkes selbst [...] [zu machen] und unter den vielen Perspektiven eine ›Leserperspektive‹ einzufügen (Neuhaus 1971: 160). Dieser Aspekt wird durch die im Text vorgenommenen Adressierungen verstärkt. Wie Köppe aufzeigt, haben auch Mehrfachadressierungen das Potenzial, Mehrdeutigkeit zu evozieren (Köppe 2023 [in diesem Band]). Mir geht es aber an dieser Stelle nicht darum, ob durch vorgenommene Adressierungen unterschiedlichen Leser:innen-Gruppen verschiedene Interpretationen einzelner Werkteile angeboten werden, sondern eher um die Adressierung, die die Erzählinstanzen in *Drei Federn* selbst vornehmen. Hahnenberg scheinen beim Verfassen des ersten Abschnitts noch keine konkreten Lesenden vor Augen zu stehen, wenn er eine Bitte an sein Leseublikum formuliert: »Ich bitte meine Leser, wenn ich jemals einen Leser haben sollte, dieses festzuhalten, sobald ich pathetisch werden sollte bei der Relation meiner Liebesgeschichte.« (BA 9.1: 250) Der zweite von ihm verfasste Abschnitt nimmt eine ganz andere Adressierung vor, wenn Hahnenberg schreibt: »Ach Frau Mathilde« (ebd.: 359). Hier richtet er also seine Worte an die im Raum Anwesende. Und auch im Folgenden wird deutlich, dass er seine Abhandlungen als Teil einer Familienchronik sieht, deren Fortführung durch folgende Generationen erwünscht ist: »[E]ure Kinder, August und Mathilde Sonntag, sollen das Recht haben, ihre Federn stumpf daran zu schreiben« (ebd.: 403). August dagegen widmet seine Worte von Anfang an dezidiert seinen Nachkommen, wenn er von den »Kinder[n] und Kindeskindern[n], für welche diese Blätter bestimmt sind« (ebd.: 282), spricht. Er sieht in seinem Schreiben ein Korrektiv für das zuvor Gelesene: »Ich [...] nehme das Wort, wie es mir gegeben wurde, und füge, meinen Nachkommen zum Nutzen, mein Lebensbild den ändern an und ein. In jeder Weise bin ich dazu gezwungen, denn ich habe arge Verunglimpfungen teurer Abgeschiedener zurückzuweisen [...]« (Ebd.)

So führt er über seine Mutter aus:

Der Vormund sprach die Wahrheit, als er sagte, daß auch Karoline Spierling in einem dunkeln Hause aufwuchs; aber ihr Los war das schlimmste. Sie mußte ihr Frauenschicksal tragen, sie durfte sich nicht regen, sie mußte sitzen und erwarten, was da kommen

würde. Sie hatte ein Herz voll Liebe und wußte damit nirgend hin; sie liebte die Blumen, und ihr Vater kaufte dieselben nur bündelweise, sackweise, getrocknet, zerrieben oder zerstampft – sie bekam alles im Leben nur in solcher Form: das Elternhaus, die Liebe, den Ehestand. (Ebd.: 292)

4. Perspektivenstruktur und Gender

Diese Aussagen Augusts enthalten nicht nur Informationen über das von Seiten des Vaters vermittelte Bild seiner Mutter, sondern auch über die Rolle und Situation der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert. Wie Allrath und Surkamp zeigen, entfalten divergierende Perspektiven auch gendertheoretisches Potenzial, indem sie die Divergenz männlicher und weiblicher Sichtweisen in Bezug auf das gleiche Geschehen herausstellen können. In ihrem Modell einer genderorientierten Narratologie stellen sie die Frage, ob und in welchem Umfang in fiktionalen Texten über die Selektion und Ausgestaltung der Figuren- und Erzähler:innenperspektiven unterschiedliche weibliche und männliche Sichtweisen in der fiktiven Welt berücksichtigt werden (vgl. Allrath/Surkamp 2004: 160). Demnach kann beispielsweise ein gemeinsamer Fluchtpunkt zwischen den Einzelperspektiven auf einheitliche Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit verweisen und damit auf bestimmte Geschlechterrollen oder kontrastierende Perspektiven, welche die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen zum Ausdruck bringen. Texte können damit auch divergierende Auffassungen von Rollenbildern zum Ausdruck bringen. Zur Beantwortung dieser Fragen gilt es u. a. auf Häufigkeit und Reihenfolge der einzelnen Perspektiventräger:innen im Text zu achten. Eine Gleichberechtigung in diesem Punkt fordert Mathilde vehement ein:

Es ist unerträglich, und ich ertrage es auch nicht länger, so wahr ich Mathilde Sonntag heiße. Zwar verlangt der Pate Hahnenberg mit zitterndem Eifer die Feder, und Friedrich will auch sein Wort dazu geben; aber nach August komme ich, wie sich das von selbst versteht. Was Friedrich zu sagen hat, kann ich selber viel besser sagen, und der Pate mag das letzte Wort haben, wie er das erste gehabt hat. *Ich* bin an der Reihe [...]; und ich will mich auch nur ohne weiteres Hals über Kopf in allen Strudel und Spektakel stürzen, um nicht vor aller Aufregung des Bessererzählenkönnens gleich zu Anfang den Faden und die Contenance zu verlieren. (BA 9.1: 314)

Dass Mathilde Wertungen nicht scheut, legen bereits die Ausdrücke nahe, die sie für den Paten verwendet. So spricht sie abwechselnd vom »Pate[n] Griesgram« (ebd.: 268), »Paten Brumbär« (ebd.) oder auch »Pate[n] Grämelmeier« (ebd.: 269). Mathilde, die auch als »Spiegel- und Identifikationsfigur der Leserinnen von Familienjournalen« (Jückstock-Kießling 2004: 191) interpretiert wurde, nimmt hier selbstbewusst die Deutungs- und vor allem die Darstellungshoheit für sich in Anspruch und ist damit nicht mehr Objekt, sondern erzählendes und reflektierendes Subjekt des Geschehens – ein möglicher Effekt der Multiperspektivität, wie Allrath und Surkamp betonen (vgl. Allrath/Surkamp 2004: 164). Mathildes Textanteile weisen damit durchaus emanzipatorisches Potenzial auf. Auf inhaltlicher Ebene wird durch das Verfahren der Multiperspektivität

die spezifische Weltsicht von Frauen eingefügt, die im dominanten Diskurs über das 19. Jahrhundert weitgehend ausgeblendet oder marginalisiert sind. Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Welt- und Wirklichkeitserfahrung können dadurch sichtbar werden. So machen Mathildes Worte deutlich, dass ihr in vielen Situationen nicht die Möglichkeit gegeben wird, das Wort zu ergreifen, sondern es den Männern zukommt, die Welt zu erläutern und »der Menschheit, der Regierung oder einer armen Frau den Text zu lesen« (BA 9.1: 316). Ein Gespräch mit dem Paten stellt ihr Empfinden des Vorzugs der eigenen Perspektive gegenüber den anderen dann auch deutlich heraus. So sagt sie aus, dass sie die

einzig Vernünftige unter euch allen [...] [sei]. Jeder von euch ist mit seinem Luftballon voll Hochsinn und Philosophie und was weiß ich hinaufgefahren ins Himmelblau, und wenn ich nicht wenigstens meinen August an einem tüchtigen Stricke hielte, so wär's schlimm. Es ist aber doch schon schlimm genug! Zueinander könnt ihr nicht, wenn ihr euch gleich alle auf die nämliche Art aufgeblasen habt; jeder sitzt in seinem Luftkorb und guckt mit dem Perspektiv nach dem andern. (Ebd.: 398)

Diese Worte setzen die Beschränktheit jeglicher Perspektive deutlich ins Bild und halten dabei die Inkompatibilität dieser fest. Die (männliche) Selbstbezogenheit verunmöglicht eine Annäherung der Weltsichten. Die Ausführungen der fiktiven Figur Mathilde zu den unterschiedlichen Geschlechterrollen sind eine weitere Thematisierung der Mehrdeutigkeit, was durch den von ihr gebrauchten Ausdruck des »Perspektivs« als Hilfsmittel, das jeweils nur einen Ausschnitt fokussieren kann, noch einmal hervorgehoben wird. Die Inkompatibilität der geschlechtlich markierten Perspektiven belegt die oben geäußerte These, dass in *Drei Federn* eine offene Perspektivenstruktur vorliegt.

5. Synthetisierungsversuche

Die gegenseitigen Beurteilungen zeugen jedoch nicht nur von inkompatiblen Weltsichten, sondern bringen auch Zustimmung zum Ausdruck, wie wiederum das Beispiel Mathildes zeigt, die der Selbstbeschreibung des Advokaten zustimmen muss: »Er hat dasselbe auf einer seiner lästerlichen Seiten ganz gut gesagt, und dafür allein kann ich ihm für jetzt mein Kompliment machen.« (BA 9.1: 269) Und auch Hahnenberg zollt Augusts Beschreibung Anerkennung: »Ein eigentümlich erfreuliches Bild hat mein teurer Schützling von mir entworfen!« (Ebd.: 366) Und an weiterer Stelle: »Der Erfinder des Coprosaurus Sonntagianus hat die kalte, knöcherne Hand, welche ihm auf dem Scheitel lag, vortrefflich beschrieben, und ich bedanke mich ganz gehorsamst dafür« (ebd.: 366f.). Auch in anderen Punkten muss er den fremden Federn zustimmen: »Mit Bedachtsamkeit habe ich das Manuskript meines Zöglings gelesen und habe nichts dagegen zu erinnern. Es ist objektiv genug gehalten und gibt mir recht, wenigstens bis zu einem gewissen Grade.« (Ebd.: 365) Obwohl in der multiperspektivischen Anlage des Textes keine übergeordnete Erzählinstanz den Leser:innen eine Deutung vorgibt (vgl. Schrader 2016: 110) und lediglich die sechs Kapitelüberschriften als Hinweis auf eine solche übergeordnete Instanz (vgl. Klopfenstein 1969: 80) gelten können, scheinen sich die Perspektiven in oder gerade

durch diese gegenseitige Kommentierung anzugleichen. Indem beispielsweise August die spezifisch weibliche Erfahrungswelt seiner Mutter aufgreift und sich auch die anderen Perspektiven in der gegenseitigen Kommentierung Zustimmung erteilen, werden verschiedene Weltmodelle nicht als inkompatibel dargestellt, sondern nähern sich einander an und scheinen damit doch einer geschlossenen Form der Multiperspektivität zu entsprechen. Die Perspektivenstruktur des Textes illustriert daher die Beobachtung Nünning und Nünning, dass »Multiperspektivität (d.h. das bloße Vorhandensein von mehreren Perspektiven in einem Text) keineswegs immer mit Polyphonie im Sinne eines Nebeneinanders verschiedener Sichtweisen und einer offenen Perspektivenstruktur korrespondiert. Entscheidend ist vielmehr die Frage, in welchem Maße sich die Perspektiven als synthetisierbar erweisen.« (Nünning/Nünning 2000b: 75) Aber auch wenn die eben vorgestellten Zustimmungssignale zu den Ausführungen der anderen Figuren in Richtung Kompatibilität der Perspektiven verweisen, überwiegen doch die synthesesstörenden Strategien im Text. Dazu gehören dialogische Strukturen, wenn die Erzählinstanzen die Worte ihrer Vorschreiber:innen direkt zitieren und kommentieren. So flicht Hahnenberg die Worte Augusts in sein eigenes Schreiben mit ein: »[...] [U]nd ich, der Knabe mit der erwachenden Lust am Leben, an der Bewegung und Selbsttätigkeit, stand zwischen diesen beiden Männern in einer unbeschreiblichen Verwirrung der Gefühle, schreibt mein Schutzbefohler und ahnt nur dunkel, welch ein Lob er mir dadurch erteilt.« (BA 9.1: 367) Die Verwirrung Augusts, der nicht weiß, wie er die unterschiedlichen Weltansichten von Vater und Paten vereinen soll, steht dabei in Kontrast mit der Perspektive Hahnenbergs, der genau diese Verwirrung erzeugen wollte. August erkennt die Absichten des Paten nicht, dieser liest jedoch die Unkenntnis als Erfolgserlebnis, dass seine Bemühungen Früchte trugen. Die Perspektiven gehen hier also weit auseinander. Wie Nünning und Nünning festhalten »kommt allen Dialogäußerungen bzw. Repliken, die sich auf andere Figuren beziehen, insofern ein doppelter Informationswert zu, als sie neben der expliziten figuralen Fremdcharakterisierung immer zugleich implizit Aufschluß über die Disposition und Werte derjenigen Figur geben, die eine andere in einer bestimmten Weise charakterisiert.« (Nünning/Nünning 2000b: 51)

6. Fazit: Formen und Funktionen der Mehrdeutigkeit und ihrer Thematisierung

Die Analyse von Raabes *Drei Federn* hat gezeigt, dass der Text sowohl explizite als auch implizite Thematisierungen von Mehrdeutigkeit vornimmt. Die Leitfrage des Bandes nach der Art der Thematisierung von Mehrdeutigkeit, lässt sich für diesen Text mit dem Kampf um die Deutungs- und vor allem Darstellungshoheit über das Geschehen beantworten. Mehrdeutig sind die unterschiedlichen Bewertungen der Handlungen und Einstellungen der Figuren sowie die Tendenz, das bereits Gesagte infrage zu stellen oder als nichtzutreffend zu bezeichnen. In Bezug auf eine mögliche Funktion dieser Mehrdeutigkeit kommt Schrader in einer Interpretation des Textes zu dem Schluss, dass eine zuverlässige Figurencharakterisierung erschwert würde: »Keine der Perspektiven behält mehr zuverlässig Recht und die Grenzen der Identität werden auf unheimliche Weise unsicher. Während sich im Weiterreichen der Federn die Perspektiven verändern, nivel-

lieren sich die Charaktere.« (Schrader 2016: 113) Wie Grüne festhält, ist der Einsatz verschiedener Erzählstimmen oftmals mit der »Aufkündigung eines geschlossenen Sinnhorizonts« (Grüne [im Erscheinen]) verknüpft und zielt auf die Erkenntnis, dass jegliche Wahrnehmung und Perspektive notwendig subjektiv ist und nur eine von vielen möglichen Deutungen des Geschehens wiedergeben kann. Diese Sichtweise findet sich auch bei Ohl, der in dem Text einen Schritt Raabes in Richtung einer Erzähltechnik radikaler Perspektivierung sieht (vgl. Ohl 1968: 103). Auch Jückstock-Kießling führt an, dass Raabe »auf ein deutendes Zentrum [verzichtet] – es gibt weder einen auktorialen Erzähler noch ein umfassendes Symbol, das den einen Sinn des Textes ausdrücken könnte.« (Jückstock-Kießling 2004: 191f.) Vielmehr verweise die Multiperspektivik auf »wechselseitige Relativierung der Betrachtungsweisen und ihre Kenntlichkeit als Perspektive« (ebd.: 201).⁹ Wie so oft bei Raabe verweigert der Text eine eindeutige Auflösung, die Divergenz der Weltansichten wird in keine eindeutige Lesart überführt. Die Leitfrage des Sammelbandes nach der Funktion der Thematisierung von Mehrdeutigkeit kann in Bezug auf Raabe insofern dahingehend beantwortet werden, dass die hier verwendete Multiperspektivität die Funktion erfüllt, die Beschränktheit jeder individuellen Perspektive herauszustellen (vgl. Hartner 2012a) und damit auf epistemologische Relativität zu verweisen. Es zeigt sich, dass Erfahrungen von verschiedenen Personen sehr unterschiedlich erlebt werden können und dabei auch geschlechtsspezifische Rollenvorstellungen und Welterfahrungen einen Einfluss haben. Daneben ist die Aufmerksamkeitslenkung auf die Metaebene des Erzählens eine weitere Funktion, die die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in Form der formalen Struktur der Multiperspektivität erfüllen kann. Wie deutlich wurde, sind sowohl Annäherungen der Perspektiven als auch synthesesstörende Strategien festzustellen. Die Frage danach, ob es Fluchtpunkte der Sinngebung gibt und durch wen diese gesetzt werden, lässt sich demnach nicht eindeutig beantworten. Gerade diese Unbestimmtheit kann aber auch als eine zusätzliche Ebene im Spiel der Mehrdeutigkeiten verstanden werden. Indem Raabe sowohl offene als auch geschlossene Perspektivenstrukturen in seinem Text verwendet, bzw. die verwendeten Perspektivenstrukturen sowohl als tendenziell offen als auch als tendenziell geschlossen interpretiert werden können, wird auch diese Frage mehrdeutig und lässt keine eindeutige Bestimmung mehr zu.

9 Jückstock-Kießling erkennt in den *Drei Federn* auch eine intertextuelle Anspielung auf Karl Gutzkows Konzept des Romans des Nebeneinanders, was sie mit Raabes Aufgreifen der von Gutzkow verwendeten Beleuchtungs- oder Prisma-Metapher für den Erzählvorgang belegt (vgl. Jückstock-Kießling 2004: 198–199). »Während Raabe in den Vorgängerromanen noch versucht hatte, in der Vollendung eines Bildungsganges zugleich die Verfassung der Welt auszudrücken, gibt er hier diesen Anspruch zumindest experimentell auf. Dafür ist die Verteilung des Erzählens auf drei Stimmen und die konsequente Perspektivierung zugleich Indiz und Methode. Mit dem Bezug auf Gutzkows Roman des Nebeneinanders wird paradigmatisch das Unterfangen zurückgewiesen, in einem solchen erzählerischen Verfahren einen neuen Weg zur Sinntotalität zu beschreiten. Diese Sinntotalität gibt es nicht, Welt und Welterfahrung bleiben kontingent. Stattdessen wird nun erzählt, auf welche Weise die Welt von unterschiedlichen Figuren wahrgenommen wird.« (Ebd.: 207)

Literaturverzeichnis

- Allrath, Gaby (2000): »Multiperspektivisches Erzählen und synthesesstörende Strategien im englischen Frauenroman des 19. Jahrhunderts aus der Sicht einer feministischen Literaturwissenschaft: Subversive Variationen des *single-point perspective system* bei Jane Austen, Emily Brontë und George Eliot«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 175–198.
- Allrath, Gaby/Surkamp, Carola (2004): »Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung«, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 143–179.
- Aust, Hugo (2006): Realismus, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Bark, Joachim (1981): »Raabes ›Drei Federn‹ (1865): Versuch fiktiver Biographik. Zugleich ein Beitrag zum deutschen Erziehungsroman«, in: JbRG, S. 128–148.
- Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2023): »Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit«, in: Dies. (Hg.), Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 7–22.
- Göttsche, Dirk (2016): »Raabes Realismusverständnis«, in: Dirk Göttsche/Florian Krobbe/Rolf Parr (Hg.), Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler, S. 16–20.
- Grüne, Matthias [im Erscheinen]: »Zu den Abscheulichkeiten [...] habe ich noch etwas hinzuzufügen«. Kommunikatives Erinnern in Wilhelm Raabes Erzählung *Drei Federn*«, in: JbRG.
- Hartner, Marcus (2012a): »Multiperspectivity«, in: Hühn, Peter et al. (Hg.), the living handbook of narratology, Hamburg: Hamburg University, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/37.html> [21.02.2023].
- Hartner, Marcus (2012b): Perspektivische Interaktion im Roman. Kognition, Rezeption, Interpretation, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Jückstock-Kießling, Nathali (2004): Ich-Erzählen. Anmerkungen zu Wilhelm Raabes Realismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Köppe, Tilmann (2023): »Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit, komische Inkongruenz. Zur Figur des Abbe in Astrid Lindgrens *Madita*«, in: Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (Hg.), Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 219–230.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2014): Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart: Reclam.
- Klopfenstein, Eduard (1969): Erzähler und Leser bei Wilhelm Raabe. Untersuchungen zu einem Formelement der Prosaerzählung, Bern: Paul Haupt.
- Lindemann, Uwe (1999): »Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning«, in: Kurt Rött-

- gers/Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*, Essen: Die Blaue Eule, S. 48–81.
- Neuhaus, Volker (1971): *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Köln/Wien: Böhlau.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2000a): »Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität«, in: Dies. (Hg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 3–38.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2000b): »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte«, in: Dies. (Hg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 39–77.
- Ohl, Hubert (1968): *Bild und Wirklichkeit Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg: Stiehm.
- Pfister, Manfred (1997): *Das Drama. Theorie und Analyse [1977]*. 9. Auflage, erweiterte und bibliografisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988, München: Fink.
- Pierstorff, Cornelia (2022): *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*, Berlin: de Gruyter.
- Podewski, Madleen (2020): *Akkumulieren – Mischen – Abwechseln: Wie die Gartenlaube eine anschauliche Welt druckt und was dabei aus ›Literatur‹ wird (1853, 1866, 1885)*, Berlin, refubium, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/28386>
- Raabe, Wilhelm (1960ff.): *Sämtliche Werke. 20 Bde. und 5 Ergänzungsbände*, hg. im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft von Karl Hoppe und Jost Schillemeit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Roggenbuck, Stefanie (2020): *Narrative Polyphonie. Formen von Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Erzähltexten*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Romberg, Bertil (1962): *Studies in the Narrative Technique of the First-Person-Novel*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Schrader, Hans-Jürgen (2016): »Drei Federn«, in: Dirk Göttsche/Florian Krobb/Rolf Parr (Hg.), *Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, S. 109–144.
- Solbach, Andreas (2002): »Die gekränkte Seele. Unzuverlässiges Erzählen in Wilhelm Raabes ›Drei Federn‹ (1865)«, in: *JbRG*, S. 21–49.
- Winkels, Hubert (2019): »Vorwort«, in: Moritz Baßler/Hubert Winkels (Hg.), *Raabe und heute. Wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, Göttingen: Wallstein, S. 9–19.

Conrad Ferdinand Meyers *Der Heilige* und die Funktionen kalkulierter Ambiguität im realistischen Erzählen

Matthias Grüne

Monika Ritzer gewidmet.

1. Eine unehrliche Kunst?

Mitten in seiner Erzählung über Leben und Leiden Thomas Becket's wendet sich Hans der Armbruster an seinen Zuhörer, den Chorherrn Burkhard, mit einer Bemerkung über den Makel der Zweideutigkeit in der Kunst:

Habt Ihr das aus Byzanz gekommene Bild gesehen, das die Mönche in Allerheiligen zu Schaffhausen als ihren besten Schatz hüten? Es ist ein toter Salvator mit eingesunkenen Augen und geschlossenen Lidern; aber betrachtet man ihn länger, so ändert er durch eine List der Zeichnung und Verteilung der Schatten die Miene und sieht Euch mit offenen Schmerzensaugen traurig an. Eine unehrliche Kunst, Herr! Denn der Maler soll nicht zweideutig, sondern klar seine Striche ziehen. (Meyer 1998: 72)

Der letzte Satz, mit dem Mehrdeutigkeit zugleich in den thematischen Fokus des Textes gerückt wird, lässt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig. Dennoch muss der Erzähler im gleichen Atemzug zugeben, dass die Realität mitunter dem beschriebenen künstlichen Vexierspiel sehr nahekommt. Zumindest ist das die Erfahrung, die Hans mit dem englischen Lordkanzler und späteren Erzbischof von Canterbury gemacht hat:

Mit dem Kanzler aber ging es mir umgekehrt. Wenn ich sein Antlitz länger betrachtete und er gerade schwieg, so war es, als schlossen sich seine Lider und es sitze ein Gestorbener mit dem Könige zu Tische. (Ebd.)

Hans der Armbruster, der über sich selbst sagt, dass sein scharfer Blick ihn »nie betrogen« habe (ebd.: 19), gelangt in seiner Fähigkeit, die Dinge aus der empirischen Beobachtung heraus zu deuten, bei Becket an eine Grenze. Sein Realitätssinn wird erschüttert, weil die Person, die er beobachtet, nicht in gleichem Maße wie andere dieser Rea-

lität anzugehören scheint. Wie er als lebender Toter zugleich abwesend und anwesend ist, entzieht er sich auch in seinem übrigen Wirken offenbar einer klaren Zuordnung: Er ist Kanzler und Primas, Diener des Königs und sein Verderber, feinfühligler Ästhet und strenger Asket, Ungläubiger und Christus-Imitator, Mensch und Heiliger. Muss eine Kunst, die versucht, einer solch widersprüchlichen Person gerecht zu werden, nicht notwendig Zweideutigkeit zum Programm erheben?

Bereits ein oberflächlicher Blick auf den Text und seine Rezeption legt nahe, dass Hans' Forderung nach einer eindeutigen, ehrlichen Kunst von Meyer selbst wohl nicht eingelöst wird.¹ Wenige Werke, die der Epoche des Realismus zugeordnet werden, thematisieren Mehrdeutigkeit in einer ähnlich direkten Weise und forcieren die Erzeugung von Ambiguität² derart offen durch diverse erzählstrukturelle und rhetorische Mittel. Meyers Kommentar, die Erzählung sei »absichtlich *mehrdeutig*« gestaltet, ist dementsprechend zu einem *locus classicus* der Forschung geworden.³ Dieses offene Bekenntnis zur Mehrdeutigkeit liefert das beste Argument für die Einordnung des Autors an der äußersten Grenze des realistischen Literatursystems (vgl. Titzmann 2000; Ritzer 1999; Ritzer 2001; Lukas 2007). In Meyers Erzählungen gleicht die Realität einem schwankenden Boden. Den Sinnen ist nicht mehr zu trauen und die herkömmliche Psychologie ist kaum mehr hinreichend, um extravagante Figuren wie die Becketts zu erfassen. Eindeutige Urteile über den Charakter von Vorgängen und Figuren scheinen unter diesen Bedingungen so gut wie unmöglich.

An dieser Stelle geht es nicht darum, die literaturgeschichtliche Einordnung Meyers an der Epochenschwelle grundsätzlich zur Debatte zu stellen. Angedacht ist vielmehr ein Beitrag zu ihrer weiteren Differenzierung, indem die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Kompatibilität von Ambiguität und Realismus gerichtet wird. Dabei wird zum einen zu diskutieren sein, inwieweit die im Text ausgestellte Mehrdeutigkeit möglicherweise aus Prämissen hervorgeht, die für das realistische Erzählen selbst strukturbildend sind. Zum anderen gilt es zu klären, ob die explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit auf der Figurenebene die Funktion hat, Distanz zu den realistischen Darstellungskonventionen anzuzeigen, oder ob im Gegenteil die Konsequenzen ambiguisierender Darstellungsverfahren dadurch eingehegt werden sollen. Bevor die entsprechenden narrativen und rhetorischen Strategien in Meyers Text genauer analysiert werden, bedarf es also einiger grundsätzlicher Überlegungen zur Gestaltung von Mehrdeutigkeit im Kontext realistischen Erzählens.

1 Die Mehrdeutigkeit der Hauptperson und des Textes im Allgemeinen findet sich in der Forschungsliteratur durchweg thematisiert. Besonders prominent wird dieser Gesichtspunkt in den Beiträgen von Hof (1968), Jacobson (1974), Holub (1991), Laumont (1997, 162–180) und Simon (1997) berücksichtigt.

2 Die Begriffe »Ambiguität«/»ambig« und »Mehrdeutigkeit«/»mehrdeutig« werden in diesem Beitrag synonym gebraucht.

3 In einem Brief an Louise von François vom 21. April 1881 (zit.n. Meyer 1998: 300, Herv. i.O.).

2. Mehrdeutigkeit als Produkt realistischen Erzählens

Kalkulierte Mehrdeutigkeit gehört nicht zu den Darstellungsintentionen, die man gemeinhin mit realistischem Schreiben verbindet. Läuft nicht der literarische Realismus des 19. Jahrhunderts in der Regel darauf hinaus, das Fluktuieren von Deutungen zugunsten einer normierten Mehrheitsmeinung zum Stillstand zu bringen? Diese Vorannahme ist nicht ganz von der Hand zu weisen, insofern realistische Erzähltexte Mehrdeutigkeit nur zu einem gewissen Grad zulassen können, damit die verbindende Basisannahme, dass Wirklichkeit auf lange Sicht deutbar und eine Verständigung über diese Deutung möglich bleibt, nicht ins Wanken gerät. Dennoch sind die Inszenierung und Thematisierung von Mehrdeutigkeit auch unter realistischen Vorzeichen keineswegs ausgeschlossen. In den heute kanonischen Texten finden sich dafür zahlreiche Beispiele: Phänomene werden nicht restlos aufgeklärt oder entziehen sich einer empirischen Überprüfung wie der berühmte Chinese aus Fontanes *Effi Briest*, Erzählungen führen konkurrierende Deutungsmodelle für Vorgänge der erzählten Welt vor (Stifters *Bergkristall*, Raabes *Drei Federn*⁴, Storms *Der Schimmelreiter*) oder aber die Vergangenheit und die Identität von Figuren geben Rätsel auf und lassen verschiedene Deutungen zu (Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*⁵, Fontanes *Cécile* oder Storms *Hans und Heinz Kirch*). Dabei handelt es sich keineswegs um Ausnahmefälle, lediglich um besonders markante Beispiele, wie Mehrdeutigkeit in realistischen Texten hergestellt und funktionalisiert wird. Denn die realistische Poetik, auch wenn sie auf der einen Seite Ambiguität nur in gewissen Grenzen zulässt, fördert auf der anderen Seite zugleich Tendenzen, die Mehrdeutigkeit hervortreiben.

Ein wichtiger Faktor, der Ambiguität in realistischen Texten provoziert, ist der Einsatz von Perspektivierungstechniken zur partiellen und (meist) zeitweiligen Ver rätselung der Erzählwelt. Das Zurückhalten von Informationen, durch das Figuren wie Ereignisse rätselhaft erscheinen und divergierende Deutungen hervorgebracht werden, ist zunächst eine Folge der Standortgebundenheit empirischer Wahrnehmung. Wissen über die Wirklichkeit wird in realistischen Texten wesentlich als Produkt von Erfahrungsprozessen dargestellt. Auf Basis seiner Erfahrungen und Wahrnehmungen entwirft der Mensch Hypothesen über das Wesen und das Verhalten von Menschen und Gegenständen, findet diese Hypothesen dann entweder bestätigt oder muss sie aufgrund abweichender Erfahrungen korrigieren. Die Bedeutung dieser Techniken für die Erzeugung narrativer Spannung hält Otto Ludwig in seinen nachgelassenen romantheoretischen Studienheften fest:

Ein Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte aus der Fabel selbst: Wenn die Erzählung bald mit der, bald mit der Figur geht u. so Alles, wenigstens das Bedeutendste, was geschieht, erst hypothetisch und ungewiß in irgend einem falschen Lichte, wohl auch selbst falsch, vorzeigt und dann erst den betreffenden Vorgang [*am Rand*: oder auch der Vorgang dann in eine rückschauende Erzählung gelegt] selbst erzählt. (Ludwig 2021: 53)

4 Vgl. dazu den Beitrag von Lena Wetenkamp im vorliegenden Band (89–106).

5 Vgl. dazu den Beitrag von Johannes Hees-Pelikan im vorliegenden Band (47–86).

Analog zu diesem Prinzip soll sich auch die erzählte Welt den Rezipient:innen aus dem Zusammenspiel von Hypothesenbildung und erfahrungsbasierter Evaluation erschließen. Die Verrätselung der Erzählwelt durch narrative Techniken wie die externe oder interne, ggf. auch variable Fokalisierung soll dazu animieren, Hypothesen über die wahre Beschaffenheit der Dinge aufzustellen, die im Verlauf der Lektüre gegebenenfalls revidiert werden müssen.

Dass das Zusammenspiel von Verrätselung und hypothesengeleiteter Aufklärung an die traditionelle Detektiverzählung erinnert, wurde in der Realismus-Forschung verschiedentlich hervorgehoben (vgl. Eisele 1979; Geppert 1994). Eine weitere Parallele besteht darin, dass die Erzählung in der Regel auf die Enthüllung der wahren Identität von Personen und die Aufklärung von Geschehnissen hinausläuft. Otto Ludwig, der seine Romantheorie ab Mitte der 1850er Jahre entwirft (vgl. Grüne 2018), ist die Unterscheidung zwischen dem ›richtigen‹ und ›falschen‹ Licht auf die Vorgänge noch relativ problemlos möglich. Auch wenn dieses Selbstverständnis im Laufe der Epoche schwindet, bleibt es doch für realistische Texte insgesamt die Regel, dass mit dem Fortgang der Erzählung auch ein Zugewinn an Informationen und an Klarheit zu erwarten ist. Mehrdeutigkeiten, die durch Verrätselung entstehen, bleiben daher meistens nur zeitweilig bestehen. Ihre Funktion liegt darum nicht primär in der epistemischen Verunsicherung der Rezipient:innen als vielmehr in der Versicherung einer strukturellen Analogie zwischen textgenerierter und außertextueller Realität. Die Deutung der erzählten Welt folgt den gleichen Gesetzen und Prinzipien, die auch in der fiktionsexternen Realität zur Anwendung kommen: Hypothesenbildung und Hypothesenkorrektur anhand weiterer Erfahrungen. Dazu kommt eine immersionsfördernde Funktion: Rezipient:innen sollen kognitiv und emotional in die erzählte Welt verwickelt werden. Der intendierte Rezipient soll zum »Miterleber« (Ludwig 2021: 100) der Geschichte werden und an die Erfahrungsperspektive der fiktiven Figuren möglichst nah heranrücken. Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit auf der Figurenebene kann diesen Effekt zusätzlich fördern, insofern sie die mögliche Irritation der Rezipient:innen angesichts einer ambigen Erzählwelt aufgreift. In den Bemühungen der Figuren, die Uneindeutigkeit einer Situation oder eines Charakters aufzulösen, können sich die Leser:innen wiedererkennen.

Mehrdeutigkeit entsteht aber nicht nur durch genuin realistische Erzählverfahren, sondern auch durch die spezifischen Gegenstände, von denen die Texte erzählen. Insbesondere neigen sie zur Konzeption komplexer Figuren, die in sich widersprüchliche Dispositionen vereinen. »[J]ede Figur«, heißt es erneut in Ludwigs Studienheften, »ist aus den Widersprüchen der verschiedenen Lebenskreise, denen er zugleich angehört, auf das Interessanteste zu konstruieren« (ebd.: 77). Das Individuum wird zu einem Schnittpunkt verschiedener sozialer oder auch charakterlicher Dispositionen. Die daraus sich gegebenenfalls entwickelnden Widersprüche werden zum Angelpunkt für die narrative Konstruktion eines Wirkungszusammenhangs von Handeln und Folge. Figuren scheitern, wenn sie gegen ihre eigenen Voraussetzungen handeln, und dieses Scheitern bekommt eine tragische Dimension, wenn dieses Handeln nicht äußerlich motiviert ist, sondern aus konfligierenden Charakteranlagen hervorgeht. Parallel zu seiner Romantheorie entwickelt Otto Ludwig in den 1850er Jahren auf dieser Grundlage eine realistische Tragödientheorie, die den Zusammenhang von Vergehen und Strafe vom inneren Widerspruch im Charakter des Helden ableitet (vgl. Grüne 2015). Was im Drama die Tra-

gik provoziert, führt im Roman nach Ludwigs Analyse häufig zu humoristischen Effekten:

Man sieht, wie im Tragischen, geht auch im Humoristischen die Ergötzung aus einem Contraste hervor. Diese Ergötzung ist nicht besser und sicherer zu erregen und zu erhalten und hat die Tiefe und Solidität vor allen äußerlichen und zufälligen Contrasten [...] voraus, wenn sie auf einen Contrast im Charakter der Haupt-Personen und wiederum auf einen solchen zwischen den Charakteren der Hauptpersonen gebaut sind [sic!]. Zwei widerstrebende Elemente, das eine etwa der Vernunftsphäre, das andere der Verstandessphäre angehörend als Hauptzüge des Charakters gesetzt [sic!]. (Ludwig 2021: 371)

Mehrdeutigkeit entsteht dadurch, dass die charakterliche Widersprüchlichkeit beziehungsweise die Heterogenität der verschiedenen ›Lebenskreise‹, denen die Figur gleichzeitig angehört, divergierende Einschätzungen über die Person seitens der Erzählinstanz oder anderer Figuren provoziert. Die innere Komplexität des Charakters widersetzt sich eindeutigen Urteilen und Zuordnungen zu einem bestimmten Werte- und Normensystem.

Oftmals ist es jener charakterologische Nexus, die Entwicklung eines – tragischen oder komischen – Konfliktes aus den widersprüchlichen Charakteranlagen, den die realistische Erzählung in ihrem Verlauf enthüllt. Er garantiert die grundsätzliche Ordnung der erzählten Welt im Sinne eines nachvollziehbaren Zusammenhangs von Handlung und Folge, der metonymisch immer auch die sinnvolle Ordnung der Realität überhaupt zu erweisen hat. Um die Präsenz dieses Sinn- und Wirkungszusammenhangs anzuzeigen, nutzen realistische Texte mit Vorliebe symbolische Verweisstrukturen. Die Metapher, der offene Bruch mit Bezeichnungskonventionen, wird vermieden, dafür kann prinzipiell jedes Element der erzählten Welt (Gegenstände wie Ereignisse) symbolische Bedeutung erhalten. Bruchlos integriert in die fiktive Erfahrungswirklichkeit und in den erzählerischen Diskurs, bleibt sein symbolischer Gehalt entweder verdeckt oder er wird von den fiktiven Figuren selbst ins Spiel gebracht und thematisiert. So entspinnt sich ein mehr oder weniger dichtes Netz an ›Kippfiguren‹ (vgl. Baßler 2013), die eine den erzählten Zusammenhängen bereits immanente Sinnstruktur andeuten sollen. Sie legen Spuren für die Rezipient:innen und provozieren Annahmen über den weiteren Verlauf der Erzählung, gleichzeitig vermitteln sie den Eindruck von Geschlossenheit und die Aussicht auf eine finale Aufklärung über die Identität von Figuren und Vorgängen.

Ein gutes Beispiel für diese Technik ist das Motiv der Armbrust in Meyers *Der Heilige* (vgl. Silz 1972: 278). Der Rahmenerzähler übt das Geschäft des Bogners aus, wobei der Namenszusatz »der Armbruster« eine spezifische Fertigkeit und vielleicht auch Leidenschaft für diese Schusswaffe vermuten lässt. Das Detail passt in die mittelalterliche Lebenswirklichkeit, es *must* also nicht zwingend auf eine symbolische Bedeutung hin gelesen werden. Allerdings lassen sich an diese primäre Bedeutungsebene leicht symbolische Verweisungen knüpfen, zumal Hans' Wunsch, seine Fertigkeiten im Bau dieser Waffe zu vervollkommen, seine Lehrzeit im maurischen Spanien motiviert. Als eine Kriegswaffe, die zeitweise als ›unchristlich‹ und ›unritterlich‹ verpönt war, verweist der Gegenstand

nicht nur auf die semantische Opposition von Heidentum und Christentum, sondern auch auf den Gegensatz von ›unmännlicher‹ (Hinter-)List und ›männlicher‹, offener Aggression, der den gesamten Text durchzieht.⁶ Zudem wird der Gegenstand durch den Umstand, dass Hans sein Metier auf der Grundlage einer aus Vergils Schriften abgeleiteten Prophezeiung ergreift (vgl. Meyer 1998: 19), mit der Semantik von Kreativität und Künstlerschaft in Verbindung gebracht. Dass der symbolische Gehalt der Waffe von den Figuren, in diesem Fall dem Kanzler, selbst thematisiert wird⁷, unterstützt das realistische Bemühen, Mehrdeutigkeit nicht auf Kosten der Glaubwürdigkeit der erzählten Welt zu erzielen. Realistische Symbole wie die Armbrust sind in der Erzählwelt bereits als solche erkenntlich und können von den Figuren entsprechend diskutiert werden.

Realistische Texte produzieren also durchaus systematisch bestimmte Formen von Mehrdeutigkeit, müssen diese Tendenzen aber stets mit der Prämisse vermitteln, dass die Illusion einer realitätsanalog erfahrbaren Erzählwelt langfristig stabil bleibt. Im Folgenden soll mit Meyers *Der Heilige* eine spätrealistische Erzählung darauf untersucht werden, wie der Text die Spannung zwischen diesen Forderungen ausbalanciert und die Grenzen der realistischen Poetik auslotet. Ich konzentriere mich dabei auf drei Aspekte der Geschichte und ihrer narrativen Struktur: die Anlage des Erzählrahmens und die dadurch bedingte Verdopplung der Erzählebenen, die Verrätselung des Protagonisten sowie die Episode um Becketts fiktive Tochter mit dem mehrdeutigen Namen Grace bzw. Gnade.

3. Mehrdeutigkeit in Meyers *Der Heilige*

3.1 Die Verdopplung der Erzählebenen

Die Rahmenkonstruktion in *Der Heilige* gilt mit Recht als besonders behutsam und kunstvoll komponiert (vgl. Onderdelinden 1974: 109–116). Das gilt nicht nur für die Ausgestaltung der fiktionsinternen Erzählsituation, sondern bereits für den Einstieg in die Erzählung, in welchem der extradiegetische Erzähler⁸ die Figur des Armbrusters einführt und zentrale Motive und Konfliktlinien skizziert. Zu Beginn ist die Erzählperspektive auf die eines Augenzeugen eingeschränkt, der an einem Dezembertag des Jahres 1191 einen Reiter bei seiner Ankunft in der Reichsstadt Zürich beobachtet.

-
- 6 Der symbolische Verweis auf die maurisch-orientalische Kultur wird zusätzlich verstärkt durch Hans' Bemerkung, es sei in diesen Gegenden Sitte, sich »mit über der Brust gekreuzten Armen demütig« zu begrüßen (Meyer 1998: 23). Von hier aus wiederum ergeben sich Verweislagen einerseits zum Grab Thomas Becketts, auf dem dieser »die Hände über der Brust gekreuzt« hält (ebd.: 138), andererseits und kontrastiv dazu zur Segnungsgeste der geöffneten Arme, mit der Becket seine Mörder empfängt (vgl. ebd.: 135).
- 7 Im Gespräch mit dem Armbruster bezieht Becket seine Bewunderung für die Waffe auf die Dialektik von Schwäche und Stärke: »Ich liebe das Denken und die Kunst und mag es leiden, wenn der Verstand über die Faust den Sieg davonträgt und der Schwächere den Stärkeren aus der Ferne trifft und überwindet.« (Ebd.: 33)
- 8 Hier und im Folgenden wird zur Bezeichnung der extradiegetischen Erzählinstanz, die nicht geschlechtlich markiert ist, das generische Maskulinum gebraucht.

Jetzt erscholl auf dem Holzboden der bedachten Brücke, welche sich unfern der Stadt über den Sihlstrom legt, der dumpfe Hufschlag eines Pferdes, und unter dem Sparrenwerk der finstern, den Stadtmauern zugewendeten Öffnung erschien ein einsamer Reiter. Seine feste Gestalt war so warm in einen grobwoollenen Mantel gewickelt und er hatte sich dessen Kapuze derart über den Kopf gezogen, daß von seiner Person kaum mehr als ein breiter grauer Bart zum Vorschein kam. (Meyer 1998: 7)

Der Einstieg der Erzählung mit externer Fokalisierung weist auf die große Bedeutung, die dem Prinzip der Beobachtung im weiteren Verlauf zukommen wird. In Übereinstimmung mit dem realistischen Prinzip von Verrätselung und Hypothesenbildung erweckt der Erzähler den Eindruck, sich zunächst auf Schlussfolgerungen zu konzentrieren, die sich aus der Wahrnehmung der gegenwärtigen Situation ergeben: Aus dem Namen »Hans der Engelländer«, mit dem der Ankömmling in der Stadt angerufen wird, und dem alemannischen Einschlag seiner Rede schließt er auf die »Reiselust« und »Wanderfahrt« vergangener Tage (ebd.: 8). Gleichzeitig wird der Wissensvorsprung des extradiegetischen Erzählers in dezenten Hinweisen transparent gemacht und so die Erwartung einer finalen Verständigung über die »richtige« Deutung und die Auflösung der Rätsel stets präsent gehalten. Durch Absätze hervorgehoben ist der erste Erzählerkommentar, der über die reine Beobachtung des gegenwärtigen Geschehens hinausgreift und ein umfassenderes Wissen über den Ankommenden verrät: »Es war der drittletzte Tag des Jahres der Gnade 1191, denn der Reisende hatte die Gewohnheit, Zürich zwischen Weihnachten und Jahresende heimzusuchen« (ebd.: 7). Die Bemerkung fällt auch aufgrund der ungewöhnlichen Formulierung »Jahres der Gnade« auf, mit der – wie sich aus der weiteren Lektüre schnell ergibt – ein Leitmotiv der Erzählkonstruktion eingeführt wird. Noch vor der expositorischen Andeutung des eigentlichen Erzählgegenstandes stellt die extradiegetische Vermittlungsinstanz die Geschichte unter die Semantik von Schuld und Rechtfertigung.

Im Fortgang der Erzählung wird der Wechsel von perspektivischer Einschränkung und auktorialer Gewissheit beibehalten. Für die ersten Hinweise auf die Person des »Heiligen« wechselt die Perspektive wieder auf einen figuralen Standpunkt, diesmal in die interne Fokalisierung, und beschränkt sich auf Wahrnehmungen und Gedanken des Ankömmlings. Ihn befremdet, dass Züge gläubiger Frauen an diesem gewöhnlichen Tag von Glockengeläut gerufen in das Fraumünster pilgern, während es um die zweite große Kirche der Stadt ruhig bleibt: »Doch – was bedeutete das? – nur eines derselben, das Münster unserer lieben Frau, ließ mit fliegenden Glocken seine dringende Einladung erschallen: das gegenüberliegende große Münster aber verharrte in einem mißbilligenden Schweigen« (ebd.: 8–9). In erlebter Rede wird hier auf die Deutungsbedürftigkeit der wahrgenommenen Wirklichkeit hingewiesen und diese damit explizit thematisiert, wobei sich die Figur an dieser Stelle weiterer Mutmaßungen über die Gründe des Geschehens enthält.

Es ist der Chorherr Burkhard, der den Armbruster über die Zusammenhänge aufklären wird. Meyer nimmt sich die Zeit, diese Figur sorgfältig auszuarbeiten, und gibt ihr Züge, die auf das ästhetische, fein empfindliche und zugleich listenreiche Naturell Becketts vorausweisen. In gemilderter Form ist auch Burkhard's Verhalten mehrdeutig, lädt er doch den Armbruster nicht nur aus Gastfreundschaft ein, sondern weil er seine

Neugier zu befriedigen und gut unterhalten zu werden hofft. Die Pose des Genießers, in der er zu Beginn des abendlichen Gesprächs dargestellt wird – in einen »mit weichen Vliesen überlegten Armstuhl versenkt«, das »feingeformte Haupt [...] auf dem roten Kissen der Lehne« liegend (ebd.: 11) –, entspricht seinem Rezeptionsverhalten aber nur bedingt. Er zeigt sich als engagierter Zuhörer, mit einer klaren Meinung über den »neuen Heiligen« (ebd.: 10). Die Verehrung, die diesem besonders von Frauen entgegengebracht wird, betrachtet er skeptisch, denn sie scheint ihm mehr dem Interesse am »Neue[n] und Fremdländische[n]« (ebd.: 12) geschuldet zu sein als der Pietät. So hofft er, von seinem Gast »ganz andere Dinge« (ebd.: 13) aus dem Leben des Märtyrers zu hören, als sie die Heiligenlegenden und die geschichtlichen Chroniken überliefern, Anekdoten über den Menschen Thomas Becket, die das für ihn wenig überzeugende Heiligenbild zwar nicht aufheben, aber doch auf ein irdisches Maß korrigieren.

Diese kritische Haltung beweist er fortan auch als Rezipient, indem er mehrfach gegen Hans' Urteile Einspruch erhebt und mangelnde Faktentreue moniert. Er stellt die Frage, wie glaubwürdig die Kritik an der normannischen Herrschaft über die Sachsen aus dem Munde des langjährigen Dieners des normannischen Königs ist (vgl. ebd.: 24), zweifelt massiv an der vom Erzähler beteuerten heidnischen Abstammung Becketts (vgl. ebd.: 25–27), kritisiert Hans' ausgreifenden und ausschmückenden Erzählstil (vgl. ebd.: 37), unterstellt ihm, dem Kanzler bei der Befreiung einer als Hexe verurteilten Frau geholfen zu haben (vgl. ebd.: 40), hält Becketts abfällige Bemerkungen über den englischen Klerus für unglaubwürdig (vgl. ebd.: 82), wirft dem Erzähler einen allzu freien Umgang mit der Chronologie vor (vgl. ebd.: 105) und vermutet, dass die Selbstgeißelung des Königs am Grab des Märtyrers weniger aus Reue denn aus konkreten politischen Motiven erfolgte (vgl. ebd.: 137).

Der intradiegetische Erzähler lässt sich durch diese Einwürfe allerdings nicht aus der Ruhe bringen und besteht auf seiner Sicht der Dinge. Kritik an seinen Schlüssen begegnet er mit dem Argument, dass es »beim Urteilen wie beim Schießen lediglich auf den Standpunkt« ankomme (ebd.: 24). Gegenüber dem Vorwurf mangelnder Faktentreue macht er mit Nachdruck den Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Erfassung von Geschichte, der Aufzeichnung von Daten und dem unmittelbaren Erleben geltend. Er verweist dafür sogar auf die paulinische Opposition von Buchstabe und Geist: »Beide haben Recht und Unrecht, Eure Chronik und mein Gedächtnis, jene mit ihren auf Pergament gezeichneten Buchstaben, ich mit den Zeichen, die in mein Herz gegraben sind« (ebd.: 106). Zudem nimmt er für sich in Anspruch, kraft dieser verinnerlichten »Zeichen« zu einer kohärenteren Deutung der Persönlichkeit Becketts und seines Schicksals zu kommen, als es einer nur auf die Übereinstimmung äußerer Fakten bedachten Geschichtsschreibung möglich ist:

»Bleibt mir vom Leib mit nichtigen Zahlen!« grollte der Armbruster. »Ein anderes ist es«, fügte er, seines unwirschen Wortes sich sogleich bewußt, mildernd hinzu, »ob einer noch im Tagewerke und in der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen.« (Ebd.: 105–106)

Mit der Einführung der Figur des Chorherrn, die als kritischer Rezipient fungiert, bewahrt der Text Distanz gegenüber dem selbstbewusst formulierten Deutungsanspruch des intradiegetischen Erzählers, ohne ihn zugleich explizit zurückzuweisen. In den Gesprächen zwischen Erzähler und Zuhörer wird die Mehrdeutigkeit des Erzählten zum Thema gemacht und zugleich als Produkt der verschiedenen Standpunkte dargestellt. Der Chorherr als fiktionsinterner Zuhörer erfüllt dabei im Wesentlichen die Funktion eines ›realistischen‹ Korrektivs. Er stößt sich an einem zu freien Umgang mit historischen Fakten und erinnert an die realpolitischen Hintergründe des Geschehens, die von Hans zugunsten der innerseelischen Konflikte tendenziell ausgeblendet werden. Gleichzeitig zeigt er sich in manchen Facetten seines Weltbildes stärker konventionellen Denkmustern verhaftet. So rührt seine Skepsis gegenüber dem ›neuen Heiligen‹ auch daher, dass dieser sich nicht »gegen einen heidnischen Kaiser«, sondern einen »christlichen König und Lehensherrn« (ebd.: 12) aufgelehnt habe. Nicht ohne Grund stört sich der Chorherr insbesondere an den Berichten von der heidnischen Abstammung Becketts, mit der die ohnehin wacklig gewordene Opposition von Heidentum und Christentum weiter untergraben wird.

In dieser Frage scheint der Erzähler Hans eher in der Lage zu sein, die Komplexität von Becketts Charakter zu erfassen. Seine erstaunlich geringen Berührungspunkte mit der ›heidnischen Kultur‹ sind die Voraussetzung dafür, dass Becket in seiner Erzählung als eine spezifisch moderne Figur gezeichnet werden kann, in der sich ›heidnisch-orientalische‹ und ›christlich-abendländische‹ Welt überschneiden. Weiterhin zeigt sich der Armbruster in der Lage, die Relativität seines Standpunktes ausdrücklich zu thematisieren und zu reflektieren. Seine Erzählung wird deshalb aber noch nicht zu einem ironischen Spiel, das dem geschichtlichen Prozess nur als ästhetischem Produkt einen Sinn zuschreiben kann. Seine Position ist nicht die eines unbeteiligten Künstlers, der die Geschichte aus der ästhetischen Distanz heraus betrachtet, sondern die des existenziell Involvierten.⁹ Als der Chorherr das erste Mal den Namen Becketts erwähnt, fährt ein »Schauer« durch seine Glieder (ebd.: 13). Seine Erzählung gerät ihm dann zu einer Beichte mit kathartischer Wirkung. Von der immersiven Kraft seiner Rede überwältigt, erlebt er seine Geschichte in ihren dramatischen Höhepunkten noch einmal, seine verzweifelte Abbitte an der Leiche des erschlagenen Märtyrers wiederholt er in Form eines theatralen Reenactments im Augenblick des Erzählens (vgl. ebd.: 136). Am Ende hat ihn seine Erzählung »erleichtert wie eine Beichte und in allen Muskeln gestärkt; denn er besaß trotz seiner grauen Haare ein tapferes Herz, das die harten Sprüche der in den menschlichen Dingen verborgenen Gerechtigkeit ertragen konnte« (ebd.: 139). Die heftige emotionale Reaktion spricht für die persönliche Betroffenheit des Erzählers, dem

9 Die Hinweise auf die Künstlerschaft des Armbrusters betont dagegen Jacob (2010: 143–211). Aus seiner Sicht zielt die Erzählung auf die Ausstellung einer »ästhetisch codierten Unbedingtheit«, die die »Existenz des Unbedingten (die Wirksamkeit des Göttlichen)« zugleich als möglich wie als unmöglich erscheinen lässt (ebd.: 147). In Jacobs Deutungsansatz, der eine problemgeschichtliche Konstellation des späten 18. Jahrhunderts auf Meyers Text überträgt, gelingt es dem intradiegetischen Erzähler erst aus der ästhetischen Distanz heraus, den Dualismus von Notwendigkeit und Freiheit, Natur und Geist zu überwinden.

nicht nur an einer ästhetisch wirkungsvollen Erzählung gelegen ist, sondern an der narrativen Konstituierung eines Sinnzusammenhangs. Sein Erzählen erreicht seinen Zweck in der Herstellung (und theatralen Inszenierung) eines Gefühls von Gerechtigkeit und der sich anschließende Kommentar des extradiegetischen Erzählers kann als eine unironische Bestätigung dieses Vorsatzes gelesen werden. Offenbar stimmen beide Erzählinstanzen darin überein, dass sich im Schicksal Thomas Becketts eine ›verborgene Gerechtigkeit‹ vollzieht.

Die komplexe Rahmenkonstruktion dient Meyer zur Thematisierung des Erzählens und Deutens vergangenen Geschehens. Die gattungsgeschichtlich ambige Positionierung des Textes zwischen Heiligenlegende und historisierender Novelle (vgl. Simon 1997) wird so bereits in die fiktive Erzählwelt hineingetragen und mit den charakterlich wie sozial motivierten Deutungsdifferenzen der beiden Rahmenfiguren verbunden. Diese Form der Mehrdeutigkeit wird folglich nicht durch das ›formalistische‹ Spiel des Textes erzeugt (vgl. dagegen ebd.), sondern ist bereits Teil der dargestellten Realität und insofern mit den Prämissen realistischen Erzählens grundsätzlich vereinbar. Dass auf der Ebene der Rahmenerzählung Fragen nach der richtigen Deutung des Erzählten direkt angesprochen und ausführlich diskutiert werden, unterstreicht den immanenten Charakter der erzeugten Ambiguität: Es ist die Standortgebundenheit der Figuren, aus der sie hervorgeht. Bemerkenswerterweise unterbrechen die Diskussionen über die richtige Deutung der Geschichte vor allem am Anfang den Bericht des Armbrusters. Die Abnahme der Einschübe im Verlaufe seiner Erzählung hat nicht nur dramaturgische, spannungsbedingte Gründe, sondern impliziert auch die Vorstellung, dass ein Konsens über den Sinnzusammenhang der erzählten Geschichte letztlich möglich ist. Wie die Einleitung des extradiegetischen Erzählers mit dem Wechsel von perspektivischer Verrätselung und Auflösung zugleich die Deutungsbedürftigkeit wie die Deutbarkeit von Realität (im Sinne eines stabilen, langfristigen Konsenses) behauptet, bleibt auch die Deutungskonkurrenz zwischen dem intradiegetischen Erzähler und seinem Zuhörer in einem Rahmen, der Verständigung noch zulässt.

3.2 Thomas Becket als rätselhafter Charakter

Die Unterschiede in den Deutungen resultieren nicht allein aus der abweichenden Erfahrungsperspektive und dem unterschiedlichen Naturell von Erzähler und Zuhörer. Sie haben auch mit dem primären Gegenstand des Gesprächs zu tun. »[S]chwere, unerforschliche Geschichten« (Meyer 1998: 14) kündigt Hans zu Beginn seiner Erzählung an und bezieht sich damit zweifellos auf die ›Unerforschlichkeit‹ von Becketts Charakter. Wie bereits erwähnt, kreuzen sich in dieser Figur auf komplexe Weise zahlreiche widersprüchliche Tendenzen, die teils nebeneinander auftreten, teils nacheinander ausgelebt werden. Er ist ein kühl kalkulierender Machtpolitiker und neigt gleichzeitig zu einem weltflüchtigen Ästhetizismus, er kultiviert humanistische Werte und bevorzugt zugleich List und Täuschung als politische Instrumente, er wandelt sich vom servilen Untergebenen seines Königs zu seinem erbitterten Gegner, vom Liebhaber kostbarer Kleider und Güter zum radikalen Asketen, er zeigt eine erstaunliche Milde im Umgang mit seinen politischen Gegnern und kann später dem König den Missbrauch seiner Tochter nicht verzeihen, als Kanzler beschneidet er die Rechte des Klerus und befestigt die normannische

Herrschaft, während er als Bischof für die Unabhängigkeit der Kirche streitet und für die unterdrückten Sachsen Partei ergreift, er gilt als ungläubiger Mensch und zieht für seine Entscheidungen später die Evangelien heran. Wie häufig bei Meyer steht mit Becket eine Figur im Zentrum der Geschichte, die einen radikalen und scheinbar unerklärlichen Wandel durchläuft (vgl. Lukas 2007: 149). Allerdings kommt nicht für jede Figur der Umschwung gleichermaßen überraschend, und dass sich der König so fatal in seinem Kanzler täuscht, wird in der Erzählung weniger auf dessen Undurchschaubarkeit als auf die unzureichende Beobachtungsgabe und den mangelnden Scharfsinn des Herrschers zurückgeführt. Für den intradiegetischen Erzähler hingegen ist der Werdegang Thomas Beckets keineswegs so ›unerforschlich‹, wie er zunächst behauptet.

Bei der Konstruktion seiner Becket-Figur weicht Meyer von der historischen Überlieferung in zwei zentralen Punkten ab: Den Quellen, unter anderem Augustin Thierrys *Histoire de la conquête de l'Angleterre* (1825), entnimmt er die Legende der sarazenischen Abstammung von Beckets Mutter und nutzt sie, um den Charakter aus seinem ›orientalischen‹ Naturell motivieren zu können. Er erweitert diesen Aspekt allerdings durch die Erfindung eines Aufenthalts Beckets im maurischen Spanien, der die Zwischenstellung der Figur zwischen Heidentum und Christentum betont und die Voraussetzung für die spezifische Modernität des Charakters darstellt. Die zweite wichtige Abweichung ist die Einführung einer jungen Tochter Beckets, die vom König missbraucht wird und später unglücklich den Tod findet. Mit der Einführung dieser Episode wird die Geschichte um das Zerwürfnis zwischen König und Kanzler im Vergleich zu den Quellen radikal umgestaltet. Die historischen Vorgänge werden individualisiert, statt um politische Machtkämpfe und Streitigkeiten geht es nun um eine moralische Verfehlung und ihre Sühne.

An dieser Stelle soll die Frage im Vordergrund stehen, ob Meyers Eingriffe dazu beitragen, die Figur Beckets rätselhafter und mehrdeutiger zu machen, oder ob sie im Gegenteil dazu dienen, die widersprüchlichen Tendenzen seines Charakters zu erklären. Es wurde bereits betont, dass die heidnische Abstammung Beckets den in konventionellen Denkmustern verhafteten Chorherrn erheblich irritiert, da sie die ohnehin schon brüchig gewordene Trennung zwischen den Wertesystemen des Heidentums und des Christentums weiter unterspült. Die Ausweitung dieser Legende durch Meyer verstärkt also fiktionsintern die Wahrnehmung des ›neuen Heiligen‹ als eines mehrdeutigen Charakters. Dass dabei massiv orientalistische Stereotype zum Einsatz kommen wie die Betonung einer als feminin codierten Servilität und eines eher zu List als zur offenen Tat neigenden, nachtragenden Naturells, hat Robert Holub zu der These veranlasst, die Rätselhaftigkeit werde in dem Text als das ›kulturell Andere‹ ausgestellt:

The net result of this bombardment with biased references to the Orient is not that Becket's motives become more transparent but rather that his ambiguity becomes more comprehensible. If Becket is attuned to a foreign system of values, if he owes intellectual and spiritual allegiance to another culture and religion, in short, if he is so radically ›other‹, then it is not astonishing that he remains forever an enigma. (Holub 1991: 170)

So berechtigt der Hinweis auf die ideologische Tradition der von Meyer verwendeten kulturellen Stereotype ist, übersieht Holub in seiner Lektüre, dass die Orientalismen gezielt

zur Motivation von Becketts Charakter eingesetzt werden und insofern statt zur Ausstellung von Mehrdeutigkeit (als Merkmal seiner kulturellen ›Andersartigkeit‹) zur Ambiguitätsreduktion beitragen. Es ist Becket selbst, der auf seine ›orientalischen‹ Charakterzüge als Grundmotive seines Handelns hinweist. In einer zentralen Unterredung mit dem König warnt er diesen kaum verhüllt vor den potentiellen Konsequenzen seiner »unvollkommene[n] Natur« und seines »zur Erniedrigung der Dienstbarkeit geschaffene[n] Wesen[s]«:

Sei es frühe Gewohnheit des Herrendienstes, sei es die Eigenschaft meines Stammes und Blutes, ich kann dem gesalbten Haupte und den hohen Brauen der Könige keinen Widerstand leisten. – Und da du so glücklicher Laune bist und ein Wohlgefallen hast an deinem Knechte, erkühnt er sich, dir in dieser traulichen Einsamkeit einen Rat zu erteilen: Gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger wäre als du! (Meyer 1998: 75)

In der fiktiven Gesprächssituation mag diese Warnung rätselhaft und mehrdeutig erscheinen, der König jedenfalls ist nicht in der Lage, ihren Sinn zu erfassen, und gähnt nur »wie zu einer unnützen und unangenehmen Betrachtung« (ebd.). Im Rahmen der extrafiktionalen Kommunikation können die Worte allerdings leicht als Vorausdeutung und damit als Hinweis auf die innere, charakterliche Kontinuität Becketts dechiffriert werden, die von der äußerlichen Veränderung vom prunkliebenden Kanzler zum asketischen Bischof nicht tangiert wird. Als Becket durch den König in die Lage versetzt wird, seine Sache mit der eines ›höheren Herrn‹, der (göttlichen) Gerechtigkeit, zu identifizieren, kann er sein Rachebedürfnis – das Becket mit dem Hinweis auf seine »unvollkommene Natur« an dieser Stelle ebenfalls andeutet – ausleben. Das kulturelle Stereotyp erklärt also das vermeintlich undurchsichtige Verhalten der Figur.

Des Weiteren dient der fiktive Aufenthalt Becketts im maurischen Spanien dazu, die spezifische Modernität von Becketts Charakter zu motivieren, die ihn vom mittelalterlichen König und seiner Entourage abhebt. Modernität ist dabei – anders als Holub annimmt¹⁰ – nicht gleichbedeutend mit Ambiguität. Anachronistisch und auf die ›Moderne‹ vorausweisend sind in Becketts Charakter in erster Linie sein Humanismus, seine Religionszweifel und das Vertrauen auf eine weltimmanente, säkularisierte Form eines strafenden Fatums. Der Erzähler Hans bezeichnet ihn an einer Stelle als einen »ungläubige[n] Mann« (Meyer 1998: 38), der sich beim Anblick von Hinrichtungsstätten wendet, nicht weil er an Geister glaube, sondern weil ihn die menschliche Qual entsetze. Diesen humanistischen Zug verdeutlicht im Anschluss die Episode der ›schwarzen Mary‹, einer zum Tode verurteilten Hexe, die Becket zunächst zum Widerruf des erzwungenen Geständnisses bewegen will und anschließend heimlich befreien lässt. Gegenüber Hans äußert sich der Kanzler mit den Worten: »Die Mary ist eine Hexe, wie ich ein Heiliger! Alter Hans, es gibt Augenblicke, da mir gleichermaßen graut vor dem, was die Menschen sind, und vor dem, was sie sich zu sein einbilden« (ebd.: 39). Die tragische Ironie dieser Worte, von der offen bleibt, ob sie dem Armbruster oder eher der übergeordneten

10 »Becket can appear ›modern‹ – and with this modifier Meyer no doubt understands ambiguous and multidimensional – because of his Oriental background.« (Holub 1991: 172)

Kompositionsinstanz zuzuschreiben ist, hebt die Glaubenskritik nicht auf. Hexenglaube und Heiligenverehrung werden als Relikt vormodernen Denkens ausgewiesen und Becket als eine Figur dargestellt, die diese selbstverschuldete Unmündigkeit des Menschen möglicherweise für seine Zwecke ausnutzt, sie aber für sich überwunden hat. Dazu passt die seltsame Beziehung, die er bereits als Kanzler zur Person Christi führt. Er bezeichnet ihn nur als »den ›Andern« (ebd.: 82), was der intradiegetische Erzähler auf eine dem heidnischen Erbe geschuldete Scheu zurückführt, tatsächlich aber eher die Selbstermächtigung Beckets zeigt, sich gleichsam auf Augenhöhe mit Christus zu bewegen. Mit dem Gekreuzigten spricht er »wie zu seinesgleichen« (ebd.: 77) und zwar in »arabischer Zunge« (ebd.: S. 76).

Der »Zug [von] moderner Humanität«¹¹ zeigt sich bei Becket nicht nur in der Entfernung zu theologischen Lehrmeinungen, sondern auch in seinem Vertrauen auf ein säkularisiertes Fatum. Die Frage nach einer Gerechtigkeit, die sich im Verlauf der Geschichte zeigt, wird für Becket nach dem gewaltsamen Tod seiner Tochter virulent. An Christus gewandt, klagt er zunächst über die ausbleibende Gerechtigkeit und die (empirische) Wirkungslosigkeit der christlichen Heilsbotschaft: »Friede solltest du bringen und an den Menschen ein Wohlgefallen ... aber, siehe, diese Erde dampft und stinkt noch von Blut und Greuel ... und Schuld und Unschuld wird gemordet wie vor deiner Zeit!« (Ebd.: 77, Herv. i.O.) Zwar spricht er Christus die Leistung zu, gegen die gewöhnliche Beschaffenheit der menschlichen Natur gehandelt zu haben, indem er selbst seinen Mördern vergeben konnte, doch weder sieht er durch diese Handlung den Gang der Welt verändert noch hält er sie für eine adäquate Antwort auf die Frage, wie Gerechtigkeit im Hier und Jetzt herzustellen sei. Diese Skepsis aber hat nicht das letzte Wort. Wie der Erzähler bemerkt, hindert die persönliche Verzweiflung Becket nicht daran, »mit furchtsamer Klugheit« (ebd.: 78) auf die Herstellung von Gerechtigkeit hinzuwirken, indem er etwa den König auf Umwegen dazu bringt, die Lasten für die sächsische Bevölkerung zu minimieren oder Streitigkeiten zwischen normannischen Adeligen zu schlichten (vgl. ebd.). Geleitet wird er dabei von der Überzeugung, dass die Sanktionierung von moralischem Fehlverhalten auch ohne das Wirken einer transzendenten Instanz denkbar ist. Konfrontiert mit dem Vorwurf scheinbarer Untätigkeit angesichts eines politischen Komplotts, fasst Becket gegenüber dem König diese Überzeugung in dem Satz zusammen: »Alles Ding kommt zur Reife, und jeden ereilt zuletzt seine Stunde« (ebd.: 79). Die Vorstellung eines säkularisierten Fatums tritt hier an die Stelle eines Pessimismus, der in der Geschichte nur eine kontingente Reihung blutiger Taten zu sehen vermag.

Nicht zufällig folgt direkt im Anschluss an diese Worte die Schilderung jener Szene, in der König Heinrich die fatale Entscheidung trifft, den Kanzler zu seinem Primas zu machen. Diese Wahl geschieht in einem Akt der Selbstüberhebung des Königs, der die »Weisheit seines Kanzlers [...] noch zu überbieten und zu überraschen hoffte« (ebd.: 80) und dadurch unfreiwillig sich selbst richtet. Mehrfach warnt Becket in diesem Gespräch den König vor den Konsequenzen seines Handelns und nimmt sogar seine zukünftige Wandlung zu einem »wahren Bischof« vorweg (ebd.: 85). Der König, von dem der Erzähler nicht ohne Grund an dieser Stelle erwähnt, dass er »kein feines Ohr besaß« (ebd.: 87), übersieht alle diese Zeichen, handelt aber aus der Überzeugung, gerade jetzt seinen

11 Brief Meyers an François Wille vom 15. Mai 1880 (zit. n. Meyer 1998: 300).

Kanzler in Klarsicht und politischer Klugheit zu übertrumpfen: »Wohl ist es schon lange, daß ich anfang dich zu durchblicken. Du hast arabische Philosophie eingesogen, – du folgst einer Geheimlehre und bist kein demütiger Christ« (ebd.: 85). Der König irrt nicht darin, Becket's Überzeugungen auf seine Bekanntschaft mit der arabischen Philosophie zurückzuführen. Doch ihm ist nicht klar, dass die Entfernung vom Christentum dem Kanzler das Konzept eines weltimmanenten Schicksals eröffnet. Am Ende ihrer Unterredung macht Becket diese Sinndimension noch einmal deutlich, ohne dass der König sie zu fassen imstande wäre. Sein Kommentar: »Was du verhängst, das geschehe!« (ebd.: 87) stellt die vorausgesehene fatale Wendung der Ereignisse der Verantwortung des Königs anheim. Diesen Zusammenhang wird Becket später noch einmal in aller Deutlichkeit betonen, wenn er in der Kirche von Canterbury seinen Mördern gegenübersteht und auf ihre Frage, aus wessen Händen er denn die bischöfliche Gewalt erhalten habe, mit »durchdringender Stimme« antwortet: »Aus den Händen meines Königs zu seinem Gericht!« (Ebd.: 132)

In Einklang mit den Prämissen realistischer Literatur bietet Meyers Text durchaus die Möglichkeit, in den Ereignissen den Vollzug einer »verborgenen Gerechtigkeit« (ebd.: 139) zu sehen, die sich ohne Wirken einer transzendenten Instanz in einer »sittlich bereits völlig neutralen Welt« (Ritzer 2001: 32) realisiert. Ihren Angelpunkt hat diese Gerechtigkeit in den Charakteren beziehungsweise in der »Selbstverwirklichung des jeweiligen Charakters« (Jäger 1998: 230). Treibendes Moment ist dabei nicht allein die Gegensätzlichkeit der Charaktere (vgl. ebd.). Hervorgerufen wird die Katastrophe auch durch ein Agieren, das im Widerspruch zu den eigenen charakterlichen Voraussetzungen steht (wie beim König der Versuch, den Kanzler an politischer Klugheit zu übertreffen) oder das (wie bei Becket) aus einem charakterimmanenten Widerspruch hervorgeht: Gerechtigkeit üben zu wollen, ohne Gewalt anwenden zu können. Notwendige Voraussetzung für die Behauptung eines solchen charakterologischen Nexus ist die relative Konstanz und Dechiffrierbarkeit der Charaktere, und das gilt nicht nur für den König, sondern auch für seinen vermeintlich enigmatischen Gegenspieler.¹²

Becket ist wie viele von Meyers Figuren ein extremer Charakter, der die realistische Basisannahme von der Konstanz der charakterlichen Voraussetzungen an die Grenze des Glaubhaften und Vermittelbaren führt, sie aber nicht überschreitet. Denn die Figur kann trotz der drastischen äußeren Wandlung als eine Person verstanden werden, die sich treu bleibt. Nicht ohne Grund ist Becket selbst in der Lage, seine Zweideutigkeit zu reflektieren und damit zu relativieren: Er prophezeit dem König, dass die Übertragung des Bischofsamts ihn zum »Doppelsinnigen und Zweideutigen« (Meyer 1998: 86) machen werde. Erneut macht der Text damit die Mehrdeutigkeit direkt zum Thema, diesmal aus der Sicht desjenigen, um den sich die Deutungsbemühungen im Wesentlichen drehen. *Mehrdeutig* erscheint Becket in erster Linie den Figuren der erzählten Welt, die entweder wesentlich weniger Einblick in das Innenleben des Charakters erhalten als der

12 In einer Selbstdeutung weist Meyer explizit darauf hin, dass alle Charakterzüge Becket's »trotz der Bekehrung [...] von Anfang an bis zu Ende streng festgehalten [sind]«. Dazu gehören sein »orientalisches Blut«, seine Bildung, seine überlegene Ruhe, seine Humanität, ein Zug von Ehrgeiz sowie ein ebenfalls als »orientalisch« markierter Hang »gegen Laster u. Gewaltthat« nachtragend und »fein-grausam« zu sein. So im Brief an Hermann Lingg vom 2. Mai 1880 (Meyer 2022: 64, Herv. i.O.).

intradiegetische Erzähler oder die, wie König Heinrich, über keine ausgeprägte Beobachtungsgabe verfügen. *Modern* wiederum erscheint er aus der Perspektive des späten 19. Jahrhunderts aufgrund seiner Glaubensskepsis, seines Humanismus, seines Vertrauens auf ein säkularisiertes Fatum und möglicherweise auch – wie noch auszuführen ist – aufgrund seiner ästhetizistischen Veranlagung. Für die extrafikcionalen Rezipient:innen stellt Becket nicht das kulturell Andere, sondern im Vergleich zum mittelalterlichen Setting eher das kulturell Bekannte vor – freilich eingekleidet in ein Gewand aus orientalistischen Stereotypen. Das größte Irritationspotenzial des Textes geht deshalb nicht von der auf den ersten Blick rätselhaften Gestalt des ›Heiligen‹ aus; irritierender ist die Ambiguität an einer anderen Stelle, nämlich in Bezug auf die von Meyer erfundene Figur von Becketts Tochter.

3.3 Die Grace/Gnade-Episode

Die Geschichte um die Verführung und den Tod von Becketts Tochter hat, wie bereits angedeutet, eine nachvollziehbare dramaturgische Funktion: Sie macht aus dem staatspolitischen einen persönlichen Konflikt, ermöglicht so die Motivierung der Katastrophe aus den charakterologischen Voraussetzungen. Zudem dient sie der Thematisierung von Becketts Wunsch nach einem Gegenentwurf zu der von Aggression und Unvernunft vorangetriebenen Realgeschichte (›Blut und Greuel‹), einem Raum, der von verfeinerter Ästhetik und Gewaltverzicht bestimmt ist. Für diesen Zweck gibt Meyer der Tochter den mehrdeutigen, zwischen zwei, mitunter sogar drei Sprachformen und zudem zwischen »Eigennamen und Wort« (Simon 1997: 231) schillernden Namen Grace (Grazia)/Gnade. Dessen Ambiguität wird intrafikcional bereits explizit thematisiert, denn der Erzähler Hans fragt sich, welche Gründe den Kanzler zur Namenswahl bewogen haben könnten: »Ob der gnädigen Bekehrung seiner eigenen so getauften Mutter zu Ehren, oder einer heidnischen Anwandlung nachgebend, weil Grazia wohl die himmlische Gnade bedeutet – die Gott uns allen schenken möge! – aber ebensogut die feinste Blüte menschlicher Art und Anmut« (Meyer 1998: 59).

Wie im Kontext der Rahmenhandlung dient auch hier die Thematisierung der Mehrdeutigkeit ihrer Integration in die realistischen Erzählkonventionen. Indem der Armbruster über mögliche Motive hinter der Benennung spekuliert, macht er den Gebrauch des offenkundig ›sprechenden‹ Namens wahrscheinlicher. Dennoch: Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit droht in dieser Passage das realistische System des Textes zu sprengen. Das gilt zunächst für die Art und Weise der Darstellung. Die ganze Episode ist von einer betonten Artifizialität. Das vor allen verborgene Schloss, in dem Becket seine Tochter verschlossen hält, gleicht einem orientalistischen Märchenpalast. Dessen Präsenz in einer Erzählung, die ansonsten mit realistischem Anspruch das hochmittelalterliche England lebendig machen möchte, ist eigentlich nicht vermittelbar:

Auf einer goldgrünen Waldwiese stand ein Schlößchen, wie ich es seinesgleichen wohl im Königreiche Granada gesehen hatte. Es war von hohen glatten Mauern aus gelbem Steine umgeben, über welchen eine kleine blauschimmernde Kuppel emporstieg und schlanke dunkle Baumspitzen ragten, die ich Zypressen genannt hätte, wären wir unter einem südlicheren Himmel gewesen. (Ebd.: 45)

So märchenhaft wie das Ambiente gerät auch die Bewohnerin. Die Darstellung von Grace/Gnade beschränkt sich auf einige wenige oberflächliche Züge. Ihr Redeanteil ist minimal und ihre Einführung in die Erzählung überlebt sie nur um wenige Seiten. Es ist allzu deutlich, dass sie in erster Linie als Bedeutungsträger fungiert. Aus der Technik der verborgenen Symbolisierung wird hier eine kaum verdeckte Allegorie, an der sich die Forschung nicht ohne Grund häufig gestoßen hat (vgl. Silz 1972: 273; Osborne 1994: 85).¹³

Dem Ableiten des intradiegetischen Erzählers in den Bereich der Phantasie hätte Meyer durch das ›realistische Korrektiv‹, den sonst so aufmerksamen und kritischen Chorherrn, eigentlich leicht ein Gegengewicht entgegensetzen können. Aber dieser fiktionsinterne Zuhörer bleibt ausgerechnet in dieser Passage auffällig ruhig. Sein Schweigen ist ein Hinweis, dass die betonte Artifizialität nicht einfach auf eine gestalterische Extravaganz zurückgeht, sondern ein tieferliegendes Problem, mithin eine Bruchstelle im Kunst- und Wirklichkeitsverständnis des Textes anzeigt. Das Störungspotenzial dieser Episode tritt in aller Schärfe an der durch die Namensgebung provozierten Ambiguität von Gnade und Grazie hervor. Der Name von Becketts Tochter verbindet das Motiv der Gnade, die theologische Vorstellung einer Rechtfertigung des Menschen durch die Barmherzigkeit Gottes und den Opfertod Christi, mit dem Motiv des Strebens nach künstlerischer Vollendung und menschlicher Anmut. Im Kontext der Erzählung ergibt sich die Verknüpfung beider Motivlinien durch ihre Unvereinbarkeit mit den geschilderten geschichtlichen Ereignissen. Die ästhetische Gegenwelt, die sich der Kanzler erschafft, wird in Gestalt des Königs von den Triebkräften der Geschichte eingeholt und zerstört. Ebenso unzeitgemäß erscheint das Prinzip der Gnade als Antwort auf die Frage nach dem Schicksal in der Geschichte. Schließlich erweist die Erzählung statt der Wirksamkeit der göttlichen Gnade die Wirksamkeit einer immanenten Gerechtigkeit, die sich allerdings ebenso blutig ausnimmt wie der Normverstoß selbst.¹⁴

Im Text bleibt der Versuch, Grazie und Gnade in die geschichtliche Wirklichkeit zu integrieren, eine märchenhafte Episode, die letztlich doch vom realistischen Kontext eingehegt wird. Aber diese Zähmung funktioniert nur bedingt, denn die in der Gnade-Episode überdeutlich vorgeführte semantische Vermischung von religiöser und ästhetischer Erlösung stellt den realistischen Kunstbegriff insgesamt infrage. Im Spiegel der kalkulierten Ambiguität eröffnet sich der Ausblick auf eine andere, durch und durch sakralisierte Kunst, die dem ›Blut und Greuel‹ der Geschichte das Bekenntnis zur radikalen Stilisierung und ästhetischen Selbstbezüglichkeit entgegensetzt. Der Kanzler, den Hans aus dem Verborgenen in sein Märchenschloss reiten sieht, ist der Hohepriester

13 Zu einer anderen Einschätzung der Passage kommt Jacob (2011: 179–184). Zur Bedeutung der Episode vgl. den Beitrag von Crichton (1970), zur Bedeutung der Allegorie in *Der Heilige* sowie in Meyers Erzählen allgemein Laumont (1997).

14 Das Ausbleiben der Gnade thematisiert nicht zuletzt die kurze Episode um den Tod Hildes (vgl. Meyer 1998: 142–143). Nach seinem Abschied vom Hof überredet Hans die schwerkranke Tochter seines ehemaligen Meisters, die in ihrer Jugend von einem normannischen Adligen missbraucht und auf Druck Becketts freigegeben worden war, ihn zu heiraten. Hans hofft, sie mit einer Reliquie des Heiligen zu heilen, als Hilde aber unmittelbar nach der Berührung des blutgetränkten Tuches verstirbt, erkennt er darin ein Zeichen für die Unversöhnlichkeit Becketts.

dieser Kunst – wie der Gralsritter zugleich eine literarisch-ästhetische und sakrale Erscheinung:

Aber ist er's? Ist dies der verschlossene Kanzler mit den kalt prüfenden Blicken und den Staatssorgen, fragte ich mich verwundert, oder ein andächtiger Ritter und Pilger nach dem heiligen Grale? – Ihr kennet die Mär von dem Kelch mit dem kostbaren Blute, der, unter süßem Getön vom Himmel sinkend, auf Montsalvatsch sich niedergelassen hat? – In den blassen, träumenden Zügen lag eine selige Güte, und das Antlitz schimmerte wie Mond und Sterne. Sein langes Gewand von violetter Seide floß in priesterlichen Falten über den Bug des silberfarbenen Zelters, der, sonst nach dem feurigen Schalle der Zinken und Pauken zu tanzen gewöhnt, heute langsam den weichen Pfad beschritt und den zierlichen Fuß hob wie nach dem Tone der Flöten, welche die verborgenen Waldgötter spielen. (Meyer 1998: 49)

Abermals artikuliert der Erzähler seine Schwierigkeiten, die Realität zu deuten, und rückt damit das Thema der Mehrdeutigkeit in den Vordergrund. Seine Irritation entzündet sich nach eigener Aussage an der Verwandlung Becketts von einem kühl kalkulierenden Staatspolitiker zu einem feingeistigen Ästheten. Dabei ist diese Verwandlung nach allem, was zuvor über die Figur berichtet wurde, wenig überraschend. Dass der »verzärtelte Kanzler« (ebd.: 39) einen ausgeprägten Sinn für Eleganz mit politischer Weitsicht zu kombinieren versteht, hat die Erzählung bis zu diesem Zeitpunkt hinreichend klar gemacht. Was in dieser Passage eigentlich irritiert und vom Erzähler bezeichnenderweise gerade *nicht* als Problem thematisiert wird, ist die Verknüpfung von Ästhetizismus und Erlösungsgedanke. Mit dem Bezug auf die Gralserszählung rückt der Erzähler diese Verbindung zwar in den Vordergrund, aber erläuternd und veranschaulichend und nicht in der Absicht, eine darin verborgene Mehrdeutigkeit zu thematisieren. Die so erzeugte Ambiguität, die Frage nämlich, ob Becketts Religiosität als Ästhetizismus gelesen werden kann (und umgekehrt), entzieht sich seiner Wahrnehmung.

Vor dem Hintergrund dieser Inszenierung Becketts als frommer Gralsritter wird seine Christusunachfolge in einer neuen Weise mehrdeutig. Es geht nicht mehr allein um die Frage, ob Becket aus Frömmigkeit oder aus Rachsucht das Amt des Bischofs ernster nimmt, als es der König erwartet hatte. Zur Debatte steht vielmehr, ob der Imitation der Passion ein ästhetizistischer Instinkt zugrunde liegt und ob der Text damit nicht sogar eine ästhetizistische Deutung der Christusfigur selbst impliziert. An zahlreichen Stellen werden Becket Jesuszitate in den Mund gelegt und Ereignisse wie der Einzug nach Canterbury auf einer Eselin, deren Weg das Volk mit Grünzeug bestreut (vgl. ebd.: 124), verweisen ebenfalls direkt auf das Leben Jesu. Zudem erhebt sich der Erzähler Hans selbst in den Rang eines Evangelisten, wenn er die Glaubwürdigkeit seiner Geschichte mit derjenigen der Evangelien vergleicht (vgl. ebd.: 83). Auf dem Höhepunkt der Erzählung, kurz bevor ihn die Schwerthiebe seiner Mörder treffen, steht Becket vor dem Hochaltar, »die Arme öffnend, wie der Gekreuzigte über ihm, als hätte sich dieser verdoppelt« (ebd.: 135). Um sich am König zu rächen, wäre diese Verdopplung nicht nötig gewesen; er hätte auch ohne sie zum Märtyrer und Werkzeug des Schicksals werden können. Durch diese – in dem Fall von Becket einkalkulierte – Ambiguität stilisiert sich der Märtyrer zum *salvator mundi*, zum Erlöser der Welt. Wird diese Handlung von Hass und Verachtung getrieben,

dann gilt sie nicht allein dem König, sondern der ganzen Menschheit. Sie entspringt einem Akt grundsätzlicher, ästhetizistisch motivierter Verneinung.¹⁵

Von diesem Punkt ist es nicht mehr weit zu der Christus-Deutung, die Friedrich Nietzsche acht Jahre nach Erscheinen von Meyers Novelle in seinem *Antichrist* ausgearbeitet hat. Christus wird hier zum »interessantesten *décadent*« (Nietzsche 1955: 1192), dessen »Instinkt-Haß gegen die Realität«, die »Instinkt-Ausschließung aller Abneigung, aller Feindschaft, aller Grenzen und Distanzen im Gefühl« als Folge einer »extremen Leid- und Reizfähigkeit« die evangelikale Praxis der universellen Liebe hervorbringt (ebd.: 1191, Herv. i.O.). Die christliche Erlösungslehre nennt Nietzsche eine »sublime Weiter-Entwicklung des Hedonismus auf durchaus morbider Grundlage« (ebd.: 1192). Nimmt man diesen Christus zum Vergleich, dann gelingt Becket die Anverwandlung nur unvollkommen. Sein Hass gilt weniger der Realität als dem rohen Treiben der Menschen und schließt darum auch die persönliche Feindschaft gegenüber dem König mit ein. Was ihn mit Nietzsches Christusbild dennoch verbindet, ist der Umschlag von Ästhetisierungswille in die evangelikale Praxis.

Die Ambiguität von Ästhet und Erlöser ist nicht identisch mit der Wahrnehmung Becketts als unheiliger Heiliger. Die Mehrdeutigkeit, die sich auf den Heiligenstatus Becketts und die Rätselhaftigkeit seines Charakters bezieht, wird innerfiktional aus den verschiedenen Weltbildern der urteilenden Figuren und perspektivisch bedingten Einschränkungen motiviert und als solche auch thematisiert. Die Verknüpfung von Ästhetizismus und Erlösungsthematik hingegen wird eigentlich erst durch den Text hervorgebracht, allen voran durch die Einführung der allegorischen Figur der Gnade/Grace. Diese Mehrdeutigkeit kann nur noch bedingt »realistisch« aufgelöst, das heißt an den Erfahrungshorizont der Figuren zurückgebunden und dementsprechend innerfiktional zum Thema gemacht werden. Die Diskussionen zwischen dem intradiegetischen Erzähler und seinem Zuhörer kreisen vor allem um die Frage, ob Rachebedürfnis oder Frömmigkeit die Handlungen Becketts geleitet hat. Die Frage nach dem gemeinsamen Fluchtpunkt zwischen ästhetizistischer Weltverneinung und Erlösungsgedanke übersteigt hingegen den Horizont der Figuren und streng genommen auch den Rahmen des realistischen Wirklichkeits- und Kunstverständnisses.

4. Fazit

Meyers Erzählung *Der Heilige* gestaltet und thematisiert Mehrdeutigkeit auf unterschiedlichen Ebenen. Sie bewegt sich dabei überwiegend in den Grenzen der poetologischen und anthropologischen Prämissen realistischen Erzählens. Das gilt vor allem für Mehrdeutigkeiten, die aus Mangel an Informationen hervorgehen. Das Wechselspiel

15 Becket wird fast durchgehend in der Erzählung mit der Semantik des Todes in Verbindung gebracht, von der Blässe seiner Haut über seine unbewegte Miene bis zu seinen meist gesenkten Augenlidern, die – wie im Eingangszitat beschrieben – dem Betrachter das Gefühl geben, ganz geschlossen zu sein. Zu Beginn kontrastiert dies mit der Lebenslust Heinrichs, mit dem fortschreitenden körperlichen und seelischen Verfall des Königs aber zieht Becket gewissermaßen beide Pole in sich. So entsteht die wiederum auf Christus verweisende Ambiguität eines Lebens im Tod, wie sie Becketts lächelndes Antlitz auf seiner Grabplatte versinnbildlicht (vgl. ebd.: 138).

von perspektivischer Einschränkung und prozessualer Aufklärung, in dessen Verlauf es immer wieder zu Deutungskonflikten kommt, gehört zu den elementaren Prinzipien realistischer Darstellung. In Meyers Text ergeben sich diese Deutungskonflikte in erster Linie aus der Verdopplung der Erzählebenen, das heißt der Einführung eines intradiegetischen Erzählers, dessen Augenzeugenbericht von einem intrafiktionalem Zuhörer an vielen Stellen kommentiert und kritisiert wird. Durch die offene Thematisierung der Mehrdeutigkeit werden die Perspektiven von Figuren und Rezipient:innen tendenziell einander angenähert, was einem Grundprinzip realistischen Erzählens entspricht.

Eine weitere systemimmanente und -konforme Form der kalkulierten Ambiguität ergibt sich aus der Tendenz realistischer Texte zu innerlich widersprüchlichen Charakteren. Diese Widersprüchlichkeit ist zentral für den Versuch, den narrativen Wirkungszusammenhang konsequent aus den charakterlichen Voraussetzungen zu entwickeln. Auch Meyers Becket-Figur ist ein solch komplexer und widersprüchlicher Charakter. Für viele Figuren seiner Umgebung erscheint er deshalb rätselhaft und sein Verhalten mehrdeutig. Wie die perspektivbedingte Mehrdeutigkeit wird auch die charakterbedingte Mehrdeutigkeit nicht als unauflösbar präsentiert. Die Hauptfigur selbst weist darauf hin, dass ihr vermeintlich ambiges Verhalten eigentlich in der Konsequenz ihres Charakters liegt. Auch in diesem Fall dient die fiktionsinterne Thematisierung dazu, Ambiguität letztlich zu reduzieren und als Produkt von Voreingenommenheit und kurzsichtigen Erwartungen zu motivieren.

Eine post-realistische Form der Mehrdeutigkeit manifestiert sich hingegen in der Episode um Beckets Tochter Gnade/Grace. Bereits die Namenswahl unterläuft die realistischen Darstellungskonventionen, was durch den Versuch, die Doppeldeutigkeit des Namens fiktionsintern zu thematisieren und dadurch glaubhafter zu machen, kaum kaschiert werden kann. Dafür sind der allegorische Charakter der Figur und die Artifizialität der gesamten Sequenz insgesamt zu vordergründig. Zudem spiegelt der mehrdeutige Name die Engführung von Ästhetizismus und Erlösungssemantik, eine Ambiguität, die den Wahrnehmungshorizont der Figuren offensichtlich überschreitet und die folgerichtig in der fiktiven Welt auch nicht direkt thematisiert wird. Die in dieser Episode angedeutete sakralisierende Feier des Schönen muss im realistischen Kontext ein Fremdkörper bleiben. Nachfolgenden Epochen ist sie dafür umso vertrauter.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz (2013): »Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne«, in: Ders. (Hg.), *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin/Boston, MA: De Gruyter, S. 3–21.
- Crichton, Mary (1970): »Zur Funktion der Gnade-Episode in C.F. Meyers *Der Heilige*«, in: Jeffrey L. Sammons/Ernst Schürer (Hg.), *Lebendige Form: Interpretationen zur deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich Henel*, München: Fink, S. 245–258.
- Eisele, Ulf (1979): *Der Dichter und sein Detektiv: Raabes »Stopfkuchen« und die Frage des Realismus*, Tübingen: Niemeyer.

- Geppert, Hans Vilmar (1994): *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.
- Grüne, Matthias (2015): »Dem Schicksal auf den Grund gekommen? Zur Genese einer realistischen Tragödientheorie in Otto Ludwigs Shakespeare-Studien«, in: Christa Jansohn (Hg.), *Shakespeare unter den Deutschen. Vorträge des Symposiums vom 15. bis 17. Mai 2014 in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz/Stuttgart*: Franz Steiner, S. 49–62.
- Grüne, Matthias (2018): *Realistische Narratologie. Otto Ludwigs »Romanstudien« im Kontext einer Geschichte der Erzähltheorie*, Berlin/Boston, MA: de Gruyter.
- Hof, Walter (1968): »Beobachtungen zur Funktion der Vieldeutigkeit in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Der Heilige*«, in: *Acta Germanica, Jahrbuch des südafrikanischen Germanistenverbandes* 3, S. 207–223.
- Holub, Robert C. (1991): »The Narrator of Realism. Orientalism in C.F.Meyer's *Der Heilige*«, in: Ders., *Reflections of Realism*, Detroit, MI: Wayne State Univ. Press, S. 152–173.
- Jacob, Andreas (2010): *Poesie und Geschichtsphilosophie im Zeichen transzendentaler Differenz. Studien zu Sophie von La Roche, Friedrich Schiller und Conrad Ferdinand Meyer*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Jacobson, Manfred (1974): »The Narrator's Allusions to Art and Ambiguity: A Note on C.F. Meyer's *Der Heilige*«, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 10, S. 265–273.
- Jäger, Andrea (1998): *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Francke.
- Laumont, Christof (1997): *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers*, Göttingen: Wallstein.
- Ludwig, Otto (2021): *Romanstudien. Hist.-krit. Ausgabe*, hg. von Matthias Grüne, Köln: Böhlau.
- Lukas, Wolfgang (2007): »Conrad Ferdinand Meyers historische Novellen«, in: Christian Begemann (Hg.), *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt: WBG, S. 139–155.
- Meyer, Conrad Ferdinand (1998): *Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe*, hg. von Hans Zeller/Alfred Zäch, Bd. 13, 2., rev. Aufl., Berlin: Benteli.
- Meyer, Conrad Ferdinand (2022): *Briefwechsel. Hist.-krit. Ausgabe*, hg. von Wolfgang Lukas/Hans Zeller, Bd. 5, Göttingen: Wallstein.
- Onderdelinden, Sjaak (1974): *Die Rahmenerzählungen Conrad Ferdinand Meyers*, Leiden: Univ. Pers.
- Osborne, John (1994): *Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers*, Paderborn: Igel-Verl. Wiss.
- Ritzer, Monika (1999): »Die Tatsachen der Wahrnehmung. Zur Relation von Naturwissenschaft und Literatur im Realismus am Beispiel von Hermann Helmholtz und Conrad Ferdinand Meyer«, in: Alfonso de Toro/Stefan Welz (Hg.), *Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1999, S. 203–225.

- Ritzer, Monika (2001): »Rätsel des Daseins und verborgene Linien. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie«, in: Dies. (Hg.), Conrad Ferdinand Meyer: Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst, Tübingen: Francke, S. 9–35.
- Silz, Walter (1972): »Meyers ›Der Heilige‹«, in: Jost Schillemeit (Hg.), Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, 6. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer, S. 260–283.
- Simon, Ralf (1997): »Dekonstruktiver Formalismus des Heiligen. Zu C.F. Meyers Novellen ›Der Heilige‹ und ›Die Versuchung des Pescara‹«, in: ZfdPh 116, S. 224–253.
- Titzmann, Michael (2000): »An den Grenzen des späten Realismus. C.F. Meyers ›Die Verschwörung des Pescara‹. Mit einem Exkurs zum Begriff ›Realismus‹«, in: Rosmarie Zeller (Hg.), Conrad Ferdinand Meyer im Kontext, Heidelberg: Winter, S. 97–138.

»Begriffsstutzig«. Zur Mehrdeutigkeit von Wirklichkeit und Spiel in Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu*

Maren Scheurer

1. *Der grüne Kakadu* und die Mehrdeutigkeit der Realität

Beinahe wäre Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu* seiner Mehrdeutigkeit zum Opfer gefallen. Dabei geht es in dem 1898 verfassten Einakter vornehmlich um das Theater, seine Konstruktion von Illusion und die Desillusionierung des Publikums. Am Vorabend der Französischen Revolution verdienen sich der frühere Theaterdirektor Prospère und seine derangierte Truppe auf ungewöhnliche Art ihren Unterhalt. In der Taverne »Der grüne Kakadu« spielen sie einen zwielichtigen Kneipenbesitzer und seine kriminellen Gäste, sodass sich die aristokratischen Besucher:innen des Etablissements das dekadente Vergnügen gönnen können, sich »wirklich« unter Gaunern und Halunken herumzutreiben. Doch nach kurzer Zeit ist nicht mehr eindeutig, was gespielt ist und was wahr: Ist ein Mord vorgefallen oder ist die Geschichte des Schauspielers Henri bloß erfunden? Gehört der Lärm, der von draußen in die Taverne dringt, zur Inszenierung, oder wird dort tatsächlich gerade die Bastille gestürmt? Die Bedingungen einer realistischen Aufführung und der Realitätssinn aller Beteiligten – auf der Bühne und jenseits davon¹ – werden auf die Probe gestellt.

Für den österreichischen Kaiserhof erschien die potentielle Mehrdeutigkeit des *Kakadu*, der am 1. März 1899 in einem Zyklus mit *Paracelsus* und *Die Gefährtin* am Burgtheater uraufgeführt wurde, jedenfalls als Bedrohung. Was, wenn es in Schnitzlers Einakter nicht, oder zumindest nicht nur, um ein geschichtliches Ereignis ging, sondern um die Gegenwart? Nicht zum ersten Mal hätte sich eine politische, ja geradezu revolutionäre Botschaft hinter der Ambiguität eines literarischen Textes versteckt. Vor der Aufführung hatte es seitens des Zensors nur »kleine Einwendungen« gegeben, die durch die Umbenennung einer Rolle und die Verringerung der Anzahl freiheitsliebender Ausrufe behoben werden konnten. Sogar die Figur des machtlosen Regierungskommissars durfte Schnitzler behalten (vgl. Kolkenbrock 2014: 132). Doch auf Druck der Erzherzogin Va-

1 Zur einfacheren Unterscheidung werde ich das textexterne Publikum – Theaterbesucher:innen und Leser:innen – ab sofort als »Rezipient:innen« bezeichnen; »Zuschauer:innen« und »Publikum« betreffen das textinterne Personal.

lerie sah sich der Intendant Paul Schlenther gezwungen, die Anzahl der Aufführungen zu reduzieren und den *Kakadu* schließlich einfach nicht mehr aufzuführen. Schnitzler kämpfte darum, dass sein Werk entweder offiziell verboten oder wieder wie vereinbart gespielt würde, doch erst nach langem Drängen entfernte Schlenther das Stück in einem offiziellen Statement aus dem Programm und gab Schnitzler das Verfügungsrecht über sein Werk zurück (vgl. ebd.: 132).² Die heutige Forschung würde der Erzherzogin in ihrer Interpretation Recht geben: Michaela Perlmann hält in ihrer Einführung zu Schnitzlers Werken fest, dass diese stets indirekt die Gegenwart thematisieren, selbst wenn sie auf der Oberfläche historische Ereignisse darstellen (vgl. Perlmann 1987: 45).

Allerdings steht in Schnitzlers Stück selbst eine andere Mehrdeutigkeitsproblematik im Vordergrund, die auch in diesem Beitrag das Hauptinteresse darstellen wird: die Frage, wie das jeweils Dargestellte auf der Bühne zu deuten sei, als geschauspielerlicher Akt oder als Teil der Realität. Für Wolfgang Nehring ist deshalb auch nicht die politische Krise, sondern »the impossibility of distinguishing between illusion and reality, between role and person« (Nehring 1992: 84) das dominante Thema des Stückes. Mehrdeutigkeit ist hier also weniger ein Problem der Interpretation, bei der verschiedene Deutungen einer fiktionalen oder faktualen Aussage vorliegen. Stattdessen geht es im *Kakadu* um die Ambivalenz, die entsteht, wenn es uns nicht gelingt, eine Aussage oder ein Ereignis überhaupt als fiktiv oder real einzuordnen. Die zentrale Thematik in Schnitzlers Stück bildet daher die Mehrdeutigkeit der menschlichen Realitätserfahrung: Die Schwierigkeit, entscheiden zu müssen (oder zu wollen), ob eine gegebene soziale Erfahrung Realität oder Schein, Ernst oder Spiel, Wahrheit oder Lüge ist,³ treibt Schnitzlers Werk und insbesondere den *Kakadu* um. Dabei ist es gerade Schnitzlers Versuch eines Balanceakts, der einerseits Mehrdeutigkeit nicht ausschließt, andererseits aber auch das Schwelgen in Spiel und Ambiguität als epistemologische Trägheit problematisiert, der ihn für eine Untersuchung zu Mehrdeutigkeit interessant macht.

Worin aber besteht der Zusammenhang zwischen Mehrdeutigkeit und Realitätserfahrung, an dem Schnitzler sich damit abarbeitet? Um der Verknüpfung dieser beiden Begriffe auf den Grund zu gehen, lohnt es sich trotz des Medienwechsels, einen kurzen Blick in das Werk des Filmwissenschaftlers André Bazin zu werfen. Dort finden wir die interessante Vorstellung einer ›Mehrdeutigkeit der Realität‹. Er fordert Filmemacher:innen zu äußerster Zurückhaltung bei der Verwendung filmischer Stilmittel auf, da sie die »ambiguity inherent in reality« (Bazin 1997: 8) zerstören würden. Laut Bazin sind wir in der Konfrontation mit der Realität stets mit mehr Daten konfrontiert, als wir verarbeiten können, und wissen viel zu wenig über die Ereignisse, in die wir verwickelt werden, um sie abschließend deuten zu können. Deshalb ist die Realität notwendig von Ambiguität geprägt. Um uns in dieser potenziell endlosen Vieldeutigkeit zu orientieren, treffen wir bewusst und unbewusst eine Auswahl aus Wahrnehmung und Fakten, die wir zur Kenntnis nehmen und zur Interpretation heranziehen:

2 Durch Aufführungen in vielen deutschen Städten wurde das Stück im Jahr 1899 dennoch eines der meistgespielten deutschsprachigen Theaterstücke (vgl. Kolkenbrock 2014: 132).

3 Die Begriffspaare beschreiben unterschiedliche Nuancen der Ambivalenz, um die es Schnitzler geht; sie hängen aber so eng miteinander zusammen, dass ich sie im Folgenden als gegenseitig austauschbare Elemente einer gemeinsamen Problematik verwenden werde.

The event exists continuously in its entirety, every part of it demands our undivided attention; we are the ones who decide to choose this or that aspect, to select this instead of that according to the bidding of our feelings or our thinking. Someone else, however, would perhaps make a different choice. In any case, we are *free* to create our own *mise en scène*: another »creation« or cutting is always possible that can radically modify the subjective aspect of reality. (Ebd.: 7–8)

Ein Film kann, wie jedes Kunstwerk, durch seine Stilmittel nun entweder unsere Entscheidung bei der Auswahl aus den Sinnesdaten stärker oder weniger stark beeinflussen und somit die Ambiguität der Realität zu einem kleineren oder größeren Teil rekreieren.

Schnitzlers dramatisches Werk ist daran interessiert zu untersuchen, wie das Theater mit dieser Ambiguität umgeht. *Der grüne Kakadu* zeigt uns Figuren, die mit der Mehrdeutigkeit der Realität konfrontiert sind und ihre jeweils eigene Auswahl aus den zu deutenden Hinweisen treffen. Das Stück fokussiert dabei einen für das Theater besonders relevanten Aspekt dieser weitreichenden Mehrdeutigkeit: die Doppeldeutigkeit, die entsteht, wenn unklar bleibt, ob ein Ereignis wirklich oder gespielt ist. Für Schnitzler ist diese Frage – Realität oder Illusion? – zwar nicht nur eine metadramatische Reflexion, sondern immer auch eine existentielle Reflexion unserer Lebenswelt, denn die soziale Interaktion wird ja ebenfalls stets von der Ambivalenz Wahrheit oder Lüge, Ernst oder Spiel beherrscht. Allerdings lässt sich auch diese soziale Konstellation durch die theatrale Selbstreflexion besonders gut untersuchen, geht es doch in beiden Fällen um die Problematik einer performativen Mehrdeutigkeit, die unter den besonderen Bedingungen des Theaters ausgestellt und erforscht werden kann. Dieser Beitrag verfolgt Schnitzlers dramatisches Experiment, um drei Aspekte seines Umgangs mit performativer Mehrdeutigkeit besonders herauszuarbeiten: Wie wird die Ambivalenz von Realität/Wahrheit/Ernst und Illusion/Lüge/Spiel in *Der grüne Kakadu* inszeniert? Wie beeinflussen die besondere Situation des Theaters sowie das Ineinander von Performanz und Rezeption das Zustandekommen und die Interpretation dieser Doppeldeutigkeit? Und welche Funktion hat die Reflexion über solche Doppeldeutigkeit für Schnitzlers Verständnis von Theater und Realität?

2. »Wirklichkeit geht in Spiel über«: Mehrdeutigkeit auf der Bühne

Der grüne Kakadu wird angetrieben von der zeitweiligen Unmöglichkeit seitens der Figuren, Illusion und Realität voneinander zu trennen. In einer modifizierten Stück-im-Stück-Struktur experimentiert Schnitzler mit einem theatralen Setting, in dem die Schauspieler:innen und das Publikum eine Darbietung wünschen, die den größtmöglichen Realitätseffekt anstrebt, doch gerade durch dieses Streben eine Ambiguität zwischen Realität und Illusion herstellen. *Der grüne Kakadu* erlaubt uns, Stück für Stück die »Entwirklichung der Wirklichkeit, ihre Verwandlung in Spiel und deren Umschlag in Wirklichkeit und immer so fort« mitzuerleben (Herzmann 2006: 75). Dies gelingt dem Stück durch die Darstellung einer radikalen Form des realistischen Theaters: Es zeigt uns ein Theater, das vorgibt, gänzlich »real« zu sein, das auch teilweise »real« wird, aber genau deshalb seinen Halt in der Realität verliert.

Anders als andere, vergleichbare Stücke Schnitzlers enthält *Der grüne Kakadu* keine Elemente wie das Marionettenspiel oder andere Vorrichtungen, die die Illusion des Theaters stören würden (vgl. ebd.; Melchinger 1968: 117). Dennoch wurde der Einakter oft als eine »Infragestellung bzw. Modifikation des Konversationstheaters traditioneller Machart zu Formen der anti-illusionistischen Dramatik« betrachtet (Perlmann 1987: 52–53), und mit den Mitteln der »Groteske« – so der Untertitel des Stückes – wird die realistische Oberfläche weiter durchlöchert. In diesem Sinne repräsentiert *Der grüne Kakadu* eine Transgression der Genres, die für Schnitzlers Werk durchaus typisch ist. Für Wolfgang Sabler besteht Schnitzlers Dramaturgie aus einer Zusammenführung von Widersprüchen: »Sein fast durchgehend realistisches Werk birgt naturalistische wie symbolistische, alltägliche wie märchenhafte Aspekte. Es ist Ausdruck einer kritischen Analyse seiner Zeit, und dennoch hat ein bedeutender Teil seines Theaters nicht die Gegenwart zur Handlungszeit« (Sabler 2014: 291). Der *Kakadu* mit seinem historischen Gewand, das spielerische, metadramatische Elemente mit realistischer Bühnenästhetik verbindet, ist schon durch seine Genremischung auf Mehrdeutigkeit hin angelegt und stellt dadurch umso dringlicher die Frage nach dem Verhältnis von Illusion und Wahrheit.

Der genaue Aufbau der Stück-im-Stück-Struktur wird zu Beginn der Handlung erläutert, als Grasset, ein früheres Mitglied von Prospères Kompagnie und jetzt ein Revolutionskämpfer, zu der Taverne »Der grüne Kakadu«⁴ zurückkehrt und seinem Freund Lebrêt erklärt:

[I]ch habe hier gespielt, denn es ist kein gewöhnliches Wirtshaus... es ist eine Verbrecherherberge. [...] Es ist ein seltsamer Ort! Es kommen Leute her, die Verbrecher spielen – und andere, die es sind, ohne es zu ahnen. [...] Meine einstigen Kollegen und Kolleginnen sitzen hier herum und tun, als wenn sie Verbrecher wären. Verstehst Du? Sie erzählen haarsträubende Geschichten, die sie nie erlebt – sprechen von Untaten, die sie nie begangen haben... und das Publikum, das hierher kommt, hat den angenehmen Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen – unter Gaunern, Einbrechern, Mördern. (Schnitzler 1962: 518–519)

Diese kurze Exposition wird durch den Besuch eines Kommissärs der Regierung erweitert, der die Taverne im Verdacht hat, revolutionäres Gedankengut zu verbreiten. Prospère, der tatsächlich mit der revolutionären Bewegung sympathisiert, versucht diesen Verdacht abzuwenden: »Es ist ein Vergnügungsort, Herr Kommissär, nichts weiter« (ebd.: 520). Interessant ist, wie Prospère seine Verteidigung aufstellt: »Sie werden bemerken, daß hier gar nichts Aufrührerisches vorgeht, schon aus dem Grunde, weil mein

4 Schnitzler ließ sich zu der Taverne vermutlich durch das Pariser Kabaretttheater »Chat noir« inspirieren. Es wurde 1881 auf dem Montmartre gegründet und erlaubte dem Publikum wie im »grünen Kakadu«, sich in der Gesellschaft von Dieben und anderen Verbrechern aufzuhalten (vgl. Melchinger 1968: 117). Für Perlmann hängt diese Inspirationsquelle eng mit Schnitzlers allgemeinem Interesse für populäre Formen des Theaters zusammen (vgl. Perlmann 1987: 57). Rys hat außerdem hervorgehoben, dass eine weitere Quelle Schnitzlers das satirische Epos »Ver-Vert, ou les voyages du perroquet du Nivers« (1734) von Jean-Baptiste-Louis Gresset sein könnte, dessen Name an Schnitzlers Revolutionär Grasset erinnert (vgl. Rys 2016: 619).

Publikum sich nicht aufrühren läßt. Es wird hier einfach Theater gespielt – das ist alles« (ebd.: 521). Auffällig sind nicht nur die vielen Phrasen, die Eindeutigkeit beteuern: »nichts weiter«, »gar nichts«, »einfach«, »das ist alles«. Allein diese Häufung von Versuchen, andere Bedeutungen auszuschließen, sollten den Kommissär eigentlich misstrauisch machen. Bemerkenswert ist aber auch, dass Prospère die Verantwortung für den Doppelsinn beim Publikum verortet: Ein politischer Unterton kann nur verfangen, wenn die Zuschauer:innen bereit sind, sich davon bewegen zu lassen – ohne diese Resonanz gebe es, so Prospère, auch keine weitere Bedeutung. Die Rolle des Publikums wird uns deshalb noch weiter beschäftigen.

Doch kurz eine Bestandsaufnahme: Noch bevor das Stück im Stück überhaupt begonnen hat, haben die Rezipient:innen bereits eine Reihe von widersprüchlichen Wünschen und Wahrnehmungen zur Kenntnis genommen. Die Schauspieler:innen geben vor, sie wären Verbrecher:innen. Aber indem sie dabei revolutionäres Gedankengut äußern und die Aristokratie angreifen, vermuten die Rezipient:innen (und der Kommissär), dass sie eigentlich ihre wahren Ansichten äußern. Der Akt des Schauspielens erlaubt ihnen allerdings, diese Vermutung von sich zu weisen: Hier wird ›nur‹ Theater gespielt. Die Schauspieler:innen geben also vor, nichts vorzugeben, und verbergen gerade durch diesen künstlerischen Anspruch auf absolute Wirklichkeit, was wirklich real ist. Das aristokratische Publikum, auf der anderen Seite, hat den starken Wunsch, durch ein vorgebliches Spiel etwas Wirkliches zu erfahren, während es selbst möglicherweise nicht ist, was es vorgibt oder zu sein glaubt: »Verbrecher [...] ohne es zu ahnen« (ebd. 518). Christa Melchinger hat deshalb Recht, wenn sie behauptet, der Begriff »Stück im Stück« werde dem Einakter nicht gerecht: Es müssen mehrere »Spielschichten« (Melchinger 1968: 123) auseinandergenommen werden, um herauszufinden, wie sie die mehrdeutigen Verzahnungen von Realität und Illusion erzeugen, an denen sich die Rezipient:innen und das textinterne Publikum abarbeiten müssen.

Obwohl der Zweck von Prospères Theater darin besteht, eine Illusion von Realität zu kreieren, wird für die Rezipient:innen die Konstruiertheit dieser Illusion regelmäßig betont, besonders zu Beginn der Produktion des Abends. So sehen sie beispielsweise, wie der Direktor das Stück aus dem Hintergrund anleitet, indem er den Schauspieler:innen »Bewegung! Mehr Bewegung!« (Schnitzler 1962: 537) zuruft. Darüber hinaus wird die Handlung fortwährend durch zwei Mitglieder des Publikums kommentiert: François Vicomte de Nogeant, ein Stammgast, der seinen Freund Albin, einen jungen, naiven Aristokraten aus der Provinz, in die Pariser Unterhaltungswelt einführt. François erinnert Albin: »Denk' doch, daß alles Spaß ist« (ebd.: 530), macht ihn darauf aufmerksam, »Das ist jetzt Schauspiel. Paß auf!« (Ebd.: 537), und beruhigt ihn, wenn die kriminellen Handlungen ihn aufregen: »Ich kenne die zwei. Ich hab' sie schon ein Dutzendmal spielen sehen« (ebd.: 544). Vor allem besteht François darauf, dass »wir [...] in Wirklichkeit unter den anständigsten Leuten von der Welt« (ebd.: 545) sind, wodurch er dem Spektakel der Kriminalität eine ›wahre Wirklichkeit‹ des Anstands entgegenhält. Im Gespräch von François und Albin wird die Ambiguität des Schauspiels in der Taverne also als eine Doppeldeutigkeit mit zwei miteinander nicht kompatiblen Deutungsmöglichkeiten konstruiert: Es ist entweder ›echtes‹ Schauspiel, und dann handelt es sich um ›falsche‹ Kriminelle, oder das Schauspiel ist ›falsch‹ und die Kriminellen sind ›echt‹. Albin und François verorten sich mit ihren jeweiligen Deutungen auf den gegenüberlie-

genden Polen und stellen dadurch, für sich, Eindeutigkeit her. Albin gelingt es nicht, sich auf die Spielebene einzulassen; dadurch deutet er das Geschehen als ›wahr‹ und fürchtet sich vor den Schauspieler:innen. François dagegen sieht nur die Spielebene, was ihm hilft, die vorgetäuschten Verbrechen als solche zu entlarven, ihm aber den Blick auf den Hintersinn verstellt. Seine »Haltung eines ästhetisch Genießenden« hilft ihm zwar, ein »Spielbewußtsein« zu entwickeln und »das Gespielte« als solches zu erkennen, aber dabei »[verfällt] er unversehens der umgekehrten Täuschung [...] und [verwechselt] die Wirklichkeit mit dem Spiel« (Melchinger 1968: 120). Denn trotz der anscheinend vorliegenden Doppeldeutigkeit liegen sowohl Albin als auch François in gewisser Hinsicht falsch, denn beide sehen nicht, inwieweit ihre jeweilige Interpretation richtig ist und wo sie an ihre Grenzen gerät, da die Alternativen im Stück ständig im Fluss sind.

Die Gespräche der zwei Adligen liefern darüber hinaus auch weitere Auskunft über die Wirkungsweise der Verwechslung und offenbaren eine ungeahnte kritische Komponente in Albins Naivität. Als Albin von Michette umgarnt wird, steigt der Schauspieler Scaevola auf das Spiel ein und greift Albin an: »Und du miserabler Verführer, wirst du schau, daß Du... Sie ist mein!« Wieder muss François dies für Albin deuten: »Spaß, Spaß...« und Albin fragt verwundert: »Sie ist nicht sein –?« (Schnitzler 1962: 532) Albin hat die Aussage »Sie ist mein« also ganz wörtlich genommen, so wörtlich, dass er sie verwirrt negieren muss, um die Möglichkeit einer gegenteiligen Bedeutung zu prüfen. Schnitzler konzipiert mit dem jungen Adligen eine Figur, die die Möglichkeit von Doppeldeutigkeiten – Lüge, Schauspiel, Ironie – überhaupt nicht verarbeiten kann. So kann Albin umgekehrt auch nicht damit umgehen, als die Marquise Séverine beginnt, mit den Schauspieler:innen mitzuagieren: »Ist das eine von denen, die spielt, oder... ich kenne mich gar nicht aus.« François klärt ihn auf: »Sei doch nicht so begriffsstutzig! – Das ist die wirkliche Frau des Marquis von Lansac... eine höchst anständige Dame« (ebd.: 539). Das erhöhte Bewusstsein für die gespielte Ebene lässt François also nicht das Interesse an der Realität verlieren, im Gegenteil: Er fühlt sich dadurch besonders ausgezeichnet, festzustellen, wer »wirklich« und »anständig« ist. Ob aber ausgerechnet die promiskuitive Marquise, die sich am Elend der Massen ergötzt, als »höchst anständige« Dame gelten darf, oder ob sie nicht doch auch »eine von denen, die spielt«, ist, gehört zu den Fragen, die das Stück an die Rezipient:innen richtet. Der Vorwurf an Albin, »begriffsstutzig« zu sein, darf bei näherer Betrachtung also nachdenklich machen, denn schließlich ist Albin, ohne es zu wissen, näher an der Wahrheit als die meisten anderen Zuschauer:innen. Das Wort bezeichnet oberflächlich jemanden, der »schwerfällig im Begreifen« ist (Pfeifer et al. 1993). Doch wer »stutzt«, hält inne, bleibt stehen, wird aufmerksam, leistet Widerstand; wer »stutzig« ist, ist misstrauisch und befremdet (vgl. ebd.). Die Schwerfälligkeit im Begreifen wäre also auf eine besondere Vorsicht, eine besondere Aufmerksamkeit oder einen besonderen Widerstand gegenüber dem Begriff und dem Begreifen zurückzuführen. Wer, wie Albin, angesichts einer Aussage stutzt, hat letztendlich auch die Möglichkeit, sie genauer auf ihre Bedeutung(en) hin zu prüfen. Ein klein wenig »Begriffsstutzigkeit« könnte also sogar ein heuristischer Ansatzpunkt zur Konfrontation von Mehrdeutigkeit sein; doch wie der *Kakadu* so scharfsichtig zeigt, ist keine:r der Zuschauer:innen daran wirklich interessiert, glauben doch alle (außer Albin) genau zu wissen, was sie sehen.

Tatsächlich können sich weder die Zuschauer:innen noch die Rezipient:innen so sicher sein, dass sie einem harmlosen Spiel beiwohnen. Als Prospère zu Beginn des Stücks mit Grasset spricht, ist seine Angriffslustigkeit gegenüber dem Adel offenbar und er warnt mit Blick auf seinen Dolch: »[I]rgend einmal kommt ja noch der Tag, wo aus dem Spaß Ernst wird – und darauf bin ich für alle Fälle vorbereitet« (Schnitzler 1962: 519). Seine Produktion ist mehr als eine Illusion von Realität und nutzt die inhärente Mehrdeutigkeit des theatralen Settings, um seinem politischen Unmut Luft zu machen: »Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust – während sie es für Scherz halten« (ebd.). So bringt er etwa den Gästen mit folgenden Worten ihren Wein: »Da habt ihr! Ich wollte, es wäre Gift, aber es ist vorläufig noch nicht gestattet, euch Kanaillen das vorzusetzen« (ebd.: 540). Die Texte der Schauspielenden sind zwar eindeutig formuliert, aber ihre Äußerung im Theater entkräftet sie. »[A] performative utterance will [...] be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage [...]. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use«, erklärt John Austin (1962: 22) in *How To Do Things with Words*.⁵ Es ist diese ›Hohlheit‹ oder ›Leere‹ der dramatischen Aussage, um die sich bei Schnitzler die Mehrdeutigkeit dreht: Ist die Aussage, wie Austin meint, performativ leer, nicht ernst gemeint, oder ist sie ›gefüllt‹ und als performativer Angriff gemeint? Und was geschieht, wenn die Aussage zwar ernst gemeint ist, aber aufgrund des Kontexts nicht ernst *genommen* wird? Auch dann wäre der performative Akt laut Austin wohl nicht geglückt. Es geht hier aber nicht um den Vollzug, bei dem der perlokutionäre Akt auch den entsprechenden Effekt bei den Zuschauer:innen auslöst. Bei Schnitzler entsteht vielmehr eine wirksame sprachliche Handlung, die ihren Vollzug in den Sprecher:innen selbst findet. Das Ziel dieses Sprechakts ist nicht das antwortende Gegenüber, sondern die Genugtuung, durch das Unverständnis des Gegenübers Freiheit für die eigene politische Botschaft zu generieren. Das ›Parasitäre‹ der Sprachhandlung liegt hier also darin, dass auf dem Vehikel vermeintlicher Leere ein Akt unentdeckt mitgetragen und mitverwirklicht wird – ganz so, wie ein Parasit von seinem Wirt unentdeckt die eigenen Ziele verfolgt. Das Stück, das in der Taverne aufgeführt wird, wird so zu einem »Ventil, das die angestauten Aggressionen eines unterdrückten Standes freisetzt« (Melchinger 1968: 118). In diesem Sinne treffen Albins Ängste – »Es ist erschreckend... die Leute meinen es ernst« (Schnitzler 1962: 546) – den Kern der Aufführung, auch wenn sie nicht die komplexe performative Ebene berücksichtigen, die zwischen den von ihm wahrgenommenen ›Ernst‹ und dem ›Ernst‹ hinter dem Schauspiel der Kompanie liegt.

Deshalb ist es auch so schwierig, die Mehrdeutigkeit dieser Performance auf einen Pol festzulegen, selbst wenn dieser Versuch in der Sekundärliteratur immer wieder unternommen wurde. So schreibt etwa Melchinger, das Stück im Stück breche mit einer wichtigen Konvention des Theaters:

5 Diese Annahme ist zu Recht vielfach diskutiert und widerlegt worden (vgl. Fischer-Lichte 2020: 1). Dennoch deutet Austins ursprüngliche Formulierung auf einen besonderen Status der Sprachhandlung im Theater, die für Schnitzler ebenfalls von Bedeutung ist.

[*Der grüne Kakadu*] leugnet die wichtigste Voraussetzung des Spiels, daß nämlich die Handlung ›nicht so gemeint‹, das heißt Fiktion, Erfindung sei. Die Schauspieler der Truppe Prospères ›meinen‹ vielmehr jedes Wort, das sie an ihr Publikum richten, wörtlich. Ihr Spiel ist eine Tarnung, ihre Masken sind Masken, ihre Rollen Rollen, die Täuschung ist Täuschung. Realitäts- und Spielebenen werden vertauscht. Das Dargestellte ist wirklich, das Spiel Fiktion. (Melchinger 1968: 118)

Auch dies erscheint jedoch zu einfach. Melchinger versucht aus der Mehrdeutigkeit wieder eine Eindeutigkeit herzustellen, eine Sicherheit, dass die Schauspieler:innen die wörtliche Wahrheit sprechen. Doch dies ist nicht immer der Fall: Einige Handlungselemente ihrer Darbietung bleiben weiterhin frei erfunden, andere sind dem Leben entnommen; einige Ansichten haben sie wirklich, andere vertreten sie nur für die Bühne. Die Schauspieler:innen spielen bewusst mit den verschiedenen Ebenen und würzen ihre erfundene Darbietung mit Fakten, die das Publikum als wahr erkennt, und erzeugen so einen Realitätseffekt (vgl. Schnitzler 1962: 544, 547). Der zuschauende Schriftsteller Rollin erkennt den besonderen ästhetischen Reiz ihrer Vorführung deshalb in der Verknüpfung von Realität und Illusion: »[Ü]berall blitzt etwas wirkliches [sic!] durch. Das ist ja das Entzückende« (ebd.: 543). Auf welcher Seite sich die einzelnen Spielelemente verorten lassen, muss für jedes einzeln bestimmt werden und ist selbst dann womöglich nicht immer eindeutig. Auch jenseits der Bühne darf man nur eingeschränkt auf Aussagen vertrauen. Der Herzog von Cadignan etwa warnt: »Denken Sie nicht nach über das, was ich sage: Es ist alles nur im selben Augenblick wahr« (ebd.: 536). Wahrheit oder Lüge sind also nicht statische Alternativen, sondern ineinander verschränkte, ephemere Konstrukte.

Das wird beispielsweise in einer Gegenüberstellung zweier Schauspieler deutlich, die zeigt, dass Wirklichkeit und Fiktion, Ernst und Spiel verwoben sind – nicht nur nicht inkompatibel, sondern oftmals gleichzeitig in einer Verhaltenskonstellation verankert. Der ehemalige Schauspieler Grasset ist ausgerechnet durch das Theater politisiert worden: »Hier [...] hab' ich meine erste Rede gehalten, als wenn es zum Spaß wäre... und hier hab' ich die Hunde zu hassen begonnen, die mit ihren schönen Kleidern, parfümiert, angefressen, unter uns saßen« (ebd.: 519). In seinem Fall hat die Illusion also eine neue Realität erzeugt, denn Grassets Hass ist im Spiel gewachsen und er ist nun ein ›wirklicher‹ Revolutionär. Der Schauspiel-Anwärter Grain geht den umgekehrten Weg. Er ist »ein wirklicher Strolch«, der sich einen »Ehrenmann« nennt, weil seine Geschichte, wie er zum Mörder seiner Tante wurde, die »volle Wahrheit« ist (ebd.: 522–523). Prospère beschließt ihn zu engagieren, doch er soll keine Rolle spielen, sondern sich selbst: »Sie werden schon durch Ihre Maske wirken. Und in einem gegebenen Moment werden Sie einfach die Sache mit der Tante erzählen. Wie's war« (ebd.: 524). Hier wird aus der Realität also eine Rolle erzeugt, die immer Realität bleibt, aber durch die Inszenierung im Theater sogar für Grain selbst zur Illusion wird.

Denn paradoxerweise wirkt gerade seine Darstellung nicht überzeugend und erlaubt uns zu verstehen, welchen Einfluss das Schauspielen auf die Etablierung der Ambiguität von Illusion und Realität nimmt. François urteilt: »Der ist schwach. Das ist ein Dilettant. Ich hab' ihn noch nie gesehen« (ebd.: 541). Hier ist die vermeintliche Illusion zwar Realität, sie wird aber für eine schlecht gelungene Illusion gehalten. Die Wahr-

heit wirkt nicht für sich allein: Die ›schwache‹, ›dilettantische‹ Performance eines Laienschauspielers überzeugt nicht. François bemerkt auch, dass der Auftritt Henris »etwas theatralisch« ist, »wie wenn er sich zu einem Monolog vorbereiten würde« (ebd.: 545), denn er »deklamiert ein wenig« (ebd.: 546). Offenbar ist die schauspielerische Leistung ein wichtiger Teil bei der Herstellung dramatischer Eindeutigkeit aus der möglichen Mehrdeutigkeit: Henris theatralisches Gebaren markiert seine Erzählung als Fiktion, obwohl Grains Dilettantismus, seine Unkenntnis theatraler Kniffe, nicht automatisch für Realität steht. Trotzdem nutzen die Zuschauer:innen bei beiden deren handwerkliche (Un-)Geschicklichkeit als Hinweis auf den zugrundeliegenden Realitätsstatus. François' Bemerkung, er habe Grain noch nie »gesehen«, deutet zudem darauf hin, dass seiner Einschätzung *Shégewohnheiten* zugrunde liegen, und zwar mehr als echtes ästhetisches Urteilsvermögen. Fehldeutungen und alternative Interpretationen sind aber auch die Folge der mehr oder weniger gelungenen Kunst der Schauspieler:innen, wie sich durch Prospères Regieanweisungen und die Reaktion des Publikums zeigt. So korrigiert der Direktor beispielsweise einen der Schauspieler: »Du spielst einen Wahnsinnigen, nicht einen Verbrecher«. Der Marquise Séverine ist derweil gar nicht recht klar, was er überhaupt darstellt: »Er sieht Flammen?« Und Albin gibt zu, »von dem allen« bereits »wirr« zu sein (ebd.: 540). Zur ohnehin schon schwierigen Frage, wer spielt und wer nicht, kommt also die inhärente Mehrdeutigkeit des fiktionalen Texts, den die Schauspieler:innen mit ihrer Präsentation weiter potenzieren.

Die Situation wird durch die Würdigung des Spektakels durch das Publikum also noch komplexer. Der Herzog ist ein großer Fan von Prospères Starschauspieler Henri und meint, »einer, der uns vorspielen kann, was er will, ist doch mehr als wir alle« (ebd.: 536). Séverine will nicht nur an dem Schauspiel teilhaben – »Wenn wir schon einmal da sind, will ich alles mitmachen« (ebd.: 540) –, sondern schätzt die beginnende Revolution auf der Straße als ästhetische Erfahrung: »Auf der Straße, find' ich, unterhält man sich in der letzten Zeit am besten« (ebd.), erklärt sie und berichtet, wie sie mit ihrer Kutsche in der Nähe der Bastille hielt, um die Unruhen zu beobachten: »Es ist ein prächtiger Anblick; Massen haben doch immer was Großartiges« (ebd.: 538–539). Paradoxerweise hungert es diese Menschen nach Realität, aber nur nach einer Realität, die durch perfektes Schauspiel oder ästhetische Erfahrung vermittelt wird. Wie François' Einschätzung der Massen zeigt, ist ein direkter Kontakt mit der Wirklichkeit nicht gewünscht: »Ja, ja, wenn sie nur nicht so übel riechen würden« (ebd.: 539). Mit anderen Worten, der Adel will einen radikalen repräsentativen Realismus: Die Realität soll so genau wie möglich simuliert werden, ohne dass ein Kontakt mit der Realität stattfindet. Die Mehrdeutigkeit fungiert dabei als simulatives Schutzschild, denn wenn ein Ereignis mehrere Interpretationen zulässt, kann dies – wie in Schnitzlers Stück – zum Anlass genommen werden, sich der Festlegung auf eine Bedeutung zu entziehen.

Das Publikum ist sich im Übrigen darin einig, dass Henris Auftritte das größte Vergnügen bereiten. Dabei ist sein größter persönlicher Wunsch, die Bühne zu verlassen und sich mit seiner frisch angetrauten Ehefrau Léocadie in die Provinz zurückzuziehen. Da Léocadie ihm in der Vergangenheit untreu war, scheint ihm dies die sicherste Option: »Léocadie, nur so können wir alles vergessen. Aber dann werden wir so glücklich sein, wie nie Menschen gewesen sind. Wir werden Kinder haben, du wirst eine gute Mutter werden, Léocadie, und ein braves Weib. Alles, alles wird ausgelöscht sein« (ebd.: 529). Es

scheint, als wolle Henri durch das Verlassen der Stadt eine Eindeutigkeit in ihrer Beziehung herstellen, die vorher nicht gegeben war: Die Ambiguität der promiskuitiven Frau wird »ausgelöscht« und ihre Rolle als »gute Mutter« und »braves Weib« festgeschrieben. Henris Begehren offenbart ein allgemeines Unbehagen gegenüber der Komplexität und der damit einhergehenden Mehrdeutigkeit der realen Beziehung zu seiner Frau. Er bietet damit nur ein weiteres Beispiel für die im Personal des Stücks vorherrschende Tendenz, die Realität auf ihren gewünschten Blickwinkel zuzuschneiden.

Für seine letzte Aufführung hat er dementsprechend eine Rolle vorbereitet, die seine vorherigen Leistungen noch übertreffen soll: »Aber sie werden schaudern, sag' ich Dir. Und du selbst wirst sagen: So gut hat Henri nie gespielt« (ebd.). Seine Darbietung verbindet eine wahre »Liebesgeschichte« mit einer fiktionalen »Mordgeschichte« (ebd.: 547). Als er die Taverne betritt, erzählt er allen, er habe seine Ehefrau mit dem Herzog von Cadignan überrascht und diesen daraufhin im Affekt ermordet. An diesem Punkt ist es aber schon nicht mehr klar, ob Henri eine Geschichte erfindet oder die Wahrheit spricht. Prospère weiß, dass Léocadie Henri tatsächlich betrogen hat und »hat in diesem Augenblick offenbar die Empfindung, es könnte wahr sein« (ebd.: 545). Er beginnt, Henri misstrauisch zu befragen, was François als weiteres Zeichen einer realistischen Illusion nimmt: »Sehen Sie, der Wirt geht drauf ein. Merken Sie, das macht die Sache so natürlich« (ebd.). Als die Marquise applaudieren will, schreitet Rollin ein, um die Illusion aufrecht zu erhalten: »Im Augenblick, wo Sie Bravo! rufen, machen Sie das alles wieder zum Theater – und das angenehme Gruseln ist vorbei« (ebd.: 548). Das »angenehme Gruseln« entsteht in dem Moment, in dem das Publikum die Handlung in einer *suspension of disbelief* für wahr hält, durch die Situation aber nicht als Realität anerkennen muss. Die mögliche Doppeldeutigkeit ist dadurch ebenfalls suspendiert: Im Theater, abgesichert durch Konventionen des Schauspiels und Konventionen des Zuschauens, ist es für den Moment nicht notwendig, eine Entscheidung zwischen Fakt und Fiktion zu treffen. An diesem Punkt mögen sich die Rezipient:innen aber bereits fragen, ob dieses Zutrauen in die Illusion – »wir alle wissen, daß er spielt« (ebd.) – ein Trugschluss sein könnte. Prospère bricht aus: »Der Spaß ist zu Ende, begreift Ihr nicht? [...] Henri hat den Herzog von Cadignan wirklich ermordet« (ebd.: 549). Da die Rezipient:innen von Prospère bereits zuvor gelernt haben, dass in dem aufgeführten Stück mehr Wahrheit steckt, als das Publikum ahnt, sind sie gehalten, ihm in seiner Interpretation zu folgen, und betrachten die ästhetische Wertschätzung von François und Rollin als fehlerhaft. Für einen Moment verlieren auch sie den Überblick über das mehrdeutige Konstrukt Schnitzlers und es wird immer unklarer, was ernst und was gespielt ist (vgl. Perlmann 1987: 53).

Rollin hatte zuvor Albins Versuche unterbunden, zwischen Realität und Illusion zu unterscheiden: »Sein... spielen... kennen Sie den Unterschied so genau, Chevalier? [...] Ich nicht. Und was ich hier so eigentümlich finde, ist, daß alle scheinbaren Unterschiede sozusagen aufgehoben sind. Wirklichkeit geht in Spiel über – Spiel in Wirklichkeit« (Schnitzler 1962: 541). In der Taverne »Der grüne Kakadu« werden die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Spiel absichtlich schon im Aufbau der dramatischen Prämisse aufgehoben und Ziel ist es, wie Rollin argumentiert, nicht so sehr, sie auseinanderzuhalten, sondern ihr Zusammenspiel zu genießen. So ist hier auch Polyvalenz keine Bereitstellung von Alternativen, sondern ein Kontinuum: Bedeutungen gehen ineinander über oder spielen zusammen; vielleicht wird eine Entscheidung sogar schwieriger, je näher

wir einer Bedeutung kommen. So scheint es zumindest um Henris Darbietung bestellt: Gerade weil er der Realität so nahe kommt, geraten ehemalige Annahmen ins Wanken.

Letztlich wird die Sicherheit Prospères und der Rezipient:innen, dass Henri den Mord begangen hat, aber durch den Eintritt des Herzogs in die Taverne zerstört. Dadurch wird »der Glaube, die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit zu erkennen, die Verwirrung zu durchschauen, als Illusion entlarvt« (Melchinger 1968: 125). Es geht also nicht nur darum, wie wir prüfen können, was echt ist. Das Stück ist vielmehr damit beschäftigt, die zahlreichen Varianten durchzuspielen, mit denen wir auf die Ambiguität der Realität und des Theaters reagieren: wie wir versuchen, Eindeutigkeit unbedingt herzustellen; wie wir ausgerechnet an der Illusion festhalten, um Sicherheit herzustellen; wie wir lernen, dass diese Sicherheit selbst eine Illusion ist; wie wir Mehrdeutigkeit fürchten, aber auch genießen.

3. »Spielt man hier noch, während draußen ...«: Von der Konfrontation mit der Realität

Allerdings hat Henri inzwischen durch Prospères Reaktion erfahren, dass Léocadie ihm tatsächlich untreu war, und tötet den Herzog nun vor aller Augen, wodurch er sein ursprüngliches Spiel schlussendlich realisiert. Gleichzeitig stürmen Revolutionär:innen die Taverne. Es scheint, als wäre die Realität zuletzt doch in das Stück eingebrochen. Doch sofort beginnt wieder ein Deutungsprozess: Obwohl sein Mord am Herzog keinerlei politische Motive aufweist, wird Henri zu einem Helden der Revolution erklärt. Das ist oft als ein Hinweis auf Schnitzlers Botschaft gelesen worden: »daß keine Wirklichkeit ohne Spiel, Komödie, Täuschung möglich ist« (ebd.) oder dass »the only objectivity possible, [...] to Schnitzler, is to show that *Sein* and *Schein* intermingle« (Squercina 1989–1990: 107) – mit anderen Worten, dass es keine »wahre« Realität gibt, alle jederzeit etwas vorspielen, und dass sogar die französische Revolution »an example of the universal theatricality of human existence« sei (Nehring 1992: 90). Hierin besteht zuletzt auch ein Zusammenhang zwischen der eingangs diskutierten politischen Mehrdeutigkeit und der metadramatischen Mehrdeutigkeit des Stücks. Laut Michiel Rys leistet Schnitzler mit seiner

Revolutionsgroteske[] eine scharfe Gesellschaftsanalyse, die als ästhetische Reflexion über die Repräsentation der Volksmassen zu betrachten ist. Soziale und politische Verhaltensmuster werden als Maskeraden in einem permanenten Zustand von Entfremdung relativiert. [...] Sowohl etablierte wie auch sich neu konstituierende gesellschaftliche Skripte werden als theatralische Konstrukte entlarvt. (Rys 2016: 628)

Wir dürfen also bei allem Hin und Her zwischen Illusion und Realität nicht vergessen, dass die Realität selbst theatral strukturiert sein kann und von Illusionen durchsetzt ist.

Dabei handelt es sich zweifellos um eine wichtige Lesart des Einakters. Aber man sollte dies nicht als Beweis dafür nehmen, dass Schnitzler die Realität für eine Illusion hält oder Mehrdeutigkeit für eine notwendige, unauflösliche Eigenschaft aller sozialer Interaktion und künstlerischer Kommunikation. Die Schauspieler:innen stoßen stän-

dig an eine widerständige Realität, zum Beispiel wenn der »echte« Mörder Grain versucht, die Rolle eines Diebs zu spielen, und bei der Tat erwischt wird, oder wenn der Eintritt des Herzogs Henris Vorführung beendet und zugleich überhaupt erst möglich macht, sie zu verwirklichen. So ist das Stück auch durchsetzt mit dem Lärm der Revolution, der aber lange für eine Illusion gehalten wird: »Wie sonderbar! ... Es ist wirklich ein Lärm, wie wenn Leute draußen sehr rasch vorbeijagten. Wird das auch von hier aus geleitet?« (Schnitzler 1962: 537) Der Eintritt der Revolutionär:innen in die Taverne bildet einen weiteren Zusammenbruch der Illusion: »Spielt man hier noch, während draußen... Weiß man denn nicht, was da draußen für Dinge vorgehen?« (Ebd.: 550) Selbst wenn sogar die Revolution eine Ansammlung von Performanzen darstellt, und selbst wenn alle Figuren in *Der grüne Kakadu* zu einem bestimmten Grad Rollen spielen, gibt es Momente, die das Rollenspiel kurz unterbrechen, wenn Realität einbricht. *Der grüne Kakadu* inszeniert diese Momente, aber zeigt uns auch, dass sie zum größten Teil wieder in Illusionen zurückgebunden werden. Die Zuschauer:innen ahnen die Aggression und genießen sie doch als Teil der Vorstellung; und Henri ermordet zwar tatsächlich den Herzog, aber man erklärt ihn allzu schnell zum Helden der Revolution. Anders gesagt: Wo für einen Augenblick Eindeutigkeit herrscht, wird diese schnell durch eine andere bevorzugte Bedeutung ersetzt oder ergänzt. Schnitzler geht es also nicht um die prinzipielle Unmöglichkeit von Realität oder Eindeutigkeit, sondern um die Beobachtung, dass unsere Fähigkeiten und unsere Bereitschaft, Realität zu konfrontieren und unliebsame Bedeutungskonstellationen, seien sie nun ein- oder mehrdeutig, auszuhalten, unterentwickelt sind.

Der grüne Kakadu nutzt die Stück-im-Stück-Struktur als eine Art Versuchsaufbau, in dem die Ambivalenz von Realität/Wahrheit/Ernst und Illusion/Lüge/Spiel von allen möglichen Seiten beleuchtet werden kann. Das Stück spielt dabei eine Reihe von Varianten durch, wie diese Ambivalenzen auftreten und wie wir darauf reagieren können. Dazu führt der Einakter Figuren mit unterschiedlichem Zugang zu dieser Ambivalenz vor, vom »begriffsstutzigen« Albin über die verschieden begabten Schauspieler:innen bis hin zu den mehr oder weniger ästhetisch versierten Zuschauer:innen. Schnitzler interessiert sich besonders für Momente der Doppeldeutigkeit, in denen eine Trennung zwischen den beiden Polen nicht mehr möglich ist, und untersucht deren Zustandekommen. Eine wichtige Rolle spielt dabei die besondere Situation des Theaters, in der (Sprach-)Handlungen habituell als Illusion und Spiel angenommen werden. Schauspiel wird nicht ernst genommen, selbst wenn es ernst gemeint ist, und genau dadurch entsteht ein Doppelsinn, der durch die jeweilige (Un-)Geschicklichkeit der Schauspieler:innen noch weiter destabilisiert wird, indem sie die *suspension of disbelief* aufrechterhalten oder stören. Allerdings verortet der *Kakadu* die Verantwortung für den Doppelsinn vor allem beim Publikum: Nur wer bereit ist, das Geschehen »begriffsstutzig« in Frage zu stellen, kann überhaupt ansatzweise die Vielfalt der möglichen Bedeutungen erahnen; zu viele Zuschauer:innen interessiert aber nur, das zu sehen, was sie bereits erwarten – eine Eindeutigkeit zu bestätigen, von der sie immer schon ausgegangen sind. Die Mehrdeutigkeit der Realität wird von diesen Figuren auf einen Blickwinkel verkürzt. Ihr vermeintlicher Hunger nach Realität ist nur der Wunsch nach einer Simulation von Realität, die ihren Erfahrungshorizont bestätigt.

Schnitzlers Untersuchung von Mehrdeutigkeit im Theater hat deshalb auch konkrete Relevanz für seinen Begriff von Realität – in der Literatur, aber auch in der Lebenswelt. Er

zeigt, dass durch das komplexe Zusammenspiel von Performanz und Rezeption Wahrheit und Lüge keine Alternativen sind, sondern miteinander verwobene und aufeinander bezogene Aspekte einer ambigen Realität, ohne dass dies gleichzeitig bedeuten würde, dass wir die Aufgabe von uns weisen dürften, diese Mehrdeutigkeit ständig zu befragen und Wahrheit von Lüge zu trennen. Der *Kakadu* demonstriert, dass sowohl diejenigen, die die Ambivalenz nicht aushalten können, als auch diejenigen, die in ihr schwelgen, fehlgeleitet sind. Es gilt vielmehr, das Kontinuum von Mehrdeutigkeit zu entdecken, das zwischen diesen Polen liegt; kritisch zu prüfen, in welchem Verhältnis zu Ernst und Spiel einzelne Handlungen liegen, und in Betracht zu ziehen, dass sich diese Kategorien nicht gegenseitig ausschließen müssen. So ist das Theater, vermittelt durch Spiel- und Rezeptionskonventionen, ein Raum, in dem wir nicht erwarten, dass wir Handlungen auf ihren Realitätsgehalt überprüfen müssen. Schnitzler zeigt aber, dass in der Simulation von Realität für Publikum und Schauspielende stets auch etwas Reales auf dem Prüfstand liegt. Im Gegenzug ist die Schnitzler'sche Prämisse, dass auch die Realität von theatralen Momenten durchsetzt ist, kein Aufruf, alles zur Illusion zu erklären und der Wirklichkeit auszuweichen, sondern im Gegenteil umso energischer an unserer Fähigkeit zu arbeiten, die Realität zu konfrontieren.

Literaturverzeichnis

- Austin, John L. (1962): *How To Do Things with Words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford: Clarendon Press.
- Bazin, André (1997): *Bazin at Work. Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*, hg. von Bert Cadullo, übers. von Alain Piette u. Bert Cadullo, New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2020): »Introduction: Reflections on the Politics and Philosophy of Language in Performance«, in: Erika Fischer-Lichte/Torsten Jost/Saskya Iris Jain (Hg.), *Theatrical Speech Acts: Performing Language: Politics, Translations, Embodiments*, London: Routledge, S. 1–20.
- Herzmann, Herbert (2006): »Mit Menschenseelen spiele ich«. *Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit*, Tübingen: Narr.
- Kolkenbrock, Marie (2014): »*Der grüne Kakadu: Grotteske in einem Akt* (1899)«, in: Christoph Jürgensen/Wolfgang Lukas/Michael Scheffel (Hg.), *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, S. 131–135.
- Melchinger, Christa (1968): *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*, Heidelberg: Carl Winter.
- Nehring, Wolfgang (1992): »Arthur Schnitzler and the French Revolution«, in: *Modern Austrian Literature* 25:3-4, S. 75–94.
- Perlmann, Michaela L. (1987): *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Metzler.
- Pfeifer, Wolfgang (1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. [Im Aufsatz erwähnt: <https://www.dwds.de/wb/begriffsstutzig> und <https://www.dwds.de/wb/etymwb/stutzen> vom 18.05.2023.]

- Rys, Michiel (2016): »Groteske Vorführungen. Die Darstellung von Masse und Individuum in den Revolutionsgrotesken von Arthur Schnitzler (*Der grüne Kakadu*) und Rudolf von Delius (*Robespierre*)«, in: *Neophilologus* 100:4, S. 611–629.
- Sabler, Wolfgang (2014): »Zwischen Tradition und Innovation: Schnitzler als Dramatiker«, in: Christoph Jürgensen/Wolfgang Lukas/Michael Scheffel (Hg.), *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, S. 291–298.
- Schnitzler, Arthur (1962): *Die Dramatischen Werke. Erster Band*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Squercina, Marianna (1989–1990): »History and Fiction in a Drama on Revolution. Arthur Schnitzler's *Der grüne Kakadu*«, in: *New German Review. A Journal of Germanic Studies* 5–6, S. 98–109.

Mehrdeutigkeit und Geschichtslyrik in der literarischen Moderne

Merten Kröncke

1. Einleitung

Texte der literarischen Moderne werden regelmäßig als mehrdeutig charakterisiert. Christoph Bode, der sich mit dem Zusammenhang von Modernität und Mehrdeutigkeit in monographischer Form auseinandergesetzt hat, schreibt mit Blick auf die Merkmale Schwerverständlichkeit und Mehrdeutigkeit, »es dürfte schwerfallen, Eigenschaften moderner Literatur zu nennen, über die größere Einigkeit zwischen Publikum, Kritik und Wissenschaft besteht« (Bode 1988: 1). Bode selbst ist gar der Ansicht, dass es »gute Gründe dafür gibt, *Ambiguität* nicht allein als *einen* auffallenden Zug der Literatur der Moderne oder gar als bloß beiläufige Eigenschaft zu werten, sondern sie als *Paradigma der Moderne* aufzufassen« (ebd.: 2, Herv. i.O.). Mehrdeutigkeit wird auch als wichtiges Merkmal moderner *Lyrik* geltend gemacht. »Moderne Dichtung«, so Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik*, »liebt es, die in der menschlichen Rede stets vorhandene Mehrdeutigkeit zu verstärken, um damit, häufiger noch, als frühere Poesie das tat, die dichterische Sprache über die Gebrauchssprache hinauszuheben.« (Friedrich 1992 [1956]: 156f.).

Die zitierten Forschungsaussagen geben Anlass, das Verhältnis von moderner Lyrik und Mehrdeutigkeit genauer zu untersuchen. Allerdings würde es an dieser Stelle zu weit führen, für die gesamte Lyrik der Moderne prüfen zu wollen, inwieweit Mehrdeutigkeit für sie tatsächlich charakteristisch oder gar »paradigmatisch« ist. Stattdessen widmet sich der Beitrag einem spezifischeren Gegenstand, der sich in zweierlei Hinsicht konkretisieren lässt:

Erstens soll nicht (oder zumindest nicht hauptsächlich) untersucht werden, inwiefern die lyrischen Texte selbst mehrdeutig sind,¹ sondern auf welche Weise sie Mehr-

1 Vgl. zum Begriff »Mehrdeutigkeit« die Überblicke in der Einleitung dieses Bands sowie bei Bauer/Knape/Koch/Winkler 2010. Mit der Aussage »Das Phänomen X ist mehrdeutig« ist in diesem Beitrag in einem weiten Sinn gemeint, dass sich X auf zwei oder mehr Arten deuten oder interpretieren lässt. Spezifischere Aspekte des Mehrdeutigkeitsbegriffs werden in den folgenden Abschnitten diskutiert, sofern erforderlich.

deutigkeit *thematisieren*. Besonders klare, explizite Fälle solcher Thematisierungen liegen zum Beispiel vor, wenn die Sprechinstanz eines Gedichts die Frage diskutiert, ob literarische Texte *per se* mehrdeutig sind, oder wenn zwei Figuren über die Mehrdeutigkeit eines von ihnen betrachteten Gemäldes sprechen. Aber auch zahlreiche weitere Phänomene lassen sich als (implizite) Thematisierungen von Mehrdeutigkeit verstehen, zum Beispiel bestimmte Strategien der Informationsvergabe, die den Leser:innen Anlass geben, über Mehrdeutigkeit nachzudenken (vgl. zur Thematisierung von Mehrdeutigkeit ausführlicher die Einleitung dieses Bands).

Zweitens soll nicht das gesamte Spektrum moderner Lyrik in den Blick genommen werden, sondern eine bestimmte Subgattung: Geschichtslыrik. Geschichtslыrische Texte – gemeint sind zum Beispiel Gedichte aus dem 19. oder 20. Jahrhundert über antike Schlachten, mittelalterliche Rechtspraktiken oder frühneuzeitliche Herrscher² – widmen sich mit der Historie einem Stoffgebiet, das immer wieder zu unterschiedlichen, miteinander konkurrierenden Deutungen anregt. Darauf weisen zum Beispiel die zahlreichen, teils erbitterten Deutungskämpfe unter Historiker:innen seit dem 19. Jahrhundert hin (vgl. Lamont 1998; Bergen/Lehmann 2001; Elvert/Krauß 2003; Sabrow/Jessen/Große Kracht 2003; Große Kracht 2005). Insofern dürfte Geschichtslыrik oftmals Gegenstände behandeln, in deren Fall die Thematisierung von Mehrdeutigkeit vergleichsweise naheliegt.

Das Ziel des Beitrags besteht darin, zu beleuchten, auf welche Weise die Geschichtslыrik zur Zeit der literarischen Moderne Mehrdeutigkeit thematisiert. Anhand exemplarischer Textanalysen sollen drei Strategien in den Blick gerückt werden: erstens der Verzicht auf Deutungen und Wertungen am Beispiel von Georg Heyms Sonett *Bastille* (1910), zweitens der Einsatz von Rollengedichten am Beispiel von Ricarda Huchs *Frieden* (1891), drittens die ausführliche und explizite Gegenüberstellung konkurrierender Deutungen am Beispiel von Stefan Georges *Burg Falkenstein* (1928) und Bertolt Brechts *Der Schuh des Empedokles* (1934). Mit Sicherheit ließen sich noch weitere Strategien anführen, die für die geschichtslыrische Thematisierung von Mehrdeutigkeit relevant sind. Der Beitrag konzentriert sich auf die drei genannten, weil sie vergleichsweise verbreitet sein dürften (Strategie 1 und 2)³ oder Mehrdeutigkeit auf besonders explizite Weise thematisieren (Strategie 3) und weil sich an ihnen potenzielle geschichtslыrische Spezifika des Umgangs mit Mehrdeutigkeit aufzeigen lassen. Um einen Überblick über das Möglichkeitsspektrum geschichtslыrischer Thematisierungen von Mehrdeutigkeit zu geben, geht der

-
- 2 Die genaue Explikation des Begriffs ›Geschichtslыrik‹ ist weniger einfach, als sie auf den ersten Blick scheinen mag, vgl. zum Beispiel die Bestimmungsvorschläge bei Trilcke 2013 sowie das entsprechende Kapitel in meiner Dissertation, die sich mit der Geschichte der Geschichtslыrik von 1850 bis 1918 befassen wird. Auf eine umfassende Begriffsexplikation lässt sich an dieser Stelle allerdings auch verzichten, denn für das Nachvollziehen des Beitrags ist ein intuitives, von den genannten Beispielen nahegelegtes Verständnis des Gattungsbegriffs ›Geschichtslыrik‹ ausreichend. Vgl. zur Gattung insgesamt Hinck 1979; Woesler 2000; Böhn/Kittstein/Weiß 2009 und vor allen Dingen Detering/Trilcke 2013.
 - 3 Die Aussagen zur Häufigkeit der Strategien basieren nicht auf quantitativen Auswertungen, stattdessen stellen sie Vermutungen dar – Vermutungen allerdings, die sich auf meine Kenntnis eines ca. 2000 Texte umfassenden Geschichtslыrik-Korpus aus dem Zeitraum 1850 bis 1918 stützen können, das ich in meiner Dissertation untersuche.

Beitrag außerdem an geeigneten Stellen auf Merkmale der untersuchten Texte ein, die nicht spezifisch mit einer der drei Strategien verknüpft sind, aber trotzdem für die Thematisierung von Mehrdeutigkeit eine wichtige Rolle spielen.

2. Verzicht auf Deutungen und Wertungen

Georg Heym, *Bastille* (1910)

- 1 Die scharfen Sensen ragen wie ein Wald.
- 2 Die Straße Antoine ist blau und rot
- 3 Von Menschenmassen. Von den Stirnen loht
- 4 Der weiße Zorn. Die Fäuste sind geballt.

- 5 Ins Grau des Himmels steigt der Turm wie tot.
- 6 Aus kleinen Fenstern weht sein Schrecken kalt.
- 7 Vom hohen Dach, wo Tritt der Wachen hallt,
- 8 Das erzne Maul der grau'n Kanonen droht.

- 9 Da knarrt ein Tor. Aus Turmes schwarzer Wand
- 10 Kommt der Gesandten Zug in schwarzer Tracht.
- 11 Sie winken stumm. Sie sind umsonst gesandt.

- 12 Mit einem Wutschrei ist Paris erwacht.
- 13 Mit Beil und Knüttel wird der Turm berannt.
- 14 Die Salven rollen in die Straßenschlacht.

Als Beispiel für die erste zu besprechende Strategie dient Georg Heyms Sonett *Bastille* (hier zitiert nach Heym 1964: 86), das mit dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 ein frühes, wichtiges Ereignis der Französischen Revolution behandelt. Was hat das Gedicht mit Mehrdeutigkeit und ihrer Thematisierung zu tun?

Zunächst lässt sich danach fragen, inwiefern der Text selbst die Ereignisse am 14. Juli deutet und bewertet.⁴ Einerseits wird die Bastille durch den Vergleich »wie tot« (5) und die Ausdrücke »Schrecken« (6) und »droht« (8) zweifellos negativ konnotiert. Andererseits erscheinen auch die revolutionären »Menschenmassen« (2) keineswegs als eindeu-

4 Ein historisches Phänomen zu ›deuten‹, kann Unterschiedliches meinen. Eine an dieser Stelle einschlägige Variante besteht darin, das Phänomen auf übergeordnete Prinzipien, Strukturen oder Entwicklungen (die Freiheit, das Ancien Régime, die Geschichte Frankreichs usw.) zu beziehen und vor diesem Hintergrund zu beurteilen, zu bewerten und /oder mit bestimmten Funktionen oder Wirkungen zu verknüpfen. Klare Fälle von ›Deutung‹ in diesem Sinn wären zum Beispiel Aussagen wie ›Der Sturm auf die Bastille war ein wichtiger Schritt hin zu mehr Freiheit.‹ oder ›Die Bastille ist ein zentrales Symbol des Ancien Régime.‹ – Neben Deutungen ist hier und im Rest des Kapitels auch von Wertungen die Rede, um hervorzuheben, dass beide Phänomene im Fall des Sturms auf die Bastille und der Französischen Revolution ebenso wie im Fall vieler weiterer historischer Ereignisse eng miteinander verknüpft sind: Bestimmte Deutungen implizieren oft bestimmte Wertungen (zum Beispiel konservative Revolutionsdeutungen negative Wertungen), und umgekehrt.

tig positiv: Statt sie beispielsweise als ›mutig‹ zu charakterisieren oder ihnen zuzubilligen, für Ideale wie ›Freiheit‹ oder ›Gerechtigkeit‹ zu kämpfen, hebt die Sprechinstanz ausschließlich ihren »Zorn« (4), ihre »Wut« (12) und ihre Bereitschaft zu physischer Gewalt hervor. Der Text schildert auch nicht die schließlich erfolgte Einnahme der Bastille und die Befreiung der dort festgehaltenen Gefangenen, was das revolutionäre Handeln zumindest als *erfolgreich* ausgewiesen hätte. Schon gar nicht finden sich in Heyms Gedicht Passagen, in denen das Agieren der Revolutionäre explizit als ›richtig‹ oder ›falsch‹, ›angemessen‹ oder ›unangemessen‹ oder ›gerecht‹ oder ›ungerecht‹ bezeichnet würde. Auf die Frage, ob der Sturm auf die Bastille insgesamt gutzuheißen sei, liefert der Text demnach keine eindeutige Antwort. Zwar werden *einzelne* Phänomene bewertet (und gegebenenfalls gedeutet), am ehesten die Bastille selbst (5–8), aber eine klare Beurteilung des revolutionären Geschehens *als Ganzes* bietet der Text nicht, und auf das Ausbleiben von Deutungen und Wertungen in genau *diesem* Sinn kommt es nun an.

Der Verzicht auf eine klare Gesamtdeutung und -bewertung des Bastillesturms hat mindestens zwei (miteinander kompatible) Konsequenzen: Erstens steht zu vermuten, dass die Wahrscheinlichkeit eines einheitlichen Textverständnisses durch mehrere Leser:innen sinkt und die Wahrscheinlichkeit unterschiedlicher, voneinander abweichender Lesarten steigt.⁵ Das galt vermutlich für die historischen Rezipient:innen des Sonetts, lässt sich aber auch anhand der literaturwissenschaftlichen Forschung demonstrieren. Während beispielsweise Karl Ludwig Schneider in seiner autobiographisch orientierten Interpretation davon ausgeht, dass Heym in dem Gedicht »die spontanen Aktionen der revolutionären Masse als Akte nicht nur der politischen Befreiung, sondern auch der menschlichen Erneuerung und Lebenssteigerung gefeiert hat« (Schneider 1979: 166), ist Bernd W. Seiler, für dessen Ausführungen der Kontext weiterer Sonette Heyms über die Französische Revolution eine wichtige Rolle spielt, gänzlich anderer Auffassung: Dass mit dem Sturm auf die Bastille »eine ›große Zeit‹ heraufgekommen wäre, wird man angesichts der folgenden Todesszenen [in den Sonetten *Louis Capet*, *Danton* und *Robespierre*, M. K.] jedoch nicht behaupten können, ja man muß sogar, betrachtet man die Sonette als ein organisches Ganzes, diesen Aufbruch mit unter die böse Macht des Schicksals gestellt sehen« (Seiler 1972: 123).

Zweitens kann der Verzicht auf Deutungen und Wertungen in geschichtsliterarischen Texten unter geeigneten Umständen dazu führen,⁶ dass Leser:innen die etwaige Mehrdeutigkeit und Ambivalenz historischer Phänomene reflektieren. Damit diese Wirkung eintritt, muss den Leser:innen in einem ersten Schritt der Deutungs- und Wertungsverzicht überhaupt als solcher *auffallen* und ihre Aufmerksamkeit erregen, statt dass sie ihn lediglich unbewusst als gegeben hinnehmen.⁷ Falls der Verzicht auf Deutungen und

5 An Heyms *Bastille* bestätigt sich, worauf zum Beispiel Bauer/Knape/Koch/Winkler (2010: 29) hingewiesen haben: »Genauso wie ein ›Überschuss‹ an Zeichen kann nämlich auch eine Reduktion oder ein ›Mangel‹ Ambiguität auslösen, z.B. durch Ellipsen, Unterspezifiziertheit einzelner Ausdrücke oder durch das für viele Gedichte typische Fehlen erklärender Kontexte.«

6 Wie bereits angedeutet, ist nicht notwendig, dass der jeweilige Text auf *alle* Deutungen und Wertungen verzichtet; stattdessen kann auch das Ausbleiben *bestimmter* (klarer) Deutungen und Wertungen die nachfolgend erläuterten Rezeptionsprozesse auslösen.

7 Eine Vorbedingung für diesen ersten Schritt besteht darin, dass die Leser:innen auch von einem Verzicht auf (klare) Deutungen und Wertungen ausgehen und nicht stattdessen annehmen, dass

Wertungen auffällt, können dadurch in einem zweiten Schritt weiterführende Reflexionen darüber ausgelöst werden, inwiefern es sich bei (hypothetischen oder tatsächlichen) Deutungen und Bewertungen des historischen Phänomens um menschengemachte Konstruktionen und Zuschreibungen handelt, die auch anders ausfallen oder (wie bei Heym) ganz unterbleiben könnten. – Wie oft der Verzicht auf Deutungen und Wertungen *de facto* derartige Reflexionsprozesse auslöst, ist alles andere als sicher, worauf noch zurückzukommen sein wird. In jedem Fall dürften die Reflexionen nur in den seltensten Fällen »einfach so« angestoßen werden, allein weil ein Text auf die Deutung und Bewertung eines beliebigen Darstellungsgegenstands verzichtet. Stattdessen bedarf es der erwähnten »geeigneten Umstände«. Damit ist das Vorliegen von Faktoren gemeint, die die Wahrscheinlichkeit der in Rede stehenden Rezeptionsprozesse steigern. Entscheidend ist, dass im Fall von Heyms Gedicht in der Tat Faktoren gegeben sind, die zumindest den ersten der beiden Schritte, das Auffallen des Deutungs- und Wertungsverzichts, wahrscheinlicher machen.

Zum einen nämlich erhöht sich die Auffälligkeit jenes Verzichts, wenn Phänomene behandelt werden, die den Leser:innen besonders deutungs- und bewertungs*bedürftig* erscheinen. Um solche Phänomene könnte es sich bei den revolutionären Ereignissen im Juli 1789, aber auch bei zahlreichen weiteren Gegenständen geschichtsllyrischer Texte, aus Sicht vieler Rezipient:innen handeln, zum Beispiel angesichts ihrer historischen Wichtigkeit, ihrer Gewalttätigkeit und ihrer (noch zu zeigenden) Umstrittenheit.

Zum anderen dürfte es deutlich wahrscheinlicher werden, dass den Leser:innen der Verzicht auf Deutungen und Wertungen auffällt, wenn jenseits des Gedichts möglichst viele den Rezipient:innen bekannte Gegenbeispiele existieren. Gemeint sind etwa historiographische Darstellungen des historischen Ereignisses, die auf eine (Gesamt-)Deutung und Bewertung gerade nicht verzichten, sondern sie explizit in ihre Ausführungen integrieren. Der Verzicht auf Deutungen und Wertungen im Gedicht steht dann zu den historiographischen Darstellungen in einem hervorstechenden, auffälligen Kontrast – und regt gegebenenfalls weiterführende Reflexionen über die Deutung bzw. die Mehrdeutigkeit von historischen Phänomenen an.

Im Fall von Heyms Sonett waren alternative, klar deutende und wertende Darstellungen des behandelten historischen Stoffs zur Zeit der Gedichtentstehung in großer Zahl vorhanden. Der Bastillesturm und das Revolutionsgeschehen forderte die Zeitgenoss:innen, aber auch die nachfolgenden Generationen immer wieder zu markanten Deutungen und Wertungen heraus. Laut Ernst Schulin diente etwa die Revolutionshistoriographie in weiten Teilen des 19. Jahrhunderts als »Waffe im politischen Kampf« (Schulin 2013: 29; vgl. insgesamt 25–58). Jules Michelet vertrat beispielsweise eine affirmativ-nationale Revolutionsdeutung und bewertete »das Volk« als »eigentliche[n] Held[en]«, auch beim Sturm auf die Bastille (ebd.: 32), während Hyppolite Taine eine »bittere Abwertung« der Revolution vornahm und die Auffassung vertrat,

der Text eine unterschiedene Gesamtdeutung und -bewertung des Bastillesturms vornimmt. Tun sie Letzteres, kann ihnen der Deutungs- und Wertungsverzicht gar nicht als auffällig erscheinen, da sie von vornherein seine Existenz negieren. Die Vorbedingung ist zumindest im Fall von Heyms Gedicht nicht trivial, immerhin haben die weiter oben zitierten Forschungsmeinungen gezeigt, dass der Text auch als klar deutend und wertend verstanden werden kann.

»das Volk bringe nur Anarchie« (ebd.: 36). Zwar kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer »Verwissenschaftlichung« der historiographischen Auseinandersetzung mit der Revolution (ebd.: 38), doch änderte das nichts an der Vorliebe für markante Deutungen und Wertungen, etwa im Zeichen der damals wichtiger werdenden sozialistischen Revolutionshistoriographie. Ebenso waren die Revolutionsdarstellungen in den Schulgeschichtsbüchern des deutschen Kaiserreichs regelmäßig von eindeutigen Stellungnahmen geprägt. Laut Rainer Riemenschneider zeichneten sich die Texte, in denen die Französische Revolution im Übrigen zum »eisernen Bestand« der behandelten Stoffe gehörte, unter anderem durch die »scharfe Abgrenzung gegenüber den Ideen und dem Verlauf der Revolution« sowie durch »affektgeladene[] Werturteile« aus (Riemenschneider 1989: 1, 40; vgl. auch Koppetsch 1993: 299–329, spezifisch zum Bastillesturm 142–150). Auch innerhalb der Gattung Geschichtssyrik nahmen Texte, die sich mit der Revolution oder dem Sturm auf die Bastille befassten, klare Deutungen und Wertungen vor. Etwa positionierte sich Hermann Linggs Gedicht *Die Bastille* (spätestens 1868) eindeutig auf Seiten der Revolution: Die Bastille wird als »Grab der Tyrannei« (Lingg 1868: 111) und ihre Erstürmung als »des Volkes Wille« (Lingg 1868: 111, 112) bezeichnet. Am Ende des Texts fordert die Sprechinstanz zu »Jubel und Frohlocken« (ebd.: 112) und zum Tanz auf den Trümmern der Bastille auf.

Wie groß der Anteil der Leser:innen im frühen 20. Jahrhundert war, denen Heyms Verzicht auf eine klare Gesamtdeutung und -bewertung zum Beispiel wegen des Kontrasts zu anderen Revolutionsdarstellungen bewusst auffiel, kann hier nicht abschließend beantwortet werden. Möglicherweise war der Anteil trotz der erläuterten wahrheitssteigernden Faktoren eher klein, und der Anteil derer, bei denen der Verzicht auf Deutungen und Wertungen eine weiterführende Reflexion über Mehrdeutigkeit auslöste, noch kleiner. Ebenso ist alles andere als sicher, ob Heym überhaupt intendiert hatte, mit seinem Text Mehrdeutigkeit zu thematisieren. So oder so kann es sich bei der in diesem Kapitel diskutierten Strategie höchstens um eine Thematisierung von Mehrdeutigkeit in einem äußerst weiten Sinn handeln. Das Gedicht Heyms spricht an keiner Stelle explizit von Deutungsprozessen und es sind mehrere anspruchsvolle, nicht selbstverständliche gedankliche Schritte notwendig, um als Leser:in von der Textlektüre zu einer Reflexion über Mehrdeutigkeit zu gelangen. Die Strategie, auf Deutungen und Wertungen zu verzichten, wurde dennoch im Rahmen des Beitrags diskutiert, da sie mindestens zum *Umfeld* der Thematisierung von Mehrdeutigkeit gehört und da sie ein womöglich instruktives Beispiel für die Grenzen des Konzepts ›Thematisierung von Mehrdeutigkeit‹ abgibt.

3. Rollengedichte

Ricarda Huch, *Frieden* (1891)

- 1 Von dem Turme im Dorfe klingt
- 2 Ein süßes Geläute;
- 3 Man sinnt, was es deute,
- 4 Daß die Glocke im Sturme nicht schwingt.

- 5 Mich dünkt, so hört' ich's als Kind;
 6 Dann kamen die Jahre der Schande;
 7 Nun trägt's in die Weite der Wind,
 8 Daß Frieden im Lande.
- 9 Wo mein Vaterhaus fest einst stand,
 10 Wächst wuchernde Heide;
 11 Ich pflück', eh ich scheide,
 12 Einen Zweig mir mit zitternder Hand.
 13 Das ist von der Väter Gut
 14 Mein einziges Erbe;
 15 Nichts bleibt, wo mein Haupt sich ruht,
 16 Bis einsam ich sterbe.
- 17 Meine Kinder verwehte der Krieg;
 18 Wer bringt sie mir wieder?
 19 Beim Klange der Lieder
 20 Feiern Fürsten und Herren den Sieg.
 21 Sie freun sich beim Friedensschmaus,
 22 Die müß'gen Soldaten fluchen –
 23 Ich ziehe am Stabe hinaus,
 24 Mein Vaterland suchen.

Als Beispiel für die zweite zu analysierende Strategie soll das Gedicht *Frieden* von Ricarda Huch (hier zitiert nach Huch 1971: 109f.) besprochen werden. Der Text ist Teil einer Gedichtgruppe mit dem Titel *Aus dem 30jährigen Kriege*, zu der neben *Frieden* auch die Texte *Wiegenlied* und *Christian von Braunschweigs Tod* zählen. Der Titel der Gedichtgruppe macht deutlich, dass das Gedicht *Frieden* den Westfälischen Frieden von 1648 zum Gegenstand hat, der den Dreißigjährigen Krieg beendete. Genauer gesagt handelt es sich um ein Rollengedicht, in dem eine historische Sprechinstanz ihre Reaktionen auf die Verkündigung jenes Friedens zum Ausdruck bringt.

Bereits der dritte Vers – »Man sinnt, was es deute« (3) – weist darauf hin, dass Deutungsprozesse in dem Text eine relevante Rolle spielen. Auf wörtlicher Ebene wird mit dem Vers die Frage nach der Bedeutung davon aufgeworfen, »[d]aß die Glocke im Sturme nicht schwingt« (4), also nicht wie zu Kriegszeiten üblich durch Sturmmläuten auf eine Gefahr hinweist. Die Antwort lautet, dass mit dem stattdessen zu hörenden »süße[n] Geläute« (2) der Frieden verkündet wird. Darüber hinaus lässt sich der dritte Vers angesichts der folgenden Strophen aber auch als grundsätzlichere Frage danach verstehen, welche Bedeutung dem Frieden selbst zuzuschreiben sei. Die Deutungsfrage wird dabei durch das Indefinitpronomen »Man« (3) als eine Frage von *allgemeinem* Interesse ausgewiesen.

In der zweiten und dritten Strophe führt das Rollengedicht vor, wie das Kriegsende von einer bestimmten historischen Entität – der Sprechinstanz – wahrgenommen und gedeutet wird. Bei der Sprechinstanz handelt es sich um eine Figur, die den Großteil ihres Lebens zu Zeiten des Dreißigjährigen Kriegs zugebracht hat (5), möglicherweise in dem erwähnten »Dorfe« (1), und die nicht über materiellen Wohlstand oder über

politische, militärische oder religiöse Macht verfügt. Die Kriegsjahre, die als »Jahre der Schande« (6) bezeichnet werden, bedeuteten aus ihrer Sicht vor allem Verlust, nämlich den Verlust des »Vaterhaus[es]« (9) bzw. »der Väter Gut« (13) und den Verlust der beiden »Kinder« (17). Diese Verluste können auch vom Frieden nicht rückgängig gemacht werden. Die Sprechinstanz erwartet, »einsam« (15) zu sterben, sie kann auf die Frage »Wer bringt sie [die Kinder, M.K.] mir wieder?« (18) keine Antwort finden, und sie muss schlussendlich »am Stabe hinaus[ziehen]« (23), um ihr »Vaterland« (24) zu suchen. Den Frieden interpretiert die Sprechinstanz mithin keineswegs, wie die Rede vom »süße[n] Geläute« (2) zunächst vermuten ließe, als positive Wendung, sondern als trostlose Fortsetzung einer Verlust- und Leiderfahrung.

Wichtig für die Frage nach einer etwaigen Thematisierung von Mehrdeutigkeit in Huchs Gedicht ist, dass es sich bei der Sichtweise der Sprechinstanz nicht um die einzig mögliche Deutung des Friedens von 1648 handelt.⁸ Stattdessen existierten mehrere weitere Friedensdeutungen. Während sich einige Deutungsalternativen jenseits von Huchs Text finden, zum Beispiel in der Historiographie, werden andere auch im Gedicht selbst erwähnt.

Jenseits des Texts dominierten zur Zeit der Gedichtentstehung ebenfalls Deutungen, die den Westfälischen Frieden negativ bewerteten und mit denen die Sichtweise der Sprechinstanz deshalb zumindest nicht unvereinbar scheint (vgl. zum Folgenden Schönemann 1998; Westphal 2015: 110–114; Westphal 2019). Doch anders als im Gedichttext herrschte etwa in der Historiographie eine Perspektive vor, gemäß der »es allein der Nationalstaatsgedanke sein konnte, der die verbindliche Richtschnur zur Beurteilung des Westfälischen Friedens abgab« (Schönemann 1998: 817). Die historiographischen Deutungen des Westfälischen Friedens konzentrierten sich daher auf Aspekte wie die Stärke oder Schwäche des Heiligen Römischen Reichs oder des Kaisertums. Selbst wenn man das Wort »Vaterland« (24) im letzten Vers als Anspielung auf die nationalstaatliche Perspektivierung des Friedens verstehen wollte, präsentiert das Gedicht eine wesentlich anders akzentuierte Deutung. Denn statt der Frage, welche Konsequenzen der Frieden für den zu schaffenden deutschen Nationalstaat hatte, fokussiert das Gedicht die Frage, wie der Frieden von einer konkreten Einzelperson jenseits der Sphäre politischer Macht wahrgenommen wurde.

Deutungen des Friedens von 1648, die die Sichtweise der Sprechinstanz ergänzen oder von ihr abweichen, finden sich nicht nur außerhalb von Huchs Gedicht, sondern auch im Text selbst. In der letzten Strophe werden zwei solcher Deutungsalternativen erwähnt und spezifischen zeitgenössischen Akteursgruppen zugeschrieben: Die »Fürsten und Herren« (20) blicken im Gegensatz zur Sprechinstanz eindeutig positiv auf das Kriegsende, denn sie »Feiern [...] den Sieg« (20) und »freun sich beim Friedensschmaus« (21). Hingegen betrachten die »Soldaten« (22) das Kriegsende so wie die Sprechinstanz negativ, schließlich »fluchen« (22) sie. Die Ursache für die ablehnende Haltung scheint aber eine völlig andere zu sein: Die Rede von den »müß'gen« (22) Soldaten legt nämlich

8 Wenn in diesem Beitrag das Wort »Sichtweise« verwendet wird, ist damit dasselbe wie mit den Begriffen »Deutung« oder »Interpretation« gemeint. Der Ausdruck »Sichtweise« soll lediglich akzentuieren, dass eine Deutung in Rede steht, die perspektivengebunden ist und von einer Sprechinstanz bzw. einer Figur ausgeht.

nahe, dass sie den Frieden deshalb missbilligen, weil sie nun anders als zu Kriegszeiten keine Beschäftigung mehr haben.

Aus den bisherigen Ausführungen lässt sich folgern, dass Ricarda Huchs Gedicht *Frieden* die Mehrdeutigkeit historischer Ereignisse, in diesem Fall des Westfälischen Friedens, thematisiert, und dass der Text dazu geeignet ist, die Leser:innen zu Reflexionen über jene Mehrdeutigkeit zu veranlassen. Grundlegend dafür ist, dass die Sprechinstanz eine bestimmte Sicht auf den Frieden von 1648 zum Ausdruck bringt und dass der Text zugleich auf die Möglichkeit abweichender, alternativer Deutungen verweist. Die im Gedicht präsentierten Deutungsakte laufen insbesondere darauf hinaus, den Frieden auf die eigene biographische Situation zu beziehen und ihn vor diesem Hintergrund zu bewerten. Vor allem zwei Gründe sorgen dafür, dass Mehrdeutigkeit in Ricarda Huchs *Frieden* viel offensichtlicher thematisiert wird als in Georg Heyms *Bastille*: Zum einen hebt der Vers »Man sinnt, was es deute« (3) eigens die Relevanz von Deutungsprozessen hervor. Zum anderen sind die alternativen Deutungen des historischen Ereignisses nicht wie bei Heym lediglich implizit präsent (obwohl das *auch* der Fall ist), sondern sie werden am Textende zusätzlich explizit erwähnt.

Mehrdeutigkeit wird in Ricarda Huchs *Frieden* dadurch, dass es sich um ein Rollengedicht handelt, auf eine spezifische Weise thematisiert. Das Rollengedicht führt vor, wie die Sprechinstanz als historische Figur aus einer spezifischen biographischen Situation heraus auf das Kriegsende blickt, und weist ihre Sichtweise insofern als perspektiven- und akteursgebunden aus. Auch die anderen im Gedicht erwähnten Deutungen erscheinen akteursgebunden – sie werden mit den Kollektiven der »Fürsten und Herren« (20) und der »Soldaten« (22) assoziiert – und von der jeweiligen biographischen Situation beeinflusst, nämlich vom Feiern und Schmausen beim »Klange der Lieder« (19) bzw. von der »Müßigkeit« (22) nach dem Krieg. Das Gedicht *Frieden* demonstriert demnach, wie die unterschiedlichen zeitgenössischen Deutungen historischer Ereignisse davon abhängen, welche Akteure die Deutungen vornehmen.

4. Ausführliche und explizite Gegenüberstellung konkurrierender Deutungen

Stefan George, *Burg Falkenstein* (1928)

An Ernst

- 1 Zur bewaldeten kuppe
stieg ich an neben dir
- 2 Wo auf rauh-gradem eckturm
sich der rundturm erhebt
- 3 Und aus verwitterter fuge
ein lebendiger baum.
- 4 Hier liegt der heiden-wall
dort das trümmerkastell
- 5 Unten stufig sich senkend
ringsum hügel und ort
- 6 Bis zum fernen geleucht
unseres ewigen Stromes.

- 7 Ich deutete abwärts:
sieh das rätselgesicht
- 8 Dieser massigen veste
gegenüber im blau
- 9 Und das liebliche bachtal .
da fühl ich wie einst
- 10 In der friedvollen vorzeit
gemächlichem graun
- 11 In dem murmeln der haine
und abends im hüttenrauch
- 12 Eine ganze verträumte
kindheit erzittern.
- 13 Nachdenklich sprachst du:
'solch ein mächtigstes ding
- 14 Zauber – ist anderer art
geht nicht gang der natur
- 15 Kommt nicht aus geisterhusch
über gemäuer-verfall
- 16 Noch aus hangender zweige
nachtgespenstischem wehn.
- 17 Uns ist immer dahin
frist behaglichen glücks
- 18 Und der altväter gefühl
mit den schalmeien der schäfer.
- 19 Denk dies volk und sein loos:
streng bemüht bis zur fron
- 20 Selten heimisch bei sich
ohne freude sein tun
- 21 Das – wie lang nicht – verspürt
den befreiteren drang
- 22 Voll gedanken entbehrt
leichteren göttersinn.
- 23 Wo sie häuser gebaut
engt ein klemmender druck
- 24 Wo ein lied ihnen quoll
meist war es klage.
- 25 Aber schon deutlichen klang
wittr' ich durch schläfrige luft
- 26 Eh eine saite zerriss
war schon die neue gespannt.
- 27 Ungewohnt noch dem ohr
schwingt sich der goldene ton:
- 28 Frühester ahnen geheiss
unseres gottes verspruch ...

- 29 Ab von dem schillernden sund
über der tälern gewell
- 30 Dunstiger städte betrieb
zuckt er durchs alternde herz.
- 31 Über das felsengebirg
bis zu der zedern gewölb
- 32 Bis an den strahlenden golf
ohne vielstimmig gewirr
- 33 Hallend von reinerm metall
dringt der gewaltige hauch .
- 34 Mit der gestalten zug
flutet zum norden zurück
- 35 Mär von blut und von lust
mär von glut und von glanz:
- 36 Unserer kaiser gepräng
unserer kämpfer gedröhn.

Stefan Georges *Burg Falkenstein* (hier zitiert nach George 2001: 41–44) dient als erstes Beispiel für die dritte zu diskutierende Strategie, die ausführliche und explizite Gegenüberstellung konkurrierender Deutungen. Das Gedicht ist Ernst Mollwitz gewidmet und bezieht sich auf eine Wanderung, die George und Mollwitz im Sommer 1922 zur Ruine der Burg Falkenstein im Taunus unternahmen (vgl. ebd.: 149; Pieger 2017: 596f.). Mit dem »ewigen Strom« (6) ist der Rhein und mit der »massigen veste« (8) eine zweite Burgruine, nämlich die Ruine der Burg Königstein, gemeint, die von Burg Falkenstein aus sichtbar war.

Das Gedicht führt vor, wie zwei Entitäten – die Sprechinstanz und eine mit »du« angesprochene Figur – ausgehend von der Betrachtung der Landschaft und der Burgruinen zwei unterschiedliche Geschichtsdeutungen vornehmen (vgl. zum Folgenden auch die ausführliche Interpretation bei Schloon 2019: 303–316). Zunächst wird gezeigt, dass die Sprechinstanz von einer insgesamt positiv bewerteten »vorzeit« (10) ausgeht, die sie als »friedvoll« (10) charakterisiert und mit einer »verträumte[n] kindheit« (12) assoziiert.⁹ Zugleich deutet die Sprechinstanz an, dass eine enge, stabile Verbindung zu jener Vorzeit bestehe. Denn erstens legt der Vers »Und aus verwitterter fuge ein lebendiger baum« (3) nahe, dass das Gegenwärtige, Lebendige mit dem Alten, Geschichtlichen verbunden ist und in ihm wurzelt. Und zweitens demonstrieren die Burgruinen zwar einerseits die Zerstörtheit und Vergänglichkeit des Historischen, doch andererseits auch die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Sie ragen als historische Überreste aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein und veranlassen die Sprechinstanz dazu, sich in die historische Vorzeit hineinzuversetzen.

9 Jutta Saima Schloon weist allerdings darauf hin, dass die positive Grundtendenz von ambivalenten Elementen ergänzt wird, womit sie einerseits das Wort »graun« (10) meint, das auch auf »etwas Erschreckende[s]« hinweisen könne, und andererseits das Wort »erzittern« (12), welches die Kindheitsbilder als »latent unheimlich« erscheinen lasse, so Schloon 2019: 309.

In den beiden folgenden Strophen vertritt die mit »du« angesprochene Figur eine entgegengesetzte Deutung. Sie betont zunächst die Unwiederbringlichkeit und Distanziertheit der von der Sprechinstanz imaginierten Vergangenheit, die für »immer dahin« (17) sei. Zudem wird die Vorzeit völlig anders, nämlich eindeutig negativ bewertet: Das damalige »volk« (19) war »streng bemüht bis zur fron« (19), »[s]elten heimisch« (20) und »ohne freude« (20); in ihren Häusern »engt ein klemmender druck« (23) und bei ihren Liedern handelt es sich meist um »klage« (24).

In den letzten beiden Strophen weist die Sprechinstanz die Deutung der Figur zurück. Sie insistiert, dass aus der Vergangenheit ein »goldene[r] ton« (27) in einer kontinuierlichen Linie überliefert werde, denn »[e]h eine saite zerriss war schon die neue gespannt.« (26) Beschrieben wird eine Bewegung in den Süden (»bis zu der zedern gewölb«, 31) und eine Rückkehr in den »norden« (34), die mit der Überlieferung kämpferisch-heroischer Gehalte (»blut«, »lust«, »kaiser«, »kämpfer« usw., 35–36) bzw. ihrer Darstellung (»Mär«, 35) einhergeht.¹⁰

Indem Georges Gedicht die einander widersprechenden Geschichtsdeutungen der Sprechinstanz und der mit »du« angesprochenen Figur gegenüberstellt, thematisiert es die potenzielle Mehrdeutigkeit des Historischen. Bei den kontrastierten Deutungen handelt es sich vor allem um unterschiedliche Auffassungen darüber, welche Aspekte der Vergangenheit als wesentlich zu gelten haben, wie die Vergangenheit zu bewerten sei und inwieweit sie mit der Gegenwart in Verbindung stehe. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Gedichten werden die miteinander konkurrierenden Geschichtsdeutungen nicht nur (wie bei Heym) implizit angedeutet oder (wie bei Huch) lediglich *erwähnt*, zumindest was die von der Sichtweise der Sprechinstanz abweichenden Deutungen anbelangt. Stattdessen präsentiert das Gedicht beide Deutungen vergleichsweise ausführlich und lässt die Figur, die gegen die Deutung der Sprechinstanz Einspruch erhebt, ihre eigene Sichtweise in zitierter Rede, also in eigenen Worten, entfalten. Dass Deutungsprozesse in Georges Gedicht eine zentrale Rolle spielen, was auch Schloon konstatiert (Schloon 2019: 307f., 314), zeigen zudem einzelne Begriffe: Bereits in der Formulierung, dass die Sprechinstanz in Richtung der Burgruine »deutete« (7), klingt neben der primären Bedeutung »auf etwas hinweisen, zeigen« der folgende Akt des Auslegens und Interpretierens an. Vor allem aber spricht die Sprechinstanz im gleichen Vers vom »rätselgesicht« (7) der »veste« (8) und weist somit eigens auf deren Erklärungs- und Deutungsbedürftigkeit hin.

Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in Georges *Burg Falkenstein* unterscheidet sich in mehreren weiteren Punkten von den bisher behandelten Beispielen. Zwei Aspekte, die im Übrigen nicht für die in diesem Kapitel besprochene Strategie spezifisch sein

10 Schloon legt eine poetologische Deutung der letzten beiden Strophen vor und geht davon aus, dass es in ihnen (auch) um eine »Synthese aus Antike und Mittelalter oder germanischer Vorzeit« gehe, da »Elemente der antiken und der germanischen beziehungsweise mittelalterlichen Dichtung kombiniert werden«. Als Argumente nennt sie unter anderem, dass der Begriff »Mär« auf Literatur im Allgemeinen und das *Nibelungenlied* im Speziellen verweise und dass im Gedichttext der antike Pentameter mit germanischem Stabreim und Langzeile kombiniert werde, siehe Schloon 2019: 310–313, Zitat 313.

müssen, seien hervorgehoben: Erstens werden die miteinander konkurrierenden Deutungen vom Anblick historischer Überreste – der Burgruinen – ausgelöst. Demgegenüber erwähnt Huchs Gedicht als Auslöser von Deutungsprozessen ausschließlich Phänomene, die aus der Perspektive der deutenden Entitäten nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Gegenwart stammen (die Turmglocke, der Westfälische Frieden), während Heyms Sonett gar nicht thematisiert, wodurch die ohnehin implizit bleibenden Deutungen ausgelöst werden. Die Burgruinen als Auslöser der Deutungsprozesse weisen darauf hin, dass es sich bei Georges Text um ein *Ruinengedicht* handelt, womit eine bestimmte Subgattung von Geschichtsliteratur gemeint ist (vgl. dazu Grätz 2013). Ruinengedichte stellen typischerweise dar, wie die Sprechinstanz und/oder eine oder mehrere Figuren historische Überreste aus Zeiträumen und Ereigniszusammenhängen betrachten, an denen sie nicht persönlich beteiligt waren. Diese Ausgangssituation führt möglicherweise – das wäre zu überprüfen – dazu, dass die Subgattung besonders häufig Reflexions- und Deutungsprozesse gestaltet und infolgedessen auch besonders oft Aspekte historischer Mehrdeutigkeit thematisiert.

Ein zweiter Unterschied zu den bisherigen Beispielen besteht darin, dass Georges *Burg Falkenstein* keine Deutungen einander gegenüberstellt, die konkrete historische Ereignisse betreffen. Stattdessen richten sich die Deutungen bei George auf wesentlich allgemeinere Zusammenhänge, die auch nicht explizit eingegrenzt werden. Was genau gedeutet wird – die Geschichte als Ganzes, das Mittelalter, das Heilige Römische Reich usw. –, lässt sich zumindest nicht so präzise wie im Fall der Texte von Heym und Huch angeben.

Als weiteres Beispiel für einen Text, der Mehrdeutigkeit durch die ausführliche und explizite Gegenüberstellung konkurrierender Deutungen thematisiert, soll Bertolt Brechts *Der Schuh des Empedokles* (1935) diskutiert werden (aufgrund der Textlänge wird hier auf eine vollständige Wiedergabe verzichtet; die folgenden Zitate nach Brecht 1988: 30–32 unter Angabe der Versnummer).¹¹ Der Text schildert in einem ersten Teil, wie der antike griechische Gelehrte Empedokles zu sterben beschließt und sich in den Ätna stürzt. Nachdem sein Leichnam nicht gefunden wurde, kam zunächst das »Gerücht« (49) und »Geschwätz« (53) auf, dass Empedokles gar nicht wirklich gestorben sei. Allerdings fand man schließlich in der Nähe des Kraters seinen Schuh, den Empedokles dort absichtlich hinterlassen hatte und der das gewöhnliche, irdische Ende des Gelehrten beweist. Der zweite Gedichtteil erläutert, dass einige die Beobachtungen anders deuten: Empedokles habe versucht, durch den zeugenlosen Sturz in den Ätna als göttlich und unsterblich zu erscheinen, und dass er den Schuh hinterließ und dieser gefunden wurde, sei von ihm nicht beabsichtigt gewesen. Möglicherweise habe er den Schuh auch gar nicht selbst ausgezogen, sondern der Vulkan habe ihn wieder ausgespien, weil er erbost über Empedokles' Ansinnen gewesen sei. Die Sprechinstanz vertritt demgegenüber die Ansicht, dass Empedokles, selbst wenn er den Schuh nicht auszog, damit

11 Die neuere Forschung zu *Der Schuh des Empedokles* widmet sich häufig der Frage, wie sich Brechts Gedicht zu seiner Quelle, der Darstellung von Empedokles' Biografie und Lehre durch Diogenes Laertios, sowie zu Hölderlins Texten über Empedokles verhält (vgl. Wagner 2000; Schäfer 2001; Castellari 2008; Primavesi 2011; vgl. darüber hinaus Link 2021). Dieser Beitrag setzt, indem er die Thematisierung von Mehrdeutigkeit fokussiert, einen anderen Schwerpunkt.

keineswegs das Ziel verfolgte, als unsterblich oder göttlich zu erscheinen. Stattdessen habe Empedokles einfach nicht mit der »Dummheit« (72) gerechnet, dass sein spurloses Verschwinden als Anzeichen von Göttlichkeit verstanden werden könnte. Außerdem hätte der Vulkan in diesem Szenario keineswegs aus Empörung, sondern »eben Feuer speiend wie immer« (78) den Schuh ausgeworfen, »[d]enn der Berg glaubt nichts und ist mit uns nicht beschäftigt« (77).

Brechts Gedicht präsentiert mindestens vier unterschiedliche Sichtweisen auf das Geschehen am Ätna, selbst wenn man die Frage, ob der Vulkan eigene Ziele verfolgt, außer Acht lässt: (i) Empedokles hat den Schuh selbst hinterlassen, und zwar absichtlich, denn er wollte verhindern, dass er nach seinem Tod als göttlich-unsterblich erscheint; (ii) Empedokles hat den Schuh selbst hinterlassen, aber nur aus Versehen, denn er wollte eigentlich spurlos verschwinden und somit als göttlich-unsterblich erscheinen; (iii) Empedokles hat den Schuh nicht selbst hinterlassen, denn er wollte spurlos verschwinden und somit als göttlich-unsterblich erscheinen, aber der Vulkan hat den Schuh wieder ausgeworfen; (iv) Empedokles hat den Schuh nicht selbst hinterlassen und stattdessen hat der Vulkan ihn wieder ausgeworfen, aber das heißt keineswegs, dass Empedokles als göttlich-unsterblich erscheinen wollte. Die erste Variante wird im ersten Gedichtteil, die drei übrigen Varianten im zweiten Gedichtteil besprochen. Die Sprechinstanz ist der Auffassung, dass entweder Variante (i) oder Variante (iv) zutrifft, deren zentrale Gemeinsamkeit darin besteht, dass Empedokles nicht das Ziel verfolgt habe, als göttlich-unsterblich zu erscheinen.

Bertolt Brechts *Der Schuh des Empedokles* thematisiert wie auch Stefan Georges *Burg Falkenstein* Mehrdeutigkeit, indem der Text miteinander konkurrierende Deutungen einander ausführlich und explizit gegenübergestellt. Dass der Text unterschiedliche Sichtweisen gestaltet, wird von ihm selbst hervorgehoben, vor allem durch den Satz »Andere wieder beschreiben den Vorgang / anders« (60f.), der den zweiten Gedichtteil einleitet. Bemerkenswert an Brechts Gedicht ist mit Blick auf die bisherigen Beispieltexte mindestens zweierlei: Erstens richten sich die unterschiedlichen Sichtweisen nicht primär (wie bei Heym und Huch) auf größere historische Ereignisse oder (wie bei George) auf weitreichende historische Zusammenhänge, sondern auf vergleichsweise begrenzte Einzeltatsachen wie das Verschwinden von Empedokles und den aufgefundenen Schuh. Die Deutungen in Brechts Gedicht zielen vor allem darauf ab, zu klären, was eigentlich genau geschehen ist. Dissens besteht in Bezug auf die ›physischen Fakten‹ (Hat Empedokles den Schuh selbst ausgezogen oder wurde er vom Vulkan wieder ausgespien?) und in Bezug auf die Intentionen und Ziele einzelner Entitäten (Hat Empedokles, falls er den Schuh selbst auszog, ihn absichtlich oder aus Versehen hinterlassen? Wollte er sich als unsterblich bzw. göttlich darstellen oder nicht? Hat der Vulkan den Schuh aus Empörung oder ohne irgendwelche Ziele ausgeworfen?).

Eine zweite Auffälligkeit von Brechts Gedicht besteht darin, dass einige Deutungen privilegiert und andere als unangemessen zurückgewiesen werden. Die Sprechinstanz widerspricht bestimmten Deutungen explizit, zum Beispiel durch Aussagen wie »Aber da glauben wir lieber« (70) oder durch direkte Negationen wie »Denn der Berg glaubt nichts und ist mit uns nicht beschäftigt« (77). Noch viel entschiedener werden alle Positionen abgelehnt, die davon ausgehen, Empedokles sei tatsächlich nicht sterblich: So etwas anzunehmen, sei »Dummheit« (72). Im Übrigen werden auch in Georges *Burg Fal-*

kenstein die verschiedenen Deutungen nicht gleichberechtigt präsentiert, stattdessen erscheint die Auffassung der Sprechinstanz als überlegen, unter anderem da sie breiteren Raum als die Sichtweise der mit »du« angesprochenen Figur einnimmt und vor allem da sie das letzte Wort behält. Auch in Ricarda Huchs *Frieden* wird die Sichtweise der Sprechinstanz bereits insofern privilegiert, als der Text sie wesentlich ausführlicher thematisiert als die lediglich knapp erwähnten Deutungen der »Fürsten und Herren« und der »Soldaten«. Angesichts derartiger Asymmetrien ließe sich fragen, inwiefern die Gedichte überhaupt Mehrdeutigkeit thematisieren können, wenn sie doch zu vermitteln scheinen, dass die von ihnen behandelten Phänomene gar nicht mehrdeutig sind und stattdessen auf *eine* bestimmte Weise gedeutet werden müssen. Auf den Einwand ist zum einen zu erwidern, dass in den Gedichten die Bevorzugung einer bestimmten Deutung nicht absolut ist. In Georges Text wird die Deutung der Figur zumindest nicht explizit als unhaltbar hingestellt; in Brechts *Der Schuh des Empedokles* legt sich die Sprechinstanz nicht auf eine einzige Deutung fest, sondern scheint sowohl die oben erläuterten Deutungsvarianten (i) als auch (iv) für möglich zu halten; und in Huchs *Frieden* werden *alle* Deutungen als aktors- und perspektivengebunden ausgewiesen, sodass auch die Deutung der Sprechinstanz nicht als die einzig mögliche erscheint. Zum anderen stellen die Gedichte in jedem Fall dar, dass bestimmte historische Phänomene *de facto* auf unterschiedliche Weise gedeutet werden (auch wenn manche Deutungen plausibler als andere sein mögen), was sich zumindest als Thematisierung von *potenzieller, vermeintlicher* oder *wahrgenommener* Mehrdeutigkeit begreifen lässt (vgl. dazu auch die Einleitung dieses Bands).

5. Fazit

Die Untersuchung der Texte von Heym, Huch, George und Brecht und die Analyse der drei Strategien hat markante Unterschiede in der Art und Weise aufgezeigt, wie geschichtsllyrische Texte Mehrdeutigkeit thematisieren. Zum Zweck der Systematisierung sollen nun einige besonders wichtige und/oder gattungsspezifische Differenzkriterien genannt werden, mit denen sich die Thematisierungen von Mehrdeutigkeit unterscheiden lassen.

Ein erstes Differenzkriterium ist die *Expliztheit* der Thematisierung. Bei der Strategie, auf Deutungen und Wertungen zu verzichten, handelt es sich zweifellos um die schwächste, impliziteste Form, Mehrdeutigkeit zu thematisieren, und es ist diskutabel, ob überhaupt eine Thematisierung von Mehrdeutigkeit vorliegt. Nur wenn die Leser:innen bestimmte nichttriviale Voraussetzungen erfüllen – vor allem müssen sie den Deutungs- und Wertungsverzicht als auffällig empfinden –, besteht die Chance, dass der Text eine Reflexion von Mehrdeutigkeit auslöst. Die zweite Strategie, der Einsatz von Rollengedichten, kann Mehrdeutigkeit in unterschiedlichen Expliztheitsgraden thematisieren. Die Expliztheit hängt unter anderem davon ab, ob Deutungen, die von der Sichtweise der Sprechinstanz abweichen, im Gedichttext selbst erwähnt werden – das ist in Huchs Gedicht der Fall – oder ob sie implizit bleiben. Die Strategie, konkurrierende Deutungen einander ausführlich gegenüberzustellen, findet sich in der Geschichtsllyrik der Moderne nur selten, doch wenn sie vorkommt, handelt es sich in der

Regel um besonders klare Fälle der Thematisierung von Mehrdeutigkeit. Häufig dürfte die Auseinandersetzung mit multiplen Deutungen und Deutungsprozessen gerade das primäre Ziel von Texten darstellen, die dieser Strategie folgen.

Das zweite Differenzkriterium besteht in der *Relevanz textexterner Deutungen* für die Thematisierung von Mehrdeutigkeit. Deutungen eines historischen Phänomens können im Text selbst zu finden sein, zum Beispiel wenn die Sprechinstanz das Phänomen umfassend interpretiert und auslegt, sie können aber auch außerhalb und unabhängig vom literarischen Text vorkommen, zum Beispiel in der Historiographie. Letztere Deutungen spielen für die Thematisierung von Mehrdeutigkeit eine Rolle, wenn sich die für das Gedicht relevante Menge von Deutungen, die zusammen Mehrdeutigkeit konstituieren, auch (oder sogar ausschließlich) aus Deutungen zusammensetzt, die vor allem textextern existieren und im Gedicht selbst lediglich angedeutet werden oder gänzlich implizit bleiben. In diesem Fall ist die Existenz der textexternen Deutungen wichtig oder sogar notwendig dafür, dass Mehrdeutigkeit vorliegt und infolgedessen auch thematisiert werden kann.¹² Bei der ersten Strategie, dem Verzicht auf Deutungen und Wertungen, ist genau das der Fall: Würden keine gedichtexternen Deutungen der Französischen Revolution und des Bastillesturms existieren, könnten sie in Heyms Gedicht *Bastille* auch nicht implizit präsent sein und folglich auch keine Reflexionen über Mehrdeutigkeit auslösen. Für das Funktionieren der ersten Strategie ist das Vorhandensein gedichtexterner Deutungen damit eine notwendige Bedingung. Für die zweite Strategie, den Einsatz von Rollengedichten, können gedichtexterne Deutungen in unterschiedlichem Maß eine Rolle spielen, je nachdem, ob das Gedicht implizit auf sie Bezug nimmt und/oder ob auch textintern unterschiedliche Deutungen erwähnt werden. Für die dritte Strategie, die ausführliche und explizite Gegenüberstellung konkurrierender Deutungen, ist die Existenz weiterer gedichtexterner Deutungen nicht notwendig, da das Gedicht bereits von sich aus auf mehrere unterschiedliche Deutungen zu sprechen kommt, die zusammen Mehrdeutigkeit markieren. Das erläuterte zweite Differenzkriterium ist im Gegensatz zum ersten charakteristisch (wenn auch nicht exklusiv) für die Gattung Geschichtsliteratur. Denn geschichtsliterarische Texte zeichnet typischerweise aus, dass auch jenseits des Gedichts Thematisierungen und Deutungen des Darstellungsgegenstands existieren, zum Beispiel in historischen Quellen oder historiographischen Texten, auf die das Gedicht Bezug nehmen kann.

Das dritte Differenzkriterium betrifft den *Zeitpunkt der Deutungen*, die zusammengenommen Mehrdeutigkeit konstituieren. Die Deutungen, auf die der Text Bezug nimmt, können (annähernd) zeitgleich mit dem gedeuteten historischen Phänomen vorgenommen worden sein, zum Beispiel wenn eine historische Figur ein Ereignis deutet, das sie selbst erlebt hat, sie können aber auch aus größerem zeitlichen Abstand erfolgen, etwa

12 Das zweite Differenzkriterium hängt mit dem ersten zusammen, denn Thematisierungen von Mehrdeutigkeit dürften in vielen Fällen, in denen für sie textexterne Deutungen besonders relevant sind, vergleichsweise implizit ausfallen. Allerdings lassen sich die beiden Differenzkriterien nicht umstandslos auseinander ableiten. Vor allem scheinen Thematisierungen von Mehrdeutigkeit auch dann, wenn textexterne Deutungen für sie *keine* Rolle spielen, implizit bleiben zu können. Beispiele für letzteren Fall wären womöglich manche Texte, die Mehrdeutigkeit ausschließlich über die Unzuverlässigkeit der Sprechinstanz thematisieren.

wenn eine in der Gegenwart situierte Sprechinstanz Ereignisse aus dem Mittelalter deutet. Die Strategie, auf Deutungen und Wertungen zu verzichten, kann prinzipiell dazu führen, dass Leser:innen beide Arten von Deutungen auffallen, typischerweise wird es sich aber um Deutungen handeln, die aus ihrer eigenen Gegenwart stammen und insofern zeitlich vom gedeuteten Phänomen distanziert sind. Denn in der Regel dürften Leser:innen mit gegenwärtigen Deutungen des historischen Phänomens eher vertraut sein als mit zeitlich zurückliegenden. Die zweite Strategie, der Einsatz von Rollengedichten, nimmt hingegen typischerweise auf Deutungen Bezug, die in zeitlicher Nähe zum gedeuteten Phänomen vorgenommen wurden. Das gilt zum Beispiel für Ricarda Huchs Gedicht *Frieden*, in dem die Sprechinstanz als historische Figur ein aus ihrer Sicht gegenwärtiges Ereignis, den Westfälischen Frieden, deutet. Stellt ein Text ausführlich und explizit konkurrierende Deutungen gegenüber, können die Deutungen sowohl in zeitlicher Nähe als auch in größerer Distanz zu den gedeuteten Phänomenen erfolgen; bei Georges *Burg Falkenstein* ist Letzteres der Fall, bei Brechts *Der Schuh des Empedokles* beides. Wie das zweite ist auch das dritte Differenzkriterium charakteristisch für die Gattung Geschichtsliteratur, denn in Texten anderer lyrischer Gattungen dürften deutlich seltener Deutungen von Phänomenen präsentiert werden, die zeitlich weit vor dem Deutungsakt liegen.

Die diskutierten Strategien sind zumindest teilweise miteinander vereinbar. Zum Beispiel ist denkbar, dass in einem Rollengedicht die Sprechinstanz eine spezifische Deutung präsentiert und ihre Deutung zugleich ausführlich und explizit mit abweichenden Auffassungen anderer historischer Figuren kontrastiert (Kombination von Strategie 2 und 3). Ebenso ließe sich vorstellen, dass die Sprechinstanz des Rollengedichts in auffälliger Weise auf die Deutung eines ansonsten vielfach gedeuteten historischen Ereignisses verzichtet und gerade dadurch Reflexionen über Mehrdeutigkeit provoziert (Kombination von Strategie 1 und 2). Lediglich Strategie 1 und 3 scheinen nur schwer miteinander vereinbar, höchstens könnte ein Gedicht *einige* Deutungen in auffälliger Weise aussparen und zugleich *andere* explizit und ausführlich einander gegenüberstellen.

Der Beitrag hat sich auf die *Verfahren* der geschichtsliterarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit konzentriert. Daneben geben die Analysen aber auch Aufschluss über die *Art* der thematisierten Mehrdeutigkeit und die potenziellen *Funktionen* der Thematisierung. Charakteristisch für Geschichtsliteratur ist, dass vor allem die Mehrdeutigkeit von historischen Phänomenen – und nicht oder zumindest nicht nur von (literarischen) Texten – thematisiert wird, wobei jene historischen Phänomene unterschiedlichen Typs sein können. In den Gedichten von Heym und Huch beziehen sich die Deutungen auf konkrete historische Ereignisse – den Sturm auf die Bastille und den Westfälischen Frieden. Bei George betreffen die Deutungen hingegen historische Zusammenhänge, die weit über einzelne Ereignisse hinausreichen und wesentlich allgemeinerer Natur sind. In Brechts Gedicht wiederum führen die unterschiedlichen Deutungen konkreter Einzel Tatsachen (Empedokles ist verschwunden, sein Schuh liegt neben dem Krater usw.) zu abweichenden Einschätzungen eines ›physischen Faktus‹ sowie individueller Intentionen und damit zu verschiedenen Auffassungen darüber, was überhaupt geschehen ist.

Mehrdeutigkeit zu thematisieren kann, wie die Textanalysen gezeigt haben, unterschiedliche Funktionen erfüllen. Der Verzicht auf Deutungen und Wertungen wie in

Heyms Sonett *Bastille* dürfte typischerweise dazu dienen, überhaupt darauf hinzuweisen, dass es nicht notwendig ist, historische Phänomene auf eine spezifische Weise – oder überhaupt – zu deuten. Der Einsatz von Rollengedichten hat das Potenzial, wie Ricarda Huchs Gedicht *Frieden* demonstriert hat, die Akteurs- und Perspektivengebundenheit historischer Deutungen aufzuzeigen. Darüber hinaus lässt sich die Thematisierung von Mehrdeutigkeit dazu nutzen, wie in Georges *Burg Falkenstein* und Brechts *Der Schuh des Empedokles* bestimmte Deutungen gegenüber anderen zu privilegieren, wobei diese Funktion nicht notwendig auf die in den beiden Texten verfolgte Strategie, konkurrierende Deutungen ausführlich und explizit gegenüberzustellen, beschränkt ist.

Die vorgestellten Analysen und Ergebnisse können einen Beitrag zu mindestens zwei Forschungszusammenhängen leisten: Zum einen ergänzen sie bisherige Untersuchungen zur literarischen Mehrdeutigkeit, indem sie die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in einer bestimmten lyrischen Subgattung zur Zeit der Moderne in den Blick rücken. Zum anderen kann der Beitrag für die Forschung zur Gattung Geschichtslыrik relevant sein, da er auf gattungsspezifische Charakteristika der Thematisierung von Mehrdeutigkeit hingewiesen hat. Es versteht sich von selbst, dass es sich bei den Ausführungen allein schon deswegen, weil nur ein sehr begrenztes Korpus exemplarischer Texte analysiert wurde, lediglich um einen ersten Schritt hin zu einer noch ausstehenden, umfassenderen Untersuchung des Zusammenhangs von Mehrdeutigkeit, Geschichtslыrik und literarischer Moderne handeln kann.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Matthias/Knape, Joachim/Koch, Peter/Winkler, Susanne (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40, S. 7–75.
- Bode, Christoph (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 43)*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Böhn, Andreas/Kittstein, Ulrich/Weiß, Christoph (Hg.) (2009): *Lyrik im historischen Kontext. Festschrift für Reiner Wild*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brecht, Bertolt (1988): *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956 (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 12)*, hg. von Werner Hecht et al., Berlin/Weimar/Frankfurt a.M.: Aufbau/Suhrkamp.
- Castellari, Marco (2008): »Der Tod des Philosophen: Brechts Erzählgedicht *Der Schuh des Empedokles*«, in: Stephen Brockmann/Mathias Mayer/Jürgen Hillesheim (Hg.), *Ende, Grenze, Schluss? – Brecht und der Tod (= Der neue Brecht, Band 5)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 69–81.
- Detering, Heinrich/Trilcke, Peer (Hg.) (2013): *Geschichtslыrik. Ein Kompendium*, 2 Bde., Göttingen: Wallstein.
- Elvert, Jürgen/Krauß, Susanne (Hg.) (2003): *Historische Debatten und Kontroversen im 19. und 20. Jahrhundert (= Historische Mitteilungen im Auftrage der Ranke-Gesellschaft, Band 46)*, Stuttgart: Franz Steiner.

- Friedrich, Hugo (1992 [1956]): Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek: Rowohlt.
- George, Stefan (2001): Das neue Reich [1928] (= Sämtliche Werke, Band 9), Stuttgart: Cotta.
- Grätz, Katharina (2013): »Zeitstrukturen in der Lyrik. Am Beispiel der Ruinenpoesie«, in: Detering/Trilcke, Geschichtsliteratur, Bd. 1, S. 171–188.
- Große Kracht, Klaus (Hg.) (2005): Die zankende Zunft. Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heym, Georg (1964): Lyrik (= Dichtungen und Schriften, Band 1), hg. von Karl Ludwig Schneider, Hamburg: Heinrich Ellermann.
- Hinck, Walter (Hg.) (1979): Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik (= edition suhrkamp, Band 721), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Huch, Ricarda (1971): Gedichte, Dramen, Reden, Aufsätze und andere Schriften, hg. von Wilhelm Emrich (= Gesammelte Werke, Band 5), Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Koppetsch, Axel (1993): 1789 aus zweierlei Sicht. Die Französische Revolution als Gegenstand nationaler Rezeptionsgeschichten in der französischen und deutschen Schulbuchhistoriographie seit 1870 (= Studien zur internationalen Schulbuchforschung, Band 79), Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg.
- Lamont, William (Hg.) (1998): Historical Controversies and Historians, London: Routledge.
- Lehmann, Hartmut (Hg.) (2001): Historikerkontroversen (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 10), 2. Auflage, Göttingen: Wallstein.
- Lingg, Hermann (1868): Gedichte. Zweiter Band, Stuttgart: Cotta.
- Link, Jürgen (2021): »Schuh und Wolke. Zur materialistischen Symbolik in Brechts *Der Schuh des Empedokles*«, in: Tobias Lachmann (Hg.), Ästhetik und Politik der Zerstreuung, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 221–227.
- Pieger, Bruno (2017): »Interpretation von *Die Winke, Gebete, Burg Falkenstein* und *Geheimen Deutschland* (SW IX, 35–49)«, in: Jürgen Egyptien (Hg.), Stefan George. Werkkommentar, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 588–608.
- Primavesi, Oliver (2011): »Zu Brechts Empedokles«, in: Mathias Mayer (Hg.), Der Philosoph Bertolt Brecht (= Der neue Brecht, Band 8), Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 25–37.
- Riemenschneider, Rainer (1989): »Dem Belieben von Mordbuben ausgeliefert«. Die Französische Revolution in deutschen Schulgeschichtsbüchern 1871–1945«, in: Germanica 6, S. 147–179, <https://doi.org/10.4000/germanica.2534>
- Sabrow, Martin/Jessen, Ralph/Große Kracht, Klaus (Hg.) (2003): Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen seit 1945 (= Beck'sche Reihe, Band 1544), München: C. H. Beck.
- Schäfer, Armin (2001): »Vom Sturz, vom Sprung. Überlegungen zu Bertolt Brechts Gedicht *Der Schuh des Empedokles*«, in: Klaus H. Kiefer/Armin Schäfer/Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.), Das Gedicht behauptet sein Recht. Festschrift für Walter Gebhard zum 65. Geburtstag, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 83–97.

- Schloon, Jutta Saimat (2019): *Modernes Mittelalter. Mediävalismus im Werk Stefan Georges* (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 97 (331)), Berlin/Boston: de Gruyter.
- Schneider, Karl Ludwig (1979): »Georg Heyms Gedichte ›Bastille‹ und ›Robespierre‹«, in: Hinck, Geschichte im Gedicht, S. 162–169.
- Schönemann, Bernd (1998): »Die Rezeption des Westfälischen Friedens durch die deutsche Geschichtswissenschaft«, in: Heinz Duchhardt (Hg.), *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte* (= HZ Beihefte. Neue Folge, Band 26), München: Oldenbourg, S. 805–825.
- Schulin, Ernst (2013): *Die Französische Revolution* (= Beck's Historische Bibliothek), 5. Auflage, München: C. H. Beck.
- Seiler, Bernd W. (1972): *Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar*, Hamburg: Wilhelm Fink.
- Trilcke, Peer (2013): »Geschichtsliteratur. Reflexionsgeschichte – Begriffsbestimmungen – Bauformen«, in: Detering/Trilcke, *Geschichtsliteratur*, Bd. 1, S. 13–56.
- Wagner, Frank Dietrich (2000): »Der Tod im Ätna. Hölderlins und Brechts Empedokles-Legende«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119, S. 589–600.
- Westphal, Siegrid (2015): *Der Westfälische Frieden* (= C. H. Beck Wissen, Band 2851), München: C. H. Beck.
- Westphal, Siegrid (2019): »Der Westfälische Friede. Vom Referenzfrieden zum *größten Unglück der Deutschen* und zurück«, in: Dorothee Goetze/Lena Oetzel (Hg.), *Warum Friedensschließen so schwer ist. Frühneuzeitliche Friedensfindung am Beispiel des Westfälischen Friedenskongresses*, Münster: Aschendorff, S. 21–36.
- Woesler, Winfried (Hg.) (2000): *Ballade und Historismus. Die Geschichtsballade des 19. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Euphorion, Band 38), Heidelberg: Winter.

Ambivalenzen der Moderne. Die Ästhetik der Mehrdeutigkeit in Franz Kafkas *Der Proceß*

Patrick Graur

Dass Kafkas Fragment gebliebener *Proceß*,¹ erstmals veröffentlicht im Jahr 1925, regelrecht zum Symbol literarischer Mehrdeutigkeit avancierte, bezeugen die zahlreichen Forschungsbeiträge mitsamt ihren diversen Untersuchungsperspektiven, die von Themen der Biografie (Canetti 1984; Hiebel 2008), der Macht (Fallowes 2015; Lubkoll 1990; Neumann 2012), der Psychologie (Alt 2018: 375–419; Liebrand 1999), des Rechts (Kittler 2003) und der Bürokratie (Werber 1998) über die Kabbala und das Judentum (Grözinger 2014: 28–47; Zimmermann 2004: 111–145), den Mythos (Schößler 2004) und das Schreiben (Campe 2005; Palmier 2015) bis hin zur Intertextualität (Kurze 2016) und Intermedialität (Liebrand 2009; Mergenthaler 2001) reichen – um nur eine unvollständige Auswahl zu präsentieren.² Dieser Beitrag stellt dagegen – nicht zuletzt, da die Gründe der Interpretationsschwierigkeiten von Kafkas Texten im Allgemeinen und seinem *Proceß* im Speziellen bereits ausführlich erörtert wurden³ – nicht primär die Mehrdeutigkeit des Romans, sondern ihre Thematisierung *innerhalb* des Romans ins Zentrum. Dabei ist

-
- 1 Alexander Honold betont explizit: »Kafkas *Prozess* ist kein Justizroman, sondern ein Textkonvolut, in dem Verhandlungen und Verfahrensweisen thematisch werden.« (Honold 2010: 13). Malcolm Pasley spricht dennoch von einem Roman (Pasley 1992) – nicht zuletzt, weil die von ihm mitherausgegebene Kritische Ausgabe um die Konstruktion eines Textganzen bemüht ist.
 - 2 Hinzu kommen die unzähligen Gesamt- und Überblicksdarstellungen; vgl. exemplarisch Engel 2009: 192–207; Jahraus 2006: 278–315; Kaul 2010: 93–109; Müller 2007: 61–100; Neumann 2009: 113–174; Robertson 2005 sowie Schmitz-Emans 2010: 103–132. Zum Teil wird gar die Deutungsverweigerung als Deutungsperspektive fruchtbar gemacht (Liewerscheidt 2014).
 - 3 Manfred Engel macht in Bezug auf den *Proceß* vor allem die verschiedenen Erzählverfahren Kafkas – Entwicklung des Helden, Aufbau einer fiktionalen Welt, Serialisierung sowie Abymisierung –, auf die im weiteren Verlauf näher eingegangen wird, für die Deutungsvielfalt verantwortlich (Engel 2010: 193–195). Engel fügt hinzu, »dass die Textwelten zu einem wesentlichen Teil aus reifizierten Metaphern konstruiert sind, also aus Metaphern, die *innerhalb* der fiktionalen Welt *keinen* metaphorischen Status mehr haben, sondern schlicht und einfach ›wirklich‹ sind.« (Ebd.: 195, Herv. i.O.) Aufgrund dieser Zweiwelten-Struktur und einer eigentümlichen Verschränkung von Außenwelt (Gericht) und Innenwelt des Protagonisten müssten die Kardinalfragen der potenziellen Schuld Josef K.s und der Beschaffenheit des Gerichts – zumindest für Josef K. – unbeantwortet bleiben (vgl. ebd.: 196f.). Vgl. auch Jahraus 2006: 157.

jedoch rasch ersichtlich, dass die Verhandlungen von Mehrdeutigkeiten⁴ im *Proceß* enggekoppelt sind mit mehrdeutigen Aussagenverkettungen, Leerstellen, Unklarheiten und Vagheiten; von Mehrdeutigkeit ist nämlich auch in erster Linie in mehrdeutigen Passagen die Rede.

Der Beitrag untersucht die Thematisierungen von Mehrdeutigkeit in Kafkas *Proceß* in dreierlei Hinsicht: Erstens ist der Protagonist Josef K. an zahlreichen Stellen mit Situationen konfrontiert, die sprachlich uneindeutig formuliert werden. Anhand von beispielhaften Szenen, in denen die Formel ›einerseits-andererseits‹ vordergründig eine Mehrdeutigkeit anzeigt, lässt sich mit Rekurs auf die spezifische Erzählperspektive im *Proceß* das Phänomen des ›Double Bind‹⁵ Josef K.s konturieren. Mit Fokus auf K.s Besuch beim Maler Titorelli und dessen multiallegorisches Gemälde ist, zweitens, die Produktion von Mehrdeutigkeit, bildlich verdichtet und künstlerisch überformt, als eine *Umdeutung* bestehender Semantisierungen präsent. Das Betrachten der Figur, die einen Hybrid von Jagd- und Siegesgöttin darstellt, löst nicht nur bei Josef K. eine hermeneutische Dissonanz aus; ganz bewusst setzt Titorelli Mehrfachmythen ein, um *eine* Definition des Gerichts durch Allegorese zu verhindern. Drittens schließlich setzt *Der Proceß* mit dem Kapitel ›Im Dom‹ und dem nach der Türhüterlegende erzählten Deutungsgespräch Mehrdeutigkeit insofern in Szene, als die erzählte Legende die vermeintlichen Folgen für den Interpreten, in unserem Fall Josef K., anzeigt. Aufgrund der autoreflexiven Funktion der Binnenerzählung für die Rahmenhandlung und der Ambivalenz des Textganzen selbst handelt es sich hierbei gewissermaßen um eine Mehrdeutigkeit ›zweiter Ordnung‹. Alle drei Ebenen lassen sich, so die These, als Ausdruck einer Ästhetik der Mehrdeutigkeit in der literarischen Moderne verstehen. Damit schließt mein Beitrag am Beispiel von Kafkas *Proceß* an Christoph Bodes breit angelegte Studie zur *Ästhetik der Ambiguität* (1988) an, in der »Schwerverständlichkeit und Mehrdeutigkeit« (Bode 1988: 1) zu Kennzeichen moderner Literatur erhoben werden und das Anliegen ist, »*Ambiguität* nicht allein als *einen* auffallenden Zug der Literatur der Moderne oder gar als bloß beiläufige Eigenschaft zu werten, sondern sie als *Paradigma der Moderne* aufzufassen« (ebd.: 2, Herv. i.O.). Bodes Untersuchungsfokus – vornehmlich die Mehrdeutigkeit in den Werken von James Joyce

4 Die Verwendung des Begriffs ›Mehrdeutigkeit‹ wird in der Forschung recht uneinheitlich gehandhabt (vgl. den Beitrag von Descher/Jacke/Konrad/Petraschka in diesem Band sowie Scheffel 2009 und Bauer et al. 2010). Im Folgenden verwende ich ›Mehrdeutigkeit‹ daher in einem weiten Sinne als die »Möglichkeit gleichzeitiger Zuordnung von zwei in wenigstens einem Aspekt oppositionellen, indes in gleichem Maße adäquaten Beschreibungsmodellen zu demselben Text« (Szabó 2009: 15, Herv. i.O.) sowie, spezifisch in Bezug auf literarische Texte, als »Mehrdeutigkeit eines Textelements oder -aspekts (eines Wortes, einer syntaktischen Konstruktion, eines Motivs, eines Charakters, einer Szene o. ä.) oder des Textganzen.« (Bode 2007: 67)

5 Unter ›Double Bind‹ wird eine durch sich widersprechende Kommunikationsbotschaften ausgelöste Handlungsstarre verstanden. Die angemessene bzw. evozierte Reaktion auf eine Botschaft wird durch das Aussenden einer weiteren Botschaft, die der ersten entgegensteht, gewissermaßen blockiert. Jahraus konstatiert für den *Proceß*: »Der Text selbst folgt einer doppelten Strategie, als deren Ergebnis Josef K. häufig in Situationen des ›Double Bind‹ gerät. In diesen Situationen kann er deshalb nicht mehr angemessen handeln, weil ihm der Maßstab für angemessenes Handeln abhanden kommt. Zum einen wird eine Eigenrealität des Gerichts behauptet, zum anderen aber wird das Gericht als phantastisches Element in der übrigen Erfahrungswelt des Josef K. ausgewiesen.« (Jahraus 2006: 293)

und Samuel Beckett – wäre darüber hinaus zu erweitern, indem nicht allein der Einsatz von Mehrdeutigkeit als Eigenschaft moderner Literatur zu verstehen, sondern auch die Thematisierung sowohl der eigenen, literaturspezifischen als auch der außerliterarischen Mehrdeutigkeit als Kennzeichen der Moderne zu lesen ist.

1. Josef K.s Handlungsstarre

Der erste Impuls Josef K.s, nachdem er sich vom ersten Schock seiner für ihn verleumderischen Verhaftung zumindest ein wenig erholte, ist die telefonische Kontaktaufnahme mit dem Stamtisch-Kollegen und Staatsanwalt Hasterer auf der Suche nach juristischem Beistand. Auf die Frage des Aufsehers, welchen *Sinn* ein solches Telefonat hätte, entgegnet K.: »Welchen Sinn? [...] Wer sind Sie denn? Sie wollen einen Sinn und führen das Sinnloseste auf was es gibt? [...]« (P 23) Die Frage des Aufsehers scheint Josef K. derart destabilisiert zu haben, dass er nach dem alliterationsreich vorgetragenen Ausbruch von seinem Vorhaben abkommt. Erfährt Josef K. in dieser Szene lediglich, dass er »nur verhaftet« sei, »nichts weiter« (P 25), so gerät er im Fortlauf der Handlung⁶ zwar weiterhin mit dem Exponenten des Gerichts in Kontakt, konkretere Informationen bleiben jedoch aus.

Zusätzlich zur Nachricht, dass am kommenden Sonntag eine »kleine Untersuchung in seiner Angelegenheit stattfinden würde« (P 49), abstrahiert der Gesprächspartner Josef K.s: »Es liege einerseits im allgemeinen Interesse, den Proceß rasch zu Ende zu führen, andererseits aber müssen die Untersuchungen in jeder Hinsicht gründlich sein und doch wegen der damit verbundenen Anstrengung niemals allzulange dauern.« (P 49)⁷ K. erhält durch diese Aussage zwar einiges mitgeteilt, handlungsleitende Erkenntnisse lassen sich für den Verhafteten hierbei aber nicht ableiten. Vielmehr legt die chronologisch erste Verwendung der ›Einerseits-Andererseits‹-Klammer⁸ den Grundstein für die bis

6 Ein solcher Fortlauf im Sinne einer Handlungschronologie wird entgegen Honolds Behauptung, »[e]in narrativer Fortschritt innerhalb des Textes ist weder auf der Ebene der *histoire* noch auf der des *discours* auszumachen« (Honold 2010: 30), angenommen. In seiner Gesamtheit stehen die Szenen nicht derart für sich allein, dass sie »jede für sich genommen einen erneuten Anlauf des Helden beschreiben, in die ihm verschlossene Welt der Gerichtsbarkeit initiiert zu werden.« (Ebd.) Ohne eine lose Chronologie wären Querverweise, wie das Wiedererkennen eines Bildtypus sowohl bei Titorelli als auch bei Huld oder die durchaus fortschreitende Vertrautheit mit Leni bei K.s Mehrfachbesuchen des Advokaten nicht zu erklären.

7 Diese Passage ist auch deshalb so einschlägig, weil Kafka in einer frühen Manuskriptbearbeitung nachweislich das Wort ›einerseits‹ einfügte, um es dem bereits festgehaltenen ›ander(er)seits‹ gegenüberzustellen. (Vgl. P:A 184) Eine solche Bearbeitung passt zum Vorgehen Kafkas, das Zimmermann folgendermaßen skizziert: »Kafka hat gerade da gestrichen, wo ihm der Text zu eindeutig zu werden drohte, so daß politische, erotische oder religiöse Deutungen nahegelegen hätten. Dadurch öffnete er einen Deutungsraum, der unterschiedliche Deutungen ansaugt.« (Zimmermann 1992: 7) Anstatt dass Kafka in diesem Fall jedoch gestrichen hätte, fügte er eine sprachliche Wendung zur Verunklarung ein.

8 An zwei Stellen im Kapitel ›Verhaftung‹ ist eine polare Formulierung dieser Art angedeutet, jedoch nur unvollständig umgesetzt. Zu Beginn des Gesprächs Josef K.s mit dem Aufseher heißt es: »Ich will also nicht sagen, daß es ein Spaß ist.‹ ›Ganz richtig‹, sagte der Aufseher und sah nach wieviel Zündhölzchen in der Zündhölzchenschachtel waren. ›Andererseits [sic!] aber‹, fuhr K. fort und wand-

zum Schluss unauflösbare Handlungsstarre Josef K.s gegenüber dem Gericht und seinem Prozess. Indem nämlich lediglich ausgesagt wird, dass der Prozess idealerweise nicht allzu lange andauern solle, gleichzeitig aber die Gründlichkeit einer solchen Untersuchung gewahrt werden müsse, ist das Ende aufs Unbestimmte verschoben, Frequenz und Intensität der Gerichtspräsenz bleiben vage, das gesamte Unterfangen ist *entzeitlicht*.⁹ Diese »systematische Willkür« (Vogl 2006: 86) des Gerichts manifestiert eine Mehrdeutigkeit, die Christoph Bode als Ambiguität bezeichnet und die »sich von Vagheit/Unklarheit und Obskürität/Dunkelheit darin [unterscheidet], daß ihre Bedeutungsalternativen angebbbar, wenn auch unentscheidbar sind.« (Bode 2007: 68)

Nachdem die direkten Begegnungen Josef K.s mit unterschiedlichen Gerichtsbediensteten wenig erfolgversprechend waren, sowohl was das Voranschreiten seines Prozesses als auch sein Wissen über die ihn verhaftende Behörde angeht, wendet er sich auf Anraten des Onkels an den Advokaten Huld, der nun seinerseits versucht, K. etwas über die Vorgänge am Gericht zu vermitteln:

Man erzählt z.B. folgende Geschichte die [sic!] sehr den Anschein der Wahrheit hat. Ein alter Beamter, ein guter stiller Herr, hatte eine schwierige Gerichtssache, welche besonders durch die Eingaben des Advokaten verwickelt worden war, einen Tag und eine Nacht ununterbrochen studiert – diese Beamten sind tatsächlich fleißig wie niemand sonst. Gegen Morgen nun, nach vierundzwanzigstündiger wahrscheinlich nicht sehr ergiebiger Arbeit gieng er zur Eingangstür, stellte sich dort in Hinterhalt und warf jeden Advokaten, der eintreten wollte, die Treppe hinunter. Die Advokaten sammelten sich unten auf dem Treppenabsatz und berieten was sie tun sollten; einerseits haben sie eigentlich keinen Anspruch darauf eingelassen zu werden, können daher rechtlich gegen den Beamten kaum etwas unternehmen und müssen sich, wie schon erwähnt auch hüten, die Beamtschaft gegen sich aufzubringen. Andererseits aber ist jeder nicht bei Gericht verbrachte Tag für sie verloren und es lag ihnen also viel daran einzudringen. (P 158f.)

Der Advokat Huld erzählt Josef K. diese scheinbar wahre Geschichte, um das Verhältnis Advokat-Gericht zu explizieren, und verhindert dabei erneut K.s Sinnsuche.¹⁰ Steht zur Debatte, inwieweit Huld und K. dem Gericht mit Eingaben beikommen können, so bietet

te sich hiebei [sic!] an alle und hätte gern sogar den drei bei den Photographien sich zugewendet, »andererseits aber kann die Sache auch nicht viel Wichtigkeit haben. Ich folgere das daraus, daß ich angeklagt bin, aber nicht die geringste Schuld auffinden kann wegen deren man mich anklagen könnte.« (P 21) Eine ähnlich gestaltete Formulierung findet sich in der bereits zitierten Aussage des Aufsehers: »Wir sollten der Sache einen versöhnlichen Abschluß geben, meinten Sie? Nein, nein, das geht wirklich nicht. Womit ich andererseits durchaus nicht sagen will, daß Sie verzweifeln sollen. Nein, warum denn? Sie sind nur verhaftet, nichts weiter.« (P 25)

- 9 Bereits in dieser frühen Gerichtskorrespondenz sollte den Leser:innen also klar sein: »Wie immer man die Frage nach Herkunft und Seinsweise der Gerichtswelt entscheidet: In jedem Falle handelt es sich bei der Antwort um die Deutung einer Unbestimmtheit (Leerstelle), die im Text angelegt ist, und diese Deutung ist bei aller erreichbaren Plausibilität wegen ihres unvermeidlichen spekulativen Rests angreifbar.« (Liewerscheidt 2014: 180)
- 10 Dies hat zudem iterativen Charakter, da es wenig später heißt: »In solchen und ähnlichen Reden war der Advokat unerschöpflich. Sie wiederholten sich bei jedem Besuch.« (P 164)

Hulds Geschichte keinen Rat für seinen Mandanten. Vielmehr reiht sich die Passage in die »politische[] Grotteske« (Vogl 2006: 86) des gesamten Vorgangs ein.¹¹ Das Verhältnis von Gericht und Nicht-Gericht ist nicht klar begründet und offenbart zudem eine eigene Komik. Handlungsstarr ist dementsprechend nicht nur Josef K. als Verhafteter, sondern anscheinend auch der Advokat, der zwar qua Amt der Gerichtssphäre angehört, aber sich gleichsam in Situationen wiederfindet, in denen er sich nicht gegenüber dieser adäquat zu verhalten weiß.

Eine letzte sprachliche Hervorhebung sich scheinbar widersprechender Handlungsoptionen im Text tritt auf, als es um Josef K.s Verhältnis zur Pflegerin des Advokaten Huld geht:

Einerseits wollte er nicht daß sie komme, denn er hatte noch vieles zu fragen und wollte auch nicht von Leni in diesem vertraulichen Gespräch mit dem Kaufmann angetroffen werden, andererseits aber ärgerte er sich darüber, daß sie trotz seiner Anwesenheit solange beim Advokaten blieb, viel länger als zum Reichen der Suppe nötig war. (P 239)

Es handelt sich hierbei nicht nur um eine in hohem Maße sympathiesteuende Szene bezüglich des Protagonisten – indem sich K. als gleichsam eifersüchtig und selbstsüchtig offenbart –, sondern auch um einen Hinweis, dass K. sich seiner multiplen Double Binds bewusst wird. In Passagen wie diesen wird die sonstige Erzählweise im *Proceß* zumindest in Teilen aufgebrochen, in erlebter Rede erhält der handlungsstarre Josef K. Kontur.

Die Formulierung des ›Einerseits-Andererseits‹ ist demnach in der Lage, K.s ›Task Paralysis‹, also die durch in der subjektiven Wahrnehmung konkurrierende Optionen ausgelöste Handlungsstarre, zu erklären. Thematisiert wird eine Mehrdeutigkeit, in der die einzelnen ›Deutungen‹ für Josef K. nicht ohne Weiteres gleichzeitig bestehen können, präsentiert wird – aus Josef K.s Sicht – eine in sich paradoxe Welt. Darüber hinaus tritt in dieser Form die Sprache gewissermaßen selbst als Handlungs- und Bedeutungsträgerin in den Vordergrund. Im Anschluss an J.L. Austins Konzeption einer performativen Sprache schreibt Graham Fallowes hierzu:

Language serves as an agent of power rather than as a medium of meaning, confounding the individual's desire to make sense of the world through the spoken and written word, even as a sequence of utterances systematically brings about catastrophic transformations to K.'s place and standing in society. (Fallowes 2015: 199)

Wird K. mit Äußerungen konfrontiert, aus denen sich scheinbar widersprüchliche Handlungsempfehlungen ergeben und die daher sein Tun bestimmen und mithin auch lähmen, so liegt mit Blick auf die oben zitierten Passagen die Schlussfolgerung nahe, die Sprache selbst sei es, die sich K. entgegenstellt, indem die formelhafte Formulierung ›Einerseits-Andererseits‹ auf einen Komplex sich widersprechender Aussagen verweist. Der Einsatz von Mehrdeutigkeit und die Thematisierung von Mehrdeutigkeit gehen

11 Detailliert verfolgt Wolf Kittler die Spur der zeitgenössischen österreichischen Gerichtsbarkeit und erklärt die unterschiedlichen Gerichtssphären mit einer Unterscheidung von Untersuchungsverfahren, das im Sinne des »alte[n] Inquisitionsprinzip[s]« (Kittler 2003: 195) funktioniert, und Hauptverhandlung, zu der es im *Proceß* niemals kommt.

dabei fließend ineinander über, das formelhafte Sprechen signalisiert, dass wir es auf der Inhaltsseite mit ambivalenten Sprachakten zu tun haben.

2. Titorelli und die Umdeutung mythologischer Bilder

»[D]as ist alles Erfindung, aber es wurde mir angegeben, was ich zu malen habe« (P 196), erläutert der Maler Titorelli seinem Besucher, als dieser das gerade im Entstehen begriffene Bild eines Richters – ein ähnliches hatte Josef K. bereits im Haus des Advokaten Huld gesehen – näher betrachtet. Der Auftrag lautet, hinter dem Sessel des Richters »die Gerechtigkeit und die Siegesgöttin in einem« zu malen. (P 196) Das Gespräch mit Josef K. motiviert Titorelli derart zur Weiterarbeit, dass er das Bild weiter ausschmückt:

Um die Figur der Gerechtigkeit aber blieb es bis auf eine unmerkliche Tönung hell, in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen, sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus. (P 197)

Unabhängig davon, ob Titorelli der römischen oder der griechischen mythologischen Tradition folgt, handelt es sich um eine verhängnisvolle Vermengung von Gerechtigkeit (Dike/Justitia), Sieg (Nike/Victoria) und Jagd (Artemis/Diana) in einer Figur.

Besonders auffällig ist, dass der Ausgangspunkt die Gerechtigkeit zu sein scheint, sowohl was die naheliegende Verknüpfung mit dem Gericht angeht als auch was Josef K.s Deutung des Bildes betrifft. Die griechische Göttin der Gerechtigkeit (Dike) wird regelrecht aus ihrem Familienzusammenhang gerissen, symbolisieren ihre Schwestern doch den Frieden (Eirene) und die gute Ordnung bzw. Gesetzmäßigkeit (Eunomia) (vgl. v. Sybel 1884: 1018f.). Ruhe und Ordnung manifestieren sich jedoch weder in Titorellis Richterbildnis noch in Josef K.s Prozess im Allgemeinen. Die Pose der Richterfigur, die Titorelli beauftragt ist zu malen, ähnelt derjenigen bei Huld: »Aber alles übrige war ähnlich, denn auch hier wollte sich gerade der Richter von seinem Tronsessel [sic!], dessen Seitenlehnen er festhielt, drohend erheben.« (P 195) Der Richter befindet sich nicht mehr in gesetzter Ordnung (Eunomia), aber auch noch nicht auf der Jagd (Artemis/Diana) – vielmehr repräsentiert er, seiner mythologisch überladenen Figur im Rücken ähnlich, Ruhe und Bewegung zugleich.¹²

12 Aufgegriffen wird das uneindeutige Verhältnis von Stasis und Kinesis bei Josef K.s erneutem Besuch beim Advokaten Huld, wenn nämlich Kaufmann Block, der andere Mandant Huld's, temperamentvoll entgegnet: »Wenn Sie sich aber dadurch für bevorzugt halten, daß Sie hier ruhig sitzen und ruhig zuhören dürfen, während ich, wie Sie sich ausdrücken, auf allen Vieren krieche, dann erinnere ich Sie an den alten Rechtspruch: Für den Verdächtigen ist Bewegung besser als Ruhe, denn der welcher ruht kann immer, ohne es zu wissen auf einer Wagschale [sic!] sein und mit seinen Sünden gewogen werden.« K. sagte nichts, er staunte nur mit unbeweglichen Augen diesen verwirrten Menschen an.« (P 261f.) Maximilian Bergengruen, der den (zum Teil fingierten) Rechtssätzen und Rechtssprichwörtern im *Proceß* nachgeht, erörtert hierzu: »Der von Block zitierte ›Rechtsspruch‹ ist in der Tradition nicht überliefert. [...] Auch wenn der Satz von der Ruhe und der Waagschale nicht der abendländischen (juristischen) Tradition entstammt, so erfüllt er, zumindest aus Blocks subjektiver Sicht, alle Kriterien eines Rechtssprichworts: Er ist, glaubt Block, Juristen und juristisch

In erster Linie manifestiert sich in der von Titorelli produzierten »overtly ambiguous figure« (Macdonald 2018: 150) eine Mehrdeutigkeit durch die Umdeutung und Verdichtung mythologisch tradierter Figuren. Das wäre auf Ebene der Diegese zunächst einmal kein größerer Schaden, ginge es Josef K. nicht auch in diesem Austausch mit einem dem Gericht mehr oder weniger zugehörigen Maler darum, Näheres über seinen Prozess zu erfahren.¹³ So wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen der Mehrdeutigkeit des Bildes – verstanden als ›Ausschnitt‹ – und dem Textganzen, gerade weil Josef K., durch dessen Perspektive die Darstellung im *Proceß* durchgehend bestimmt wird, die Betrachtung des Bildes mit seinen Erlebnissen, von denen der Text handelt, verknüpft. Dies trägt nicht gerade dazu bei, offene Fragen über Prozess und Gericht zu klären. Vielmehr verweist die bildliche Ambiguität autoreflexiv auf den *Proceß* zurück (vgl. Schmitz-Emans 2010: 125), die Leser:innen beobachten K. (erneut) dabei, zu keiner Lösung seines Prozesses zu kommen.

Weil vordergründig auch das Gericht weder ruhig noch in Bewegung ist, sondern vielmehr enträumlicht schwebt, ist es dieser Zustand, der auch Josef K. als Angeklagten und seinen Prozess auszeichnet. Titorellis Klassifikation möglicher Befreiungsarten Josef K.s – »die wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung« (P 205) – unterstreicht dies; insbesondere die »scheinbare Freisprechung« symbolisiert den Schwebezustand schlechthin: »Das heißt, wenn Sie auf diese Weise freigesprochen werden, sind Sie für den Augenblick der Anklage entzogen, aber sie schwebt auch weiterhin über Ihnen und kann, sobald nur der höhere Befehl kommt, sofort in Wirkung treten.« (P 213) Die bildliche Koppelung von Gerechtigkeit, Jagd und Sieg sowie die möglichen, jedoch undurchsichtigen Befreiungsarten münden in zwei Sätzen Titorellis, die das Gericht charakterisieren sollen: »Diese Wege sind unberechenbar.« (P 214) und »Man kann [...] in dieser Hinsicht nichts Bestimmtes sagen.« (P 215)¹⁴

Und doch birgt diese Passage auch ein Interpretationspotenzial für die Leser:innen, wird doch gerade hier »der Abstand zwischen K. und dem Leser bemerkbar« (Robertson 2005: 132). Die Thematisierung mehrdeutiger Zeichen und Symbole unterminiert somit eine leserseitige Übernahme der Figurenperspektive K.s. Robertson führt hierzu weiter aus:

Dem Leser kommt demnach eine doppelte Aufgabe zu. Nicht nur das Gericht, sondern auch Josef K.s Reaktion auf das Gericht, provoziert ein unaufhörliches interpretatori-

interessierten Laien geläufig (sonst könnte er K. nicht daran erinnern), er hat eine gehobene Form, eine lehrhafte Tendenz und ist in sich, im Gegensatz zur sprichwörtlichen Redensart, vom Inhalt wie von der Form her geschlossen.« (Bergengruen 2015: 218)

- 13 Die Erzählstimme, die zwischen K.s Innenwelt und der Beschreibung der Außenwelt changiert, legt dies offen: »Sie arbeiten gerade an einem Bild? ›Ja«, sagte der Maler und warf das Hemd, das über der Staffelei hieng, dem Brief nach auf das Bett. ›Es ist ein Porträt. Eine gute Arbeit, aber noch nicht ganz fertig.« Der Zufall war K. günstig, die Möglichkeit vom Gericht zu reden, wurde ihm förmlich dargeboten, denn es war offenbar das Porträt eines Richters.« (P 195)
- 14 Dementsprechend charakterisiert Jean-Pierre Palmier das Gespräch zwischen Titorelli und Josef K.: »Das Setzen und Zurücknehmen von Behauptungen über die Beschaffenheit der erzählten Welt dekonstruiert das Gericht und K.s Prozess zu willkürlichen Instanzen. In ihrer unstillen Ontologie wird die herrschaftliche Willkür der Apparate versinnbildlicht.« (Palmier 2015: 132)

ches Bemühen. Schon K.s Alltag besteht aus einer Reihe von Versuchen, Zeichen zu interpretieren. Dabei fällt es auf, wie oft sich die vordergründige Bedeutung eines Zeichens als irreführend erweist. (Ebd.)

Die hermeneutische Aufgabe der Leser:innen ist deshalb eine Deutung doppelter Art: Erstens gilt es, die Problemlage K.s zu entziffern, in gleicher Weise wie dies der Protagonist selbst versucht. Zweitens muss nicht nur seine Problemlage, sondern auch Josef K. als Figur und somit seine Perspektive zum Interpretationsgegenstand werden – somit verhindert die ›Mehrdeutigkeit‹ eine (unreflektierte) identifikatorische Lesart und legt nahe, sich einen *Überblick* über die Erzählung zu verschaffen.

Dies bedeutet in letzter Konsequenz nicht den einen Interpretationsschlüssel für den *Proceß*,¹⁵ es offenbart jedoch die Gemachtheit der mehrdeutigen Gerichtswelt. Der Auftrag an den Maler Titorelli, semantisch bereits codierte mythologische Figuren bis zur Paradoxie zu verdichten, bedeutet nichts anderes, als dass die Kreation von Mehrdeutigkeit eine Konfusionsstrategie des Gerichts selbst darstellt. Das ist insbesondere daran zu sehen, dass sich das betrachtete Bild noch in der Herstellung befindet, so dass die Ambivalenz der Umwelt des Protagonisten – eine Erkenntnis, die K. notwendigerweise verwehrt bleibt – keine ›objektive‹, sondern eine in hohem Maße von subjektiver Wahrnehmung abhängige ist.

3. Die Performanz der Mehrdeutigkeit ›Im Dom‹

Die Erzählung der sogenannten ›Türhüterlegende‹, die eine Montage von Kafkas bereits veröffentlichter Erzählung *Vor dem Gesetz* in den *Proceß* darstellt, knüpft dabei unmittelbar an die Titorelli-Szene an – neben der Tatsache, dass es sich beiderseits um autoreflexive Verweise auf die gesamte Handlung der Erzählung handelt – und offenbart so einen latenten Zusammenhang der einzelnen Mehrdeutigkeitsthematisierungen. Josef K., der – wie man erfährt – seinerseits Kunstkenner ist und aus diesem Grund auch den Dom ansteuert, um einem italienischen Geschäftsfreund der Bank eine kleine Führung zu geben, wähnt sich nämlich am Altar erneut vor einem Gemälde:

Das erste was K. sah und zum Teil erriet, war ein großer gepanzerter Ritter, der am äußersten Rande des Bildes dargestellt war. Er stützte sich auf sein Schwert, das er in den kahlen Boden – nur einige Grashalme kamen hie und da hervor – gestoßen hatte. [...] K., der schon lange keine Bilder gesehen hatte, betrachtete den Ritter längere Zeit, trotzdem er immerfort mit den Augen zwinkern mußte, da er das grüne Licht der Lampe nicht vertrug. (P 281)

15 Dem berühmten Ausdruck Adornos »Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.« geht nämlich auch voran: »Es ist eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward; selbst der, welcher eben dies zum Schlüssel machen suchte, würde in die Irre geführt, indem er die abstrakte These von Kafkas Werk, die Dunkelheit des Daseins, mit seinem Gehalt verwechselte.« (Adorno 1953: 255)

Der letzte Satz markiert eine zeitliche Distanz zu K.s Besuchen bei Huld und Titorelli, spielten dort doch gerade Bilder eine zentrale Rolle. Anders als in den Richterbildern scheint das Ritterbild keinen naheliegenden Gerichts- oder Prozessbezug zu haben. Die Bildbetrachtung im Dom verweist vielmehr auf eine abstraktere Ebene. Wie Volker Mergenthaler schildert,

gewinnen unweigerlich die Art und Weise der Wahrnehmung Josef K.s und der ontologische Status des Wahrgenommenen die Aufmerksamkeit des Lesers. [...] K.s Bildbetrachtung vermag im finsternen Dom nie synchron das Gesamt des Bildes zu erfassen, sondern stets nur Einzelteile, von deren Wahrnehmung und Klassifikation ausgehend auf ein Ganzes geschlossen wird. (Mergenthaler 2001: 140 und 143)

Der abgebildete Ritter scheint in diegetischer Hinsicht vollkommen nebensächlich zu sein und spielt keine Rolle mehr für die folgende Handlung, deshalb muss die Betrachtung seines Bildes auf allgemeine bzw. abstrakte Themen abzielen.

Mit Blick auf die Ambivalenzen in Kafkas *Proceß* interessiert mich im Folgenden weniger die Interpretation der ›Türhüterlegende‹ bzw. der Erzählung *Vor dem Gesetz* als solche.¹⁶ Vielmehr gilt es, den unmittelbaren Kontext der Binnenerzählung zu untersuchen und somit die Gesprächsinitiation und das anschließende ›Deutungsgespräch‹ in den Blick zu nehmen. Schwer fällt es Josef K., die Gebärden des Kirchendieners zu deuten: »Sein Benehmen war fast unverständlich, K. wartete noch ein Weilchen, aber der Kirchendiener hörte nicht auf mit der Hand etwas zu zeigen und bekräftigte es noch durch Kopfnicken.« (P 282) Der Kirchendiener führt K. zur Kanzel, wo eine Predigt im Begriff ist zu beginnen – ein unnötiges Treiben in der leeren Kirche, meint K. (P 284f.). Als der Geistliche seinen Namen ausruft (P 286), wähnt sich Josef K. im wörtlichen Sinne am Ort ›verhaftet‹, erneut wird auf den Besuch beim Maler Titorelli – nun auf die drei ›Befreiungsarten‹ – rekurriert:

K. stockte und sah vor sich auf den Boden. Vorläufig war er noch frei, er konnte noch weitergehen und durch eine der drei kleinen dunklen Holztüren, die nicht weit vor ihm waren, sich davon machen. Es würde eben bedeuten, daß er nicht verstanden hatte oder daß er zwar verstanden hatte, sich aber darum nicht kümmern wollte. Falls er sich aber umdrehte, war er festgehalten, denn dann hatte er das Geständnis gemacht, daß er gut verstanden hatte, daß er wirklich der Angerufene war und daß er auch folgen wollte. (P 287)

Nachdem Josef K. auf diese Interpellation des Geistlichen reagiert – und somit seine Identität bestätigt –, offenbart sich der Prediger als Gefängniskaplan und kommt, nach

16 Die Mehrdeutigkeit von *Vor dem Gesetz* ist bereits in zahlreichen Publikationen behandelt worden. Vgl. die versammelten Aufsätze im Band *Franz Kafkas ›Vor dem Gesetz‹. Aufsätze und Materialien* von Manfred Voigts (1994). Dort heißt es etwa auch: »Es gibt kaum einen Text der modernen Literatur, der so oft und so widersprüchlich interpretiert wurde wie dieser [...]. Die Faszination, die von diesem kurzen Text ausgeht, scheint ungebrochen zu sein. Sie rührt vor allem daher, daß diese Legende auf so unterschiedliche Weise interpretiert werden kann.« (Ebd.: 7)

Verrichtung seines »Dienst[es]«¹⁷ (P 292), zu K. herunter, um ihm eine Geschichte aus »den einleitenden Schriften zum Gesetz« (ebd.) zu erzählen.¹⁸

Nach Beendigung der Erzählung formuliert Josef K. eine erste Deutungshypothese: »Der Türhüter hat also den Mann getäuscht« (P 295), worauf der Geistliche als Erzähler der Binnengeschichte entgegnet: »Sei nicht übereilt [...], übernehm nicht die fremde Meinung ungeprüft. Ich habe Dir die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt. Von Täuschung steht darin nichts.« (P 295) Unklar ist, von welcher fremden Meinung hier die Rede sein soll, da nichts anderes als die Türhüterlegende, bar jeglicher Interpretation, präsentiert wird. Auf weitere Deutungsversuche Josef K.s reagiert der Geistliche gewissermaßen mit einer These über den Vorgang der Interpretation:

Du hast nicht genug Achtung vor der Schrift und veränderst die Geschichte [...]. Die Geschichte enthält über den Einlaß ins Gesetz zwei wichtige Erklärungen des Türhüters, eine am Anfang, eine am Ende. Die eine Stelle lautet: »daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne« und die andere: »dieser Eingang war nur für Dich bestimmt.« Bestände zwischen diesen Erklärungen ein Widerspruch dann hättest Du recht und der Türhüter hätte den Mann getäuscht. Nun besteht aber kein Widerspruch. (P 295)

Der Gefängniskaplan macht demnach deutlich, dass der hermeneutische Vorgang eine Veränderung der Erzählung nach sich ziehen kann – Thema und Funktion der Erzählung liegen nicht einfach so vor, sondern sind in hohem Maße deutungsbedürftig und bis zum Akt der Deutung nicht klar festgelegt. Andererseits ist auch ersichtlich, dass es nicht allein widersprüchliche Aussagen benötigt, um einen Text mehrdeutig oder gar unverständlich werden zu lassen. Sämtliche Formen der Mehrdeutigkeitsproduktion werden am Beispiel der Türhüterlegende präsentiert: von unzuverlässigem Erzählen bzw. einer unklaren Erzählperspektive über mangelnde Informationen in Bezug auf Handlungsmotive einzelner Figuren oder die Beschaffenheit der erzählten Welt bis hin zu Leerstellen in der Erzählchronologie und -kausalität. Schließen sich also die beiden vom Kaplan auserkorenen Grundsätze der Erzählung logisch nicht aus, so produzieren sie doch Verständnisschwierigkeiten. Die »Erklärer« (P 297), die der Geistliche herbeizitiert, kommen zum Schluss: »Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehen der gleichen Sa-

17 Es wird nicht expliziert, worin dieser Dienst besteht. In Gedankenrede Josef K.s wird gefragt: »Warum kam der Geistliche nicht herunter? Eine Predigt hatte er ja nicht gehalten, sondern K. nur einige Mitteilungen gemacht, die ihm, wenn er sie genau beachten würde, wahrscheinlich mehr schaden als nützen würden. Wohl aber schien K. die gute Absicht des Geistlichen zweifellos zu sein, es war nicht unmöglich, daß er sich mit ihm, wenn er herunterkäme, einigen würde, es war nicht unmöglich, daß er von ihm einen entscheidenden und annehmbaren Rat bekäme, der ihm z.B. zeigen würde, nicht etwa wie der Proceß zu beeinflussen war, sondern wie man aus dem Proceß ausbrechen, wie man ihn umgehen, wie man außerhalb des Processes leben könnte.« (P 291) Adverbien wie »wahrscheinlich« und »wohl«, das Verb »schien« oder die Wendung »es war nicht unmöglich« markieren die Deutungsunsicherheit Josef K.s, wenngleich er letztlich zum Schluss kommt: »Mit Dir kann ich offen reden.« (P 292)

18 Der Gefängniskaplan leitet seine Geschichte mit den Worten »Täusche Dich nicht [...]. In dem Gericht täuschst Du Dich« (P 292) ein und stellt so eine spezifische Rezeptionshaltung K.s her, indem der Zuhörer nun mit Spannung eine Klärung seiner Täuschung durch die erzählte Geschichte erwartet.

che schließen einander nicht vollständig aus.« (P 297) Verdeutlicht wird ein Konflikt zwischen ›Auffassen‹ – im Sinne eines allgemeinen, möglicherweise oberflächlichen Nachvollziehenkönnens der Textteile – und ›Verstehen‹ in Form einer umfassenderen Deutung und Interpretation. Notwendig für die Auflösung der kognitiven Dissonanz Josef K.s – sowohl bezüglich der Türhüterlegende als auch hinsichtlich seiner eigenen Situation – ist nicht nur ein Auffassen der einzelnen Ereignisse und Aussagen, sondern ein grundlegendes Verstehen der Bedeutung des gesamten Prozesses.

Im Anschluss an die unterschiedlichen Auslegungen der Türhüterlegende fragt Josef K. immer wieder den Gefängniskaplan nach seiner Deutungsperspektive: »Du glaubst also der Mann wurde nicht getäuscht?« (P 298) Bemerkenswert ist in der Tat, dass sich der Geistliche aus dem Deutungsspiel komplett herausnimmt und lediglich konstatiert: »Mißverstehe mich nicht [...], ich zeige Dir nur die Meinungen, die darüber bestehn. Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.«¹⁹ (P 298) Und doch erörtert der Kaplan die unterschiedlichen Deutungsvorschläge *in extenso* und hat in Josef K. einen gespannten Zuhörer, der seine Ursprungsinterpretation modifiziert und sich in dialektischer Hermeneutik übt:

»Das ist gut begründet«, sagte K., der einzelne Stellen aus der Erklärung des Geistlichen halblaut für sich wiederholt hatte. »Es ist gut begründet und ich glaube nun auch daß der Türhüter getäuscht ist. Dadurch bin ich aber von meiner frühern Meinung nicht abgekommen, denn beide decken sich teilweise. Es ist unentscheidend, ob der Türhüter klar sieht oder getäuscht wird. Ich sagte, der Mann wird getäuscht. Wenn der Türhüter klar sieht, könnte man daran zweifeln, wenn der Türhüter aber getäuscht ist, dann muß sich seine Täuschung notwendig auf den Mann übertragen.« (P 301f.)

Was im Gespräch über die Türhüterlegende inszeniert wird, ist der Verstehensvorgang im Sinne einer Produktion von Mehrdeutigkeiten (vgl. auch Kaul 2010: 107–109) – ein ungewohntes Denken, wie Josef K. abschließend reflektiert:

Er war zu müde, um alle Folgerungen der Geschichte übersehn zu können, es waren auch ungewohnte Gedankengänge in die sie ihn führte, unwirkliche Dinge, besser geeignet zur Besprechung für die Gesellschaft der Gerichtsbeamten als für ihn. (P 303)

Inszeniert werden hierbei also zwei Seiten der (literarischen) Mehrdeutigkeit: Erstens wird präsentiert, dass zwar bestimmte erzähl-handwerkliche Instrumente – wie etwa Leerstellen, unzuverlässiges Erzählen, Brüche, Vagheit – existieren, um Ambivalenzen

19 Diese Aussage weist in hohem Maße über den *Proceß* hinaus und kann auch als Antwort auf die unzähligen Deutungsversuche verstanden werden. Hiebel bezieht die Auslegungskaskade, an Grözingers anschließend, auf die jüdischen Schriften: »Sowohl die Erläuterungen des Kaplans wie die – narrative – Legende selbst spiegeln die Unabschließbarkeit jüdischer Gesetzes-Auslegung, d.h. die Unabschließbarkeit der rabbinischen Exegesen bzw. des chassidischen Erzählens und ebenso der narrativen Interpretationen in der jüdischen Haggada bzw. der ursprünglich mündlichen Überlieferung der Mischna bzw. Gemara.« (Hiebel 2008: 470)

zu evozieren, aber zur Produktion von Mehrdeutigkeit kommt es erst durch den Deutungsvorgang selbst. Der »Ausdruck der Verzweiflung« (P 298) über etwas – hier: die Türhüterlegende –, die Veränderung der Schrift im Sinne der interpretatorischen Umformung kreiert erst die Deutungsvielfalt – die Türhüterlegende ist nur insofern mehrdeutig, als sie auf unterschiedliche Weise gedeutet wird.

Zweitens, und für den *Proceß* entscheidend, inszeniert das Deutungsgespräch die Folgen von Mehrdeutigkeit anhand der Deutungsbemühungen Josef K.s. Die Binnenerzählung wird in der Forschung auch deshalb so häufig auf die Rahmenhandlung bezogen, weil allgemeine, über die Legende hinausgehende Ratschläge des Kaplans – »Sei nicht übereilt [...], übernehm nicht die fremde Meinung ungeprüft.« (P 295); »Du mußt nicht zuviel auf Meinungen achten.« (P 298) – auf Josef K.s Prozess und den Roman als Ganzes bezogen werden können – zumal sich die Legende des Geistlichen direkt an die Behauptung anschließt, dass sich K. im Gericht täusche.

Die Erzählung vom ›Mann vom Lande‹ hat deshalb auch selbstreflexiven Charakter,²⁰ wengleich man fehlginge, Josef K. mit dem Protagonisten der Binnenerzählung gleichzusetzen. Gleichwohl hat das Kapitel ›Im Dom‹ eine poetologische Dimension, sowohl hinsichtlich des Verstehens- als auch des Schreibprozesses (vgl. Schmitz-Emans 2010: 131f.) – immerhin handelt es sich um eine mündliche Erzählung der »einleitenden Schriften zum Gesetz« (P 292). Es liegt deshalb nahe, auch dem *Proceß* im weiteren Sinne poetologischen Charakter – bezogen auf das Schreiben Kafkas (vgl. Neumann 2013: 76–98) – zuzuschreiben.²¹ Auch dies wäre jedoch, würde die poetologische Ebene absolut gesetzt werden, ein »Supercode« der Kafka-Deutung, dessen Gefahr darin bestünde, »Zeichen aus den anderen Codes« (etwa der Kabbala oder der Rechtssphäre) zu ignorieren oder »als ›uneigentliche‹ Verweise« zu lesen (alle Zitate Engel 2010b: 425).

4. Fazit

Am auffälligsten thematisiert Franz Kafkas *Proceß* Mehrdeutigkeit wohl dadurch, dass der Text mehrdeutig ist. Bei näherer Betrachtung erweist sich die fragmentarische Erzählung jedoch auch als wichtiges Zeugnis einer Ästhetik der Mehrdeutigkeit in der Literatur der Jahrhundertwende (vgl. Bode 1988: 260–273). Sprachliche Ambiguitäten in pragmatischer Hinsicht in Form der ›Einerseits-Andererseits‹-Formel, die (bildhafte) Umbesetzung bereits mit einer Bedeutung codierter mythologischer Figuren

20 Manfred Engel schreibt hierzu: »Glaubt man der neueren Forschung, so sind Kafkas Texte weitgehend autoreflexiv, eine stete Selbstthematisierung ihrer eigenen Unverstehbarkeit.« (Engel 2010b: 415)

21 Jean-Pierre Palmier spricht von einer »unterschwellige[n] Metanarrativität« der Romanfragmente *Proceß* und *Schloß*, »indem sich die Bewegung des Schreibens deutlicher als in anderen Passagen oder Texten Kafkas im Erzählen selbst niederschlägt.« (Palmier 2015: 142) Eine derartige »dynamische Gestaltung des Textes« erzeuge laut Palmier »eine besondere sensorische Lesbarkeit.« (Ebd.: 133) Zudem schlage sich vor allem im *Proceß* »Kafkas Lust am Schreiben inhaltlich im Text nieder und kann als stimmungs- und lustvolle Lektüre wieder abrufen werden« (ebd.). Man dürfe jedoch nicht annehmen, der Text erschöpfe sich »in der poetologischen Bedeutung des Prozessualen« (ebd.: 131); vielmehr ist auch dies nur ein Deutungshorizont unter mehreren.

oder die Produktion multipler Deutungen als Reaktion auf literarisch-philosophische Mehrdeutigkeiten werden allesamt im *Proceß* zum Thema gemacht.

Die drei hier angesprochenen Sphären der Mehrdeutigkeit manifestieren unterschiedliche Abstraktionsebenen, handelt es sich bei der konkreten Explikation eines Vorgangs oder eines Zustands durch *eine* und die *andere* Seite um eine sprachlich-pragmatische Mehrdeutigkeit, während die allegorische Umdeutung mythologischer Figuren in der Bildproduktion Titorellis intermediale Register bedient, indem Text- und Bildsphäre im Roman in Bezug gesetzt werden. Schließlich weist das Kapitel ›Im Dom‹ insofern eine Inszenierung von Mehrdeutigkeit auf, als Gesprächsinitiation und Deutungsgespräch, wenn man so will, den Maschinenraum der Produktion von Ambivalenz öffnet.

In erster Linie erfüllen die hier analysierten Passagen vor allem textinterne Funktionen, was nicht zuletzt mit der bereits erörterten Erzählperspektive zusammenhängt. Sämtliche Verstehensvorgänge im *Proceß* rekurrieren auf Josef K.s (Nicht-)Verstehen seiner eigenen Situation und des Gerichts als seinem heterotopen Antagonisten. Darüber hinaus irritieren Handlungsvorgänge Josef K.s selbst, die unreflektierte Übernahme der Figurenperspektive wird gewissermaßen verhindert. Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit im *Proceß* fungiert somit auch als Lesersteuerung.

Freilich lassen sich dabei auch (literar-)historische Bezüge herstellen, wenn etwa Monika Schmitz-Emans in Anlehnung an Theo Elm schlussfolgert: »Der Erkenntnisoptimismus der Aufklärung ist im Zeitalter von Relativitätstheorie, Phänomenologie und Psychologie des Unbewussten anachronistisch geworden.« (Schmitz-Emans 2010: 118) Espen Hammer macht den synekdochischen Charakter des *Proceßes* als einer Erzählung über ›die Moderne‹ stark:

For all its fundamental strangeness, the novel seems to address defining concerns of the modern era: a sense of radical estrangement, the belittling of the individual in a bureaucratically controlled mass society, the rise perhaps of totalitarianism, as well as the fearful nihilism of a world apparently abandoned by God. (Hammer 2018: 1)

Und auch Adorno hebt hervor, dass »das kontemplative Verhältnis von Text und Leser von Grund auf gestört ist« (Adorno 1953: 256), genau so wie das Verhältnis von Subjekt und Welt im *Proceß* gestört ist – Weltzugang und Wahrnehmung weisen zunehmend Brüche auf. Nichtsdestotrotz handelt sich bei derartigen Engführungen immer auch um Vereindeutigungen, die der *Proceß* gerade problematisiert. Der Roman appelliert vielmehr an eine Ambiguitätstoleranz – eine Fähigkeit, die Josef K. nicht zu besitzen scheint, woraufhin sein Versuch, Zusammenhänge zu verstehen und Lösungen für seine Misere zu finden, zum Scheitern verurteilt ist. Textintern und textextern erhebt Kafka somit die ständige Hervorbringung inkongruenter Deutungen zum Prinzip.

Literaturverzeichnis

Siglen

P = Kafka, Franz (1990): *Der Proceß*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
 P:A = Kafka, Franz (1990): *Der Proceß*. Apparatband, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Adorno, Theodor W. (1953): »Aufzeichnungen zu Kafka«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Band 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen*. Ohne Leitbild, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254–287.

Alt, Peter-André (2018): *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*. 3., durchgesehene Auflage, München: C. H. Beck.

Bauer, Matthias et al. (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158, S. 7–75.

Bergengruen, Maximilian (2015): »Im ›gesetzesleeren Raum‹. Zur inquisitorischen Logik von Rechtssätzen und Rechtssprüchen in Kafkas ›Proceß‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 134:2, S. 217–249.

Bode, Christoph (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer.

Bode, Christoph (2007): »Ambiguität«, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A–G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 67–70.

Campe, Rüdiger (2005): »Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen«, in: Davide Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: Von Eisen«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München: Fink, S. 115–132.

Canetti, Elias (1984): *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, München/Wien: Hanser.

Engel, Manfred/Auerochs, Bernd (Hg.) (2010), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler.

Engel, Manfred (2010a): »Der *Process*«, in: Engel/Auerochs, *Kafka-Handbuch*, S. 192–207.

Engel, Manfred (2010b): »Kafka lesen – Verstehensprobleme und Forschungsparadigmen«, in: Engel/Auerochs, *Kafka-Handbuch*, S. 411–427.

Fallowes, Graham (2015): »Power and Performativity. ›Doing Things With Words‹ in Kafkas *Proceß*«, in: *Oxford German Studies* 44:2, S. 199–225.

Grözinger, Karl Erich (2014): *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Frankfurt a.M.: Campus.

Hammer, Espen (Hg.) (2018), *Kafka's *The Trial*. Philosophical Perspectives*, New York, NY: Oxford University Press.

Hammer, Espen (2018): »Introduction«, in: Hammer, *Kafka's *The Trial**, S. 1–21.

Hiebel, Hans H. (2008): »Der Proceß/Vor dem Gesetz«, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 456–476.

- Honold, Alexander (2010): »Exotische Verhandlungen. Fremdkörper in Kafkas *Process*«, in: Irmgard M. Wirtz (Hg.), *Kafka verschrieben*, Göttingen/Zürich: Wallstein/Chronos, S. 13–36.
- Jahraus, Oliver (2006): *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart: Reclam.
- Kaul, Susanne (2010): *Einführung in das Werk Franz Kafkas*, Darmstadt: WBG.
- Kittler, Wolf (2003): »Heimlichkeit und Schriftlichkeit: Das österreichische Strafprozessrecht in Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: *The Germanic Review* 78:3, S. 194–222.
- Kurze, Christian (2016): *Kafkas Proceß und die Satellitentexte. Verborgene Verbindungen zwischen Romantext und weiterer Prosa der Proceßzeit*, Berlin: Kadmos.
- Liebrand, Claudia (1999): »Deconstructing Freud«. *Franz Kafkas Der Proceß*«, in: Thomas Anz (Hg.), *Psychoanalyse in der modernen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 135–144.
- Liebrand, Claudia (2009): »Kafkas ›Proceß und Welles‹ ›The Trial‹. (Inter-)Mediale Nachträglichkeit«, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin: de Gruyter, S. 49–65.
- Liewerscheidt, Dieter (2014): »Mit Josef K. in Kafkas Romanfragment *Der Proceß*. Ein Versuch fast ohne Deutung«, in: *literatur für leser* 3, S. 175–190.
- Lubkoll, Christine (1990): »Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten.« Die Theorie der Macht in Franz Kafkas Roman ›Der Proceß‹«, in: Wolf Kittler/Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg i. Br.: Rombach, S. 279–294.
- Macdonald, Iain: »Unfettering the Future: Estrangement and Ambiguity in *The Trial*«, in: Hammer, *Kafka's The Trial*, S. 139–172.
- Mergenthaler, Volker (2001): »Lektürebild und Bildlektüre – Visuelle (Bild-)Wahrnehmung, ihre Vermessung und Inszenierung in Kafkas *Process*«, in: Heinz J. Drügh/Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg: Winter, S. 141–157.
- Müller, Klaus-Detlef (2007): *Franz Kafka. Romane*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Neumann, Bernd (2007): *Franz Kafka: Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*, München: Fink.
- Neumann, Gerhard (2013): »Der verschleppte Proceß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Kafka-Lektüren*, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 76–98.
- Palmier, Jean-Pierre (2015): »Kafkas Lust und Mühe am Schreiben. Leichtsinnige Erzählverfahren im *Proceß* und im *Schloß*«, in: Harald Neumeyer/Wilko Steffens (Hg.), *Kafkas narrative Verfahren*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 129–143.
- Pasley, Malcolm (1992): »Wie der Roman entstand«, in: Zimmermann, *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Proceß*, S. 11–33.
- Robertson, Ritchie (2005): »Der Proceß«, in: Michael Müller (Hg.), *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart: Reclam, S. 98–145.
- Scheffel, Michael (2009): »Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht«, in: Frauke Berndt/Stephan Kammer (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 89–103.

- Schmitz-Emans, Monika (2010): Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung, München: C. H. Beck.
- Schößler, Franziska (2004): »Mythos und Kriminologie. Intertextuelle Verhandlungen in Kafkas Roman ›Der Proceß‹«, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. XIV:3, S. 506–520.
- Sybel, Ludwig von (1886): »Dike«, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig: B. G. Teubner, Sp. 1018–1020.
- Szabó, Erzsébet (2009): »Das Phänomen der Ambivalenz aus Sicht der Theorie möglicher Welten und der klassischen Narratologie«, in: Julia Abel/Andreas Blödorn/Michael Scheffel (Hg.), Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 15–30.
- Vogl, Joseph (2006): »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner (Hg.), Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin: Vorwerk 8, S. 72–87.
- Voigts, Manfred (1994): »Vorwort«, in: Manfred Voigts (Hg.), Franz Kafkas »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–8.
- Werber, Niels (1998): »Bürokratische Kommunikation. Franz Kafkas Roman *Der Proceß*«, in: The Germanic Review 73:4, S. 309–326.
- Zimmermann, Hans Dieter (Hg.) (1992): Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zimmermann, Hans Dieter (1992): »Vorwort«, in: Ders., Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*, S. 7–9.
- Zimmermann, Hans Dieter (2004): Kafka für Fortgeschrittene, München: C. H. Beck.

»Unumstößliche Tatsachen«. Fälle der Mehrdeutigkeit in Ernst Ottwalts Justizroman *Denn sie wissen was sie tun* (1931)

Max Lenz, Erika Meibauer

Im März 1932 erreicht Ernst Ottwalt der Brief eines erschütterten Rechtsreferendars. Dieser bittet den Schriftsteller um »Beweise« und »objektive Unterlagen« für dessen Schilderung des berühmten Tscheka-Prozesses von 1925, bei dem 16 Mitglieder einer kommunistischen Geheimorganisation wegen terroristischer Aktivitäten bzw. Mordes teils zu Haftstrafen, teils zum Tode verurteilt wurden (vgl. Huber 1984: 374). Falls »diese Szenen sich tatsächlich abgespielt« hätten, müsse ihm »der letzte Glaube an die heutige deutsche Justiz verloren gehen« (Prospekt 1932). Es handelt sich um eine Reaktion auf Ottwalts 1931 im *Malik*-Verlag erschienenen Roman *Denn sie wissen was sie tun*. Im Untertitel als »deutscher Justiz-Roman« ausgewiesen, soll das Buch die »politische Justiz« (Ottwalt 2017: 136; im Folgenden zitiert unter Nennung der Seitenzahl) der Weimarer Republik darstellen, die hart gegen proletarische Angeklagte vorgehe, das rechte Auge hingegen zukneife. In seinem Antwortbrief beruft sich Ottwalt auf »persönliche[] Recherchen« bei den involvierten Verteidigern sowie das »beschämende Dokument« der »im Auftrage der Gesamtverteidigung« herausgegebenen »Denkschrift« über die Prozesse (Prospekt 1932).

Dieser Briefwechsel ist neben weiteren Zuschriften von empörten Justizangestellten – sowie einem lobenden Schreiben von Thomas Mann¹ – und Ausschnitten aus positiven Rezensionen in den der zweiten Auflage des Romans 1932 beiliegenden Prospekt aufgenommen worden, der von der Forschung bislang nicht beachtet wurde. Fast alle abgedruckten Dokumente betonen die »unverkennbare[]«, »furchtbare[] Wahrheit« der im Roman aufgezeigten »Tatsachen« (ebd.) – und sollen somit die aufklärerische Schlagkraft von Ottwalts Buch bezeugen. Auf diesen Zusammenhang bezieht sich auch der russische Schriftsteller Sergej Tretjakow, wenn er zwei Jahre später in der *Prawda* feststellt,

1 Das Schreiben von Thomas Mann ist nicht in die Auswahl seiner Briefe in der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* aufgenommen worden. Die von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer herausgegebenen *Regesten und Register* von Thomas Manns Briefen listen es zwar, führen aber aufgrund des nicht feststellbaren Originals wiederum das Beiheft der zweiten Auflage von *Denn sie wissen was sie tun* als Quelle an (vgl. Bürgin/Mayer 1976: 645).

der Roman habe sein Ziel, dem »Teil der deutschen technischen Intelligenz« die Augen zu öffnen, »der an die Unparteilichkeit der deutschen Richter glaubte«, nur durch die Darstellung »unumstößliche[r] Tatsachen« (Tretjakow 1985: 379) erreichen können. Die (proletarischen und – hier Tretjakow zufolge primär – bürgerlichen) Leser:innen sollen von sozialen Missständen und der Dringlichkeit ihrer Veränderung durch die literarische Vermittlung eindeutiger und nachprüfbarer Fakten überzeugt werden. Als prominenter Vertreter einer zeitgemäßen, agitatorisch effektiven Tatsachenliteratur trat Tretjakow 1930/31 auch in Deutschland mit einer kontrovers diskutierten Vortragsreihe hervor (vgl. Fore 2015; Schütz 1977: 179–196).

Seiner Quellenangabe im Antwortbrief stellt Ottwalt die Bemerkung voran, es hätten »sich in jener Verhandlung noch ganz andere Dinge ereignet, die ich einfach aus dem Grunde nicht aufnehmen konnte, weil ich voraussah, daß sie mir niemand glauben würde« (Prospekt 1932). Ein unaufgeklärtes Publikum würde demnach schockierende Tatsachenbeschreibungen, zumal wenn sie im Kontext eines Romans auftreten, für Fiktion halten. Diese Äußerung konterkariert die Entschiedenheit, mit der Ottwalt und seine Gleichgesinnten die beschworenen ›Tatsachen‹ sonst häufig mit ihrer Abbildung im (literarischen) Text identifizieren. Diese Abbildung wiederum scheint ihnen zufolge lückenlos in die Erfassung der Tatsachen seitens der Rezipient:innen überzugehen (vgl. Becker 2000: 205–219; Uecker 2007: 104). Zugrunde liegt eine Eindeutigkeitsannahme sowohl hinsichtlich (vermeintlicher) ›Tatsachen‹ selbst als auch hinsichtlich der literarischen Darstellung dieser ›Tatsachen‹. Eine solche Eindeutigkeitsannahme wird aber, wie im Folgenden zu zeigen ist, im Roman selbst verkompliziert. In den multiperspektivisch geschilderten, auf realen Fällen basierenden Gerichtsverfahren wird sowohl die Mehrdeutigkeit der festzustellenden Sachverhalte als auch der in der juristischen Deutungspraxis angewendeten Norm herausgestellt – wodurch die Leser:innen die mangelnde »Unparteilichkeit« (Tretjakow 1985: 379) der auftretenden Richter ihrerseits in einem Deutungsakt erkennen sollen.²

Bekannt ist Ottwalts Roman trotz des regen zeitgenössischen Erfolgs – die Gesamtauflage betrug 1932 10.000 Exemplare, 1934 erschien eine russische Übersetzung – vor allem als Zielscheibe der öffentlichkeitswirksamen Kritik von Georg Lukács, dessen in den 1930er Jahren entwickeltes Programm eines sozialistischen Realismus jede Form von Dokumentarliteratur ablehnte. Nach Ottwalts Tod in einem stalinistischen Arbeitslager 1943 – im sowjetischen Exil wurde er im Zuge des ›Großen Terrors‹ 1936–38 der Spionage bezichtigt – geriet er zunehmend in Vergessenheit (vgl. Mytze 1977: 87–94). Eine kurzzeitige Wiederentdeckung seines Werks erfolgte in der DDR und BRD der 1970er Jahre (vgl. ebd.: 117–121).³ Die wenigen Forschungsbeiträge, die sich näher mit seinem Justiz-

-
- 2 Mehrdeutigkeit wird von uns anhand ihres Verhältnisses zum Begriff der Eindeutigkeit untersucht. Der Begriff der Eindeutigkeit ist notorisch schwer zu fassen und wird hier tentativ über zwei verschiedene Deutungsakte – und nur sekundär über den mehrdeutigen Gegenstand derselben – in den Blick genommen: den juristischen Deutungsakt der Richter im Roman und den interpretativen Deutungsakt der Leser:innen des Romans. Der jeweilige Gegenstand dieses Deutungsaktes lässt dabei – teilweise gegensätzlich zur Eindeutigkeitsbehauptung des Autors oder von Interpret:innen – mehrere Deutungen zu.
 - 3 Erstmals setzte sich die DDR-Germanistin Helga Gallas in ihrer Studie *Marxistische Literaturtheorie* (1971) wissenschaftlich mit *Denn sie wissen was sie tun* und der Kontroverse mit Lukács auseinan-

roman befassen, rücken, wohl auch in Reaktion auf den Streit mit Lukács, zum Großteil dessen semidokumentarische Hybridform in den Fokus (vgl. Barck 1983; Berman 1977; Cohen 1988; Uecker 2007: 302–312; Verding 11–28). Obwohl sie für den justizkritischen Gehalt des Romans grundlegend ist, wurde Ottwalts Darstellung gerichtlicher Verfahren und juristischer Arbeitsweisen sowie ihrer sozialhistorischen Hintergründe in diesem Zusammenhang bislang nur am Rande behandelt.

Ausgehend von der literarischen Eindeutigkeitsdiagnose, die Ottwalt und Lukács trotz ihrer Divergenzen im zeitgenössischen Dokumentardiskurs verbindet, untersucht der vorliegende Beitrag die Thematisierung von juristischer Mehrdeutigkeit in der Rechtspraxis und die damit einhergehende justizkritische und agitatorische Funktion in Ottwalts Justizroman. Im sich abzeichnenden Spannungsverhältnis zweier hermeneutischer Akte – der juristischen Deutung vermeintlicher ›Tatsachen‹ innerhalb der erzählten Handlung einerseits sowie der (intendierten) Deutung des Tatsachenromans durch seine Leser:innen andererseits – wird die Grundlage von Ottwalts politisch-literarischer Praxis implizit mitverhandelt (vgl. Uecker 2007: 304f.).

1. Der Justizroman als Tatsachenroman

Ottwalt stellt *Denn sie wissen was sie tun* ein kurzes Vorwort voran, in dem er beteuert, dass es sich zwar nicht um einen »Schlüsselroman« handle, der Protagonist Friedrich Wilhelm Dickmann jedoch nur insoweit »Phantasieprodukt« sei, als ihm »kein bestimmter deutscher Richter Modell gestanden« habe. Dahingegen seien sämtliche im Buch vorkommenden »Rechtsfälle, Gerichtsverhandlungen, Urteile und Ereignisse« sowie »sämtliche Schilderungen des inneren Betriebs der deutschen Rechtspflege« als »Tatsachen aus den Jahren 1920–31 belegbar«. Leser:innen, denen »Zweifel an dem dokumentarischen Charakter« seiner Darstellung kämen, bietet er entsprechend eine briefliche »Offenlegung des Tatsachenmaterials« an (sämtliche Zitate: 7). Ottwalt verspricht sich von dieser emphatischen Faktizitätsbehauptung sowie der Möglichkeit ihrer Überprüfung offensichtlich eine besondere Überzeugungskraft: Die Leserschaft soll sich darauf verlassen, dass das zeitgenössische Justizsystem wahrheitsgetreu dargestellt wird und sich über die beschriebenen Missstände empören. Gleichzeitig grenzt Ottwalt quellenbasierte Romanteile von seiner fiktiven Hauptfigur ab, der eine repräsentative Typusfunktion zukommt – und vertraut darauf, dass sein Publikum diese Grenze bei eventuellen Beweisanforderungen richtig verorten kann.

Die Einbeziehung von authentischem Material in eine fiktive Handlung ist charakteristisch für die linksorientierte Dokumentarliteratur der 1920er und 1930er Jahre, die

der – weitere Forschungsbeiträge aus der DDR, der BRD und den USA folgten in den 1970er und 1980er Jahren (vgl. Berman 1977; Barck 1983; Cohen 1988; Verding 1986). Andreas W. Mytze initiierte 1975–77 eine Neuauflage von ausgewählten Arbeiten Ottwalts – Anfang der 1970er Jahre kuratierte diese vornehmlich als Raubdrucke (Mytze 1977: 28, 117) – und veröffentlichte eine Abhandlung über »Leben und Werk des vergessenen revolutionären deutschen Schriftstellers« in seinem Westberliner Ein-Mann-Verlag *europäische ideen*. Eine zeitgleich vom Aufbau-Verlag geplante Neuveröffentlichung der Romane Ottwalts kam nicht zustande (vgl. <https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1977/report/dossier-ueber-den-westberliner-publizisten-andreas-mytze/>).

durch das Aufzeigen nachweisbarer Fakten über soziale Zusammenhänge aufklären wollte (vgl. Becker 2000: 196–242; Uecker 2007: 107–124). Für seine Justizkritik stützt Ottwalt sich auf die episodenhafte Schilderung von juristischen Fällen, die durch den Karriereweg seines Protagonisten – vom Jurastudium in Jena über das Referendariat sowie die erste Zeit als Strafrichter in Berlin und der fiktiven Kleinstadt Pörgelau bis hin zur Stellung als Landgerichtsrat – verklammert werden. Die Widersprüche »der herrschenden Klasse« (184) bedingen dessen innere Zerrissenheit: Dickmann hegt, ohne diese benennen zu können, immer wieder Zweifel an der »Gerechtigkeit« (etwa 142f.) des Justizsystems, passt sich ihm aber ebenso oft letztlich an (vgl. Hackler 2019: 215f.; Barck 1983: 94–97). Die durch seine wiederkehrende »ungesunde Skrupelsucht« (178) in Aussicht gestellte Entwicklung wird kontinuierlich negiert, bis Dickmann gegen Ende des Romans – durch das proleptische erste Kapitel vorweggenommen – endgültig ein prototypischer Vertreter seiner Zunft geworden ist.

Dabei integriert Ottwalt Daten (vgl. 20, 307), Teile von Statistiken (vgl. 278f., 317) sowie Passagen aus Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln (vgl. 17, 180, 305, 315), Gesetzbüchern (vgl. 68, 171) oder Gerichtsentscheidungen (vgl. 26, 334) in den Text.⁴ Ein Besuch Dickmanns im Berliner Arbeitshaus, der bei ihm einen »Nervenzusammenbruch« (344) auslöst, weist inhaltliche und stilistische Parallelen zu einer von Ottwalt 1929 für die *Berliner Volkszeitung* verfassten Reportage über ebendiese Einrichtung auf (vgl. 335–339; Ottwalt 1976b).⁵ Vor allem aber basieren die Falldarstellungen im Roman auf realen Strafverfahren und Gerichtsentscheidungen (vgl. Barck 1983: 96f.; Cohen 1988: 236).

In der Forschung wird die Faktizitätsbehauptung des Autors mit Bezug auf sein »Tatsachenmaterial« oft übernommen (vgl. etwa Barck 1983: 94–98; Hackler 2019: 214; Verding 1986: 12f., 25). Die Übereinstimmung von Ottwalts Darstellung der Rechtsfälle mit

4 Nicht alle aufgeführten Zitate konnten verifiziert werden. Ottwalt nimmt teils leichte Kürzungen oder Paraphrasen vor, zudem ist die Darstellung teilweise suggestiv: Etwa bei einer Anführung der »Kriminalstatistik« unterschlägt Ottwalt durch die Formulierung, »[a]llein in den Jahren 1919 bis 1925« (278) seien 824 Todesurteile gefällt und 160 vollstreckt worden, dass die Todesurteile nach 1925 deutlich zurückgingen (vgl. Oberwittler 2015: 139f.) Bei einer mit Band und Seitenzahl zitierten Reichsgerichtsentscheidung (vgl. 276) stimmt zwar der allgemeine Gegenstand (die »Überlegung bei der Tötung«), das Zitat findet sich dort jedoch nicht.

5 In einigen weiteren publizistischen Texten vor und nach 1933 setzte sich Ottwalt ebenfalls mit verschiedenen juristischen Problematiken auseinander (vgl. etwa Ottwalt 1976a). Ob er auch Gerichtsreportagen verfasst hat, scheint unklar. Auf die Frage des Rechtsreferendars nach seiner juristischen Fachkompetenz beruft er sich auf seine Arbeit »an Berliner und Provinz-Gerichten als Gerichtsberichterstatter« (Prospekt 1932). Simone Barck (1983: 96) behauptet ohne Beleg, Ottwalt sei Ende der 1920er Jahre für die Deutsche Allgemeine Zeitung (DAZ) als Gerichtsreporter tätig gewesen; in verschiedenen Ottwalt-Bibliografien finden sich aber keine entsprechenden Texte (vgl. etwa Mytze 1977: 122–124). Für die DAZ verfasste Ottwalts Frau Waltraut Nicolas 1929–33 unter dem Alias »Gaius« Gerichtsreportagen, die in Auswahl und Beurteilung der Fälle der konservativen Ausrichtung der Zeitung angepasst waren. Mit Verweis auf die Aussage eines Freundes des Ehepaars schlussfolgert Andreas W. Mytze (1976: 11), die DAZ-Gerichtsreportagen seien »im wesentlichen« auf Ottwalt zurückzuführen – vermutlich übernahm Barck, die sich an anderer Stelle abwertend auf Mytzes Buch bezieht (vgl. Barck 1983: Anm. 62, 106 (573)), diese Autorschaftszuschreibung, der kritisch nachzugehen wäre.

Gerichtsakten oder Zeitungsartikeln (insofern vorhanden) wurde nie systematisch überprüft. Ein knapper Abgleich der Verarbeitung des authentischen Falls der »Hilfsarbeitersehefrau Katharina Schott« (Eyck 1927: 38) im Roman mit dem überlieferten Strafbefehl findet sich bei Berman (vgl. Berman 1977: 165). Gegen Schott war 1926 wegen eines Vergehens in Bezug auf die Religion gemäß § 166 RStGB eine vierwöchige Gefängnisstrafe erlassen worden, weil sie einen Kranz mit der Inschrift »Auf Nimmerwiedersehen« auf ein Grab gelegt und dadurch den »christlichen Glauben von der Auferstehung in grober, ungebührlicher Weise« verspottet habe (Eyck 1927: 38). Bis auf Datum und Ortsangabe, so Bermans Bilanz, entspreche die Darstellung vollständig den »actual facts« (Berman 1977: 165) – dabei lässt er allerdings aus, dass Ottwalt die Aufhebung des Strafbefehls auf Einspruch nicht erwähnt (vgl. 107–114; Hannover 1966: 266f.). Auch in einem Antwortbrief an einen Staatsanwalt, der sich Hinweise für »die Möglichkeit selbständiger Nachprüfung« dieser Falldarstellung ausbat, führt Ottwalt lediglich den Strafbefehl »unter dem Aktenzeichen B. Nr. 1016/26« an (Prospekt 1932). Derselbe Strafbefehl wird (mit Verweis auf dessen spätere Rücknahme) in zwei justizkritischen Abhandlungen von 1927 zitiert.⁶ Offenkundig griff Ottwalt bei seiner Recherche also auf Fallsammlungen und andere (linksgerichtete) rechtswissenschaftliche oder -politische Veröffentlichungen zurück.

Sein Vorstoß befeuerte die zeitgenössischen Kontroversen um die Eignung dokumentarischer Formen für eine sozialistische Literatur (vgl. Becker 2000: 283–294): Im Juli 1932 führte Georg Lukács in seinem programmatischen Aufsatz *Reportage oder Gestaltung?* Ottwalts Vorwort als Beleg für dessen defizitäre »schöpferische Methode« an (Lukács 1971: 41; vgl. 43). Der Roman dient ihm als Beispiel für eine grundlegende Kritik an Reportageromanen in der *Linkskurve*, der Zeitschrift des KPD-nahen Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (vgl. Gallas 1974: 126). Autoren wie Ottwalt und Tretjakow würden lediglich »einzelne isolierte Tatsachen (oder bestenfalls Tatsachenkomplexe) abgetrennt von der bewegt-widerspruchsvollen Einheit des Gesamtprozesses« (Lukács 1971: 39) vorführen. Ihre Unfähigkeit, die unter der sichtbaren Oberfläche liegenden sozioökonomischen Strukturen und deren Auswirkungen zu erkennen, künstlerisch abzubilden sowie im nächsten Schritt ihren Rezipient:innen zu vermitteln, versuchten sie durch die Aneinanderreihung empirisch nachweisbarer Details zu kaschieren (vgl. Lukács 1971: 42f.; Oels 2014: 284). Zugrunde liegt diesem Urteil eine Kategorisierung der zulässigen Methoden verschiedener – nicht im »Formexperiment« (Lukács 1971: 39) zu vermengender – Textsorten: Während bei der publizistischen Reportage dokumentierte Einzelfälle als Illustrationen für einen spezifischen *wissenschaftlich* dargelegten Zusammenhang fungierten, solle der Roman die gesellschaftliche Totalität *dichterisch* gestalten, indem sich in ihm typische, »also die klassenmäßigen Züge als individuelle erhaltende« (ebd.: 40f.) – und daher nur schwerlich direkt der Realität zu entnehmende – Einzel-

6 Unklar bleibt jedoch, auf welche Weise das Verfahren abgeschlossen wurde. Die Schilderung der Deutschen Liga für Menschenrechte (vgl. 1927: 183) suggeriert, dass es sich um den eher seltenen Fall einer Rücknahme des Strafbefehls gem. § 411 S. 1 Hs. 2 StPO a.F., (RGBl. 1924/I, Nr. 25, S. 322) handelte, während die Formulierung von Erich Eyck (vgl. 1927: 38) auf eine Einstellung wegen geringfügigkeit gem. § 153 StPO a.F. oder einen Freispruch in der auf den Einspruch folgenden Hauptverhandlung hindeutet.

schicksale der Figuren dialektisch zu einem Ganzen fügen (vgl. Lukács 1971: 39–42, 44; Gallas 1974: 130f.; Martínez 2009: 183).

Die episodische Struktur von *Denn sie wissen was sie tun* kann Lukács' Werkkonzept, das auf eine organische Einheit abhebt, nicht gerecht werden. Dementsprechend konstatiert er, die Handlung des Romans gleiche einem »Rechenexempel« (Lukács 1971: 47), in dem die »Hauptgestalt – und noch mehr die Nebengestalten – [...] nichts als ein Demonstrationsobjekt für die Vorführung sachlicher Inhalte« (ebd.: 53) seien. An die Stelle einer inneren Motivation der Ereignisse trete die durch eine nur vorgeschobene und artifizielle Handlung verknüpfte Präsentation von »Reportagematerial« (ebd.: 54) aus denjenigen juristischen Bereichen, die Ottwalt in seiner »Studienreise« (ebd.: 53) vorzustellen beabsichtige. Eine ähnliche Kritik äußert Kurt Tucholsky 1932 in der *Weltbühne*: »[E]s geht alles, klippklapp, wie man es braucht; Typen sind da und Argumente und Diskussionen – so sind jene, ja, ja, so sind sie. Aber das wird nur mitgeteilt, und es genügt nicht« (Tucholsky 2011: 37).

Entsprechend der seinerseits attestierten mangelnden Organizität des Romans nimmt Lukács eine Zweiteilung des Texts vor. Wie im zeitgenössischen Diskurs üblich unterscheidet er dabei nicht klar zwischen seinem pragmatischen und ontologischen Status sowie seinem Grad an Literarizität (vgl. Cohen 1988: 240; Uecker 2006: 28f.; Konrad 2014: 21–25). Erstens stellt er eine »objektive« (pseudo)wissenschaftliche Darstellung der »dokumentarisch belegbaren« Einzelheiten bezüglich des Weimarer Rechtssystems fest (vgl. Lukács 1971: 38f., 41–43, 47, 50, 52). Diese sieht er zweitens in die künstlerisch erdachte und konstruierte »Handlung« des Romans bzw. seine »Komposition, Fabel und Gestaltung« (ebd.: 47) eingebettet, wobei er vor allem auf den Lebensweg des Protagonisten und seine Interaktion mit anderen fiktiven Figuren verweist (vgl. ebd.: 47f., 50f., 52–54). Zumindest in seinem Vorwort nimmt Ottwalt eine ähnliche Gegenüberstellung vom »Phantasieprodukt« Dickmann mit dem »dokumentarischen Charakter« der Beschreibung der Rechtspflege im Allgemeinen sowie der verschiedenen Rechtsfälle im Besonderen vor (7).

Eine solche strikte Aufteilung vernachlässigt jedoch, dass insbesondere die Gerichtsverfahren im Roman keineswegs, wie Tretjakow (1985: 378) versichert, »bis auf das letzte Komma aus Gerichtsakten« übernommen, sondern vielfältigen Literarisierungs- und Fiktionalisierungsprozessen unterzogen werden (vgl. auch Martínez 2009: 184f.). In Orientierung an zeitgenössischen literarischen Gerichtsreportagen (vgl. Siemens 2007: 65–81) werden die meisten Verfahren (und teils die entsprechenden Tathergänge) nicht als nüchterner, linearer Bericht präsentiert, sondern etwa durch Erzählerkommentare (vgl. 15, 271f.), leitmotivische Wiederholungen (vgl. 96f., 234–239) oder intertextuelle Referenzen (vgl. 97, 261) strukturiert und mithilfe von Rückblenden (vgl. 96–98, 206–209) oder parallel gesetzten Szenewechseln (vgl. 245f.) narrativiert. Darüber hinaus nehmen fiktive Justizangehörige an den Verhandlungen teil, deren Gedankengänge bei der Urteilsfindung (vgl. 125, 168f.) und empörte oder belustigte Privatgespräche über die Angeklagten (vgl. 145–147, 199f.) in erlebter oder direkter Rede wiedergegeben werden (vgl. Barck 1983: 97f.; Cohen 1988: 240f.). Teils legt die Textanordnung sich dabei ergebende Widersprüche nahe, teils werden diese durch andere Figuren oder durch die Erzählinstanz expliziert (vgl. etwa 13, 305). Anders als Teile der Forschung das zuweilen nahelegen (vgl. etwa Uecker 2007: 302–305, 309f.), ist der Roman auch auf narrativer

Ebene mehrdeutig. Häufige Wechsel zwischen Bewusstseinsbericht, innerem Monolog und ironischem Erzählerkommentar lassen Art der Fokalisierung und Fiktionalitätsgrad der Äußerung häufig unklar – wodurch das Bild der bloßen Darstellung von ›Tatsachen‹ zusätzlich relativiert wird. Somit erweisen sich auch die reportageartigen Passagen in Ottwalts Roman als ›gestaltet‹, obgleich in einer anderen Weise, als Lukács das vorschreibt.

Ottwalt indessen suchte sich in seiner Replik *Tatsachenroman und »Formexperiment«* gegen Lukács' Vorwürfe zu verteidigen, indem er die »funktionelle Bedeutung« (Ottwalt 1932: 22) seines Romans hervorhob, der »Waffe im Klassenkampf« (ebd.: 21) sein solle. Lukács' abstraktes, rein ästhetisches Wirklichkeitskonzept verfehle die primäre Aufgabe sozialistischer Literatur, die »Wirklichkeit verändern [zu] helfen« (ebd.: 22). Der Erfolg des Tatsachenromans erkläre sich – in Abkehr von Lukács' bürgerlich-realistischen Vorbildern – durch das zeitgemäße Agitationspotenzial seiner »Reportage«-Form« (ebd.: 23):

Der kämpfende Arbeitergenosse sucht Unterstützung beim Schriftstellergenossen; an dem Punkt der Klassenkampffront, wo Massenbroschüren versagen, Hausagitation für unzweckmäßig gehalten wird, wo besondere psychologische Forderungen zu berücksichtigen sind, greift er zur proletarisch-revolutionären Literatur. Und hier ist unbedingt festzustellen, daß er die Realität selbst in literarischer Einkleidung ganz konkret erfassen will, daß er vor der Alternative Tatsache oder dichterische Gestaltung sich unbedingt für die Tatsache entscheidet und aus praktischen Notwendigkeiten entscheiden muß. (Ebd.: 23)

Hier weist Ottwalt der ›literarischen Einkleidung‹ von Tatsachen einen Mehrwert, vermutlich hinsichtlich einer Affizierung der Leser:innen, gegenüber Gebrauchstexten zu. Als Gattung »an der Grenze zwischen Reportage und Roman« – so Michael Prawdin in einem 1934 in *Die Literatur* erschienenen Essay (Prawdin 1934: 258) – legitimiert er den Tatsachenroman aber besonders durch seinen Informationsgehalt, der eine operative Wirkung erreichen soll (vgl. Becker 2000: 157f., 197–199; 285f.).

Nicht zuletzt zielen dokumentarische Verfahren dabei auf einen vereindeutigenden Wirklichkeitszugriff (vgl. Uecker 2007: 103, 110; Becker 2000: 208). In diesem Sinne schreibt Ottwalt, durch die Gestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen in der »hergebrachte[n] Romanform« sei eine Abbildung der gesellschaftlichen Totalität aufgrund deren zunehmender »Kompliziertheit« nicht mehr möglich: In der Literatur müsse sie vielmehr durch die Zuhilfenahme von dokumentarischen Darstellungsweisen »aufgelöst werden« (Ottwalt 1932: 25). In diesem Plädoyer für eine zielorientierte politische Literaturpraxis erblickte Lukács – mit seiner Entgegnung *Aus der Not eine Tugend* behielt er in der Auseinandersetzung in der *Linkskurve* das letzte Wort (vgl. Gallas 1974: 69) – einen fehlgeleiteten, letztlich manipulativen »Praktizismus« (Lukács 1971: 57), der eine künstlerische Durchdringung und Vermittlung der Realität durch eine »einseitige« (ebd.), nur tagesaktuell wirksame Agitation ersetze.

Sowohl Lukács als auch Ottwalt selbst sind also der Auffassung – trotz divergierender Urteile über die daraus resultierende emanzipatorische Wirkung –, der Roman verhalte sich aufgrund seiner Verarbeitung von authentischem Material eindeutig zu den darge-

stellten, ebenso eindeutigen Sachverhalten. Anders als vor allem konservative Stimmen im zeitgenössischen Dokumentarismus-Diskurs zu bedenken gaben, scheinen sich die verschiedenen Teilnehmenden an der Debatte um Ottwalts Roman über die prinzipielle Existenz sowie die Erkenntnis- und Darstellungsmöglichkeit von ›Tatsachen‹ einig zu sein (vgl. Becker 2000: 300–302; Oels 2014: 286). Diese gelten als intersubjektiv erfass- und überprüfbar, wobei besonderer Wert auf verschiedene Arten von Dokumenten als vermeintlich objektive Quellen gelegt wird (vgl. ebd.; Uecker 2006: 31–41). Die dokumentarischen Verfahren des Romans werden mit einer wahrhaftigen und unmittelbaren Abbildung von Teilen der außertextuellen Wirklichkeit gleichgesetzt, die für die Leser:innen direkt einsichtig und unbezweifelbar sein soll (vgl. Uecker 2007: 103f.). Insgesamt sollen die aufgezeigten ›unumstößlichen Tatsachen‹ – gestützt von der fiktiven Handlung, der Figurenkonzeption und auktorialen Eingriffen – nur die Deutung zulassen, dass es sich beim realen Weimarer Justizsystem, auf das sie referieren, um eine »Klassenjustiz« handelt (vgl. Lukács 1971: 35, 186). Auch die Justizangehörigen im Roman selbst sind von der Eindeutigkeit sowohl der die Tatbestände konstituierenden ›Tatsachen‹ als auch der angewandten Rechtsnormen überzeugt – und damit, ohne diesen Schluss weiter zu reflektieren, von ihrer eigenen Objektivität. Dieses richterliche Selbstverständnis wird im Roman jedoch durch die Thematisierung von Mehrdeutigkeit als Grund und Problem juristischer Deutungspraxis konterkariert.

2. Fälle der Mehrdeutigkeit

»[E]s ist alles so einfach«, heißt es im Roman von Dickmanns Tätigkeit als Strafrichter: »Es gibt ein Strafgesetz, das gewisse Taten mit gewissen Strafen bedroht. Die Arbeit eines Strafrichters besteht darin, einen Tatbestand aufzuklären, ihn auf die Formel eines Strafgesetzparagraphen zu bringen und aus dem weiten Spielraum, den das Gesetz lässt, die passende Strafe nach Augenmaß auszusuchen« (204). Bereits während seines Studiums stellt Dickmann fest, »[d]as Gesetz« sei »klar und eindeutig wie ein mathematischer Fundamentalsatz, wie die Entwicklung einer sizilianischen Partie oder wie die Umkehrungen eines Dreiklangs« (57). Damit ist ein Hauptthema des Romans aufgerufen: Die Frage nach dem Verhältnis von Ein- und Mehrdeutigkeit in der Figur der juristischen Auslegung. Die auf die gerichtliche Entscheidung als wesentliches Merkmal der Rechtspraxis abzielende Thematisierung von Mehrdeutigkeit weist den Weg für Ottwalts Rechts- und Justizkritik, die durch die Spannung zwischen intendierter agitatorischer Eindeutigkeit sowie implizit und explizit verhandelter Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist. Der Roman verflucht den Eindeutigkeitsanspruch von vermeintlichen ›Tatsachen‹ mit einer Justizkritik, die darauf basiert, dass Sachverhalt und Normen in der gerichtlichen Entscheidungspraxis mehrdeutig und insofern auslegungsbedürftig sind.

Zentral ist dafür der Ausbildungsweg des »deutschen Durchschnittsjuristen« (Tucholsky 2011: 37) Dickmann, der die Rechtswirklichkeit der Weimarer Republik nur eingeschränkt reflektiert, meist im Hinblick auf unbestimmte Vorstellungen von »Gerechtigkeit« (142f.), deren »Diener« (13) er sei. Bereits in der Einführungsvorlesung überfordert den verwirrten Studienanfänger das komplizierte Vokabular juristischer Wirklichkeitserfassung: »Der Tatbestand [...] setzt sich zusammen aus einer Mehr-

heit von Tatsachen, den Tatbestandselementen, Tat-bestands-e-le-men-ten« (22). Um sich seiner Zweifel zu entledigen, nimmt er sich später die »Erfahrung, das gute Gewissen, die Autorität« (180) und die »Gesetz ist Gesetz«-Haltung (153) seiner älteren Richterkollegen zum Vorbild und versucht sich auf deren Rat hin mit den außerhalb seiner Einflussphäre liegenden »gegebenen Tatsachen« (106) abzufinden sowie die »unbequemen Tatsachen« zu ignorieren (313). Wiederholt wird er allerdings, so ein Erzählerkommentar, von den »Tatsachen« eingeholt, die »dadurch nicht ungeschehen gemacht [werden], dass man nicht an sie denkt« (180). Ottwalt verwendet den Begriff ›Tatsache‹ im Roman auf zwei verschiedene Weisen: Die ›wirklichen‹, stellvertretend für die soziale Wirklichkeit stehenden ›Tatsachen‹, die die Erzählinstanz setzt, werden gegen die »simplen Tatsachen« (217), die »nach dem Gesetz [...] als erwiesen erachtete[n] Tatsache[n]« (183) ausgespielt, die die Richter im Verfahren feststellen. Erzählinstanz und Richterschaft teilen einen Begriff und einen Anspruch, die möglichst genaue Erfassung der Realität – nur füllen sie diese mit unterschiedlichen Inhalten (vgl. Uecker 2007: 304f.). Das strafprozessuale Tatsachenverständnis, das nur das unter »Heilighaltung der Form« (204) im Verfahren Festgestellte als ›Tatsache‹ begreift, kann, so wird im Roman deutlich, den ›wirklichen Tatsachen‹ nicht gerecht werden.

In der Divergenz der beiden Tatsachenverständnisse liegt das Agitationspotenzial des Romans. Die durch Ironie, Multiperspektivität und häufige Fokalisierungswechsel gekennzeichnete komplexe narrative Struktur soll dabei gerade vereindeutigend im Sinne Ottwalts klassenkämpferischen Ziels wirken; der Eindruck einer totalen Darstellung der sozialen Wirklichkeit im literarischen Text dient der agitatorischen Zuspitzung. Der Roman setzt mündige Leser:innen voraus, die in der Lage sind, die soziale – klassenmäßige – Rolle einer Figur als Typus zu erkennen und sich zu Text und außertextueller Wirklichkeit in einem Deutungsakt zu verhalten (vgl. Bidmon 2018: 426). Anders als »Massenbroschüren« (Ottwalt 1923: 23) ermöglicht der Roman den Leser:innen, die Rechtspflege der Weimarer Republik selbst als ›Klassenjustiz‹ zu »enttarnen«. Diese Funktionalisierung narrativer Mehrdeutigkeit setzt gleichzeitig die Eindeutigkeit der dargestellten ›wirklichen‹ (sozialen) ›Tatsachen‹ als hermeneutisches Ideal: Die Leser:innen sollen so die Unzulänglichkeit des prozessualen Tatsachenverständnisses erkennen. Damit schafft der Roman auf narrativer Ebene die Voraussetzung für sein politisches Ziel, die sozialistische Rechtskritik.

Ottwalt nimmt in seinem Roman nicht zufällig das Justizsystem der Weimarer Republik in den Blick. Das moderne Recht bildete (und bildet) in seiner subjektiven Form und seinen Institutionen als instrumenteller Überbau und Spiegel der kapitalistischen Klassengesellschaft stets einen wichtigen Bezugspunkt sozialistischer und marxistischer Theorie und Kritik. *Denn sie wissen was sie tun* soll Rechtskritik in langer Theorielinie und massenwirksame Agitation verbinden. Der Text ist damit typisch für linke Agitation gegen das Rechtssystem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁷

7 Diese Form linker Rechtskritik wurde zuletzt im Widerstand gegen die Notstandsgesetze massenwirksam aktualisiert (vgl. für ein berühmtes Beispiel mit bis in die Formulierungen hinein gleicher Stoßrichtung wie Ottwalt Holz 1963: 75).

Bereits im Kaiserreich traf eine an Kompetenzen und Selbstbewusstsein zunehmend erstarkte, aber strukturkonservative Justiz⁸ auf eine gut organisierte politische Öffentlichkeit, die, durch die Verheißungen des modernen Rechts angeregt, illiberale Gesetzesverschärfungen bekämpfte oder weitere Justiz- und Strafrechtsreformen forderte (vgl. Wilhelm 2010: 636–643). Die Reformbestrebungen in der jungen Republik nach 1918 konnten an diesen Zeitgeist anknüpfen (vgl. ebd.: 645f.). Der Grundgedanke zahlreicher materiell- und prozessrechtlicher Reformen im *Entwurf eines Allgemeinen Deutschen Strafgesetzbuchs*, den der sozialdemokratische Reichsjustizminister Gustav Radbruch 1922 erarbeitete, war, »in einer klassenmäßig geschichteten Gesellschaft [...] ein *relativ gutes* Strafrecht« nach dem Motto »*Nicht Vergeltung, sondern Besserung und Sicherung*« zu schaffen, das die »Schultern der unterdrückten Klasse« entlasten sollte (Radbruch 1992: 215, 217; Mehring 2003: 172–175).

Der Großteil der liberalen Reformen, so zum Beispiel die Abschaffung der Todesstrafe oder die Strafflosigkeit von Schwangerschaftsabbrüchen, scheiterte jedoch an fehlenden parlamentarischen Mehrheiten – gleichzeitig kulminierte die öffentliche Richter- und Justizkritik in einer allgemeinen »Vertrauenskrise der Justiz«. In Teilen der SPD wurde diese auch gegen Reformbestrebungen ins Feld geführt, die gerade das richterliche Ermessen freisetzen sollten (vgl. Kuhn 1983: 43–46, 178–182). Bereits 1920 warnte Radbruch, »daß in breiten Massen unseres Volkes [...] der Glaube an die Objektivität unserer Justiz auf das tiefste erschüttert wird« (Verhandlungen Reichstag 1920: 362) Die Justizkritik konzentrierte sich dabei auf die Richterschaft und deren zum Teil offene Republikfeindschaft. Insbesondere massenmedial-öffentlichkeitswirksame Justizskandale der Strafjustiz schürten im republikanischen Teil der politischen Öffentlichkeit steile Zweifel an ihrer Neutralität, die die Erzählinstanz im Roman ironisch auf den Punkt bringt: »Die drei Richter sind völlig unvoreingenommen. Sie prüfen sachlich und kühl die vorgetragenen Gründe« (272). Der Richterschaft wurde unterstellt, sie werde der sozialen Wirklichkeit der Republik nicht gerecht, indem sie ihre Urteile vor allem auf außerrechtliche Belange stütze und eine Durchsetzung des vergleichsweise progressiven Rechts verhindere.⁹

Die Justizkritik in *Denn sie wissen was sie tun* wird anhand von Gerichtsfällen vorgenommen – hier spiegelt sich eine politische Öffentlichkeit, die Fragen von Recht und

8 Die Frage nach der Zusammensetzung, Haltung und Verfassungstreue der Richterschaft in der Weimarer Republik ist seit den 1920er Jahren (diskursprägend vgl. Fraenkel 1999 [1927]: 177f.) Gegenstand kontroverser Debatten. Der Befund großer Homogenität der aus dem Kaiserreich übernommenen Richterschaft in sozialer Herkunft und politischen Einstellungen, kultiviert durch Juristenausbildung und Richterauswahl (vgl. Jasper 1982, 198f.), wird in der bundesrepublikanischen Rechtsgeschichte zwar – etwa unter Hinweis auf den marginalisierten Republikanischen Richterbund oder einzelne Richterpersönlichkeiten (vgl. Siemens 2020: 22–24, 33 (Fn. 44)) – problematisiert, im Ergebnis jedoch über alle Jahrzehnte hinweg bestätigt (vgl. Bracher 1955: 191–195; Hackler 2019: 215f.).

9 Otto Kirchheimer, Schüler Carl Schmitts und bekannter junger sozialistischer Jurist in der Weimarer Republik, stellt in seinem journalistischen Artikel zum (viel diskutierten) Stettiner Fememordprozess 1928 szenetypisch fest: »Wenn der [...] Prozess uns eine Lehre bietet, so wird sie nicht in den Gründen zu suchen sein, welche die [...] Richter dem Urteil begeben werden« (Kirchheimer 2017 [1928]: 128).

Gerechtigkeit¹⁰ vor allem anhand konkreter Prozesse und Urteile verhandelte. Ottwalts Kasuistik bei gleichzeitiger narrativer Mehrdeutigkeit ermöglicht ihm aber auch, den Hauptvorwurf der republikanischen Justizkritik plausibel zu machen: In *Denn sie wissen was sie tun* konstruieren die Richterfiguren sowie andere Justizangehörige regelmäßig den Tatbestand nach Gutdünken und kommen zur (vermeintlich) reaktionärstmöglichen Auslegung des Rechts. Das Problem ist dabei oftmals nicht das geltende Straf(prozess)recht. Die Justizangehörigen, so ein zeitgenössisch oft formulierter Vorwurf, nutzen Räume, die ihnen die Mehrdeutigkeit von Sachverhalt und Norm lasse, um offen ihre strafprozessualen Gestaltungsmöglichkeiten zugunsten einer »Klassenjustiz« einzusetzen. Dass Rechtsnormen mehrdeutig sind bzw. unterschiedliche Auslegungen ermöglichen, spricht der Roman etwa explizit an, wenn sich Dickmann angesichts des Todes einer jungen Frau, die ein von ihm gezeugtes Kind aufgrund mangelnder Unterstützung seinerseits eigenhändig abgetrieben hat, Sachverhalt und Straftatbestände milde auslegt, um sich selbst zu exkulpieren (vgl. 304f.).

Exemplarisch zeigt sich diese Mehrdeutigkeit auch an zwei im Roman geschilderten Fällen. Im ersten stiehlt der wohnungslose Gelegenheitsarbeiter Max Holle in der Winterkälte eine Pferdedecke seines ehemaligen Arbeitgebers (vgl. 93–107) und wird in Folge verurteilt, obwohl der Geschädigte die Anzeige zurückziehen möchte. Im zweiten Fall entgeht dem Bauern Jochen Schütz, der eine Kuh zum Verkauf frühmorgens zum Markt bringen will, eine kurz zuvor erlassene Verordnung, die den Kuhtransport bei Dunkelheit verbietet (vgl. 206–217). Obwohl er eine Eigentumsbescheinigung vorweisen kann und vom Verbot nicht wusste, schikanieren ihn die Landjäger Fritsch und Rosenow erst verbal und misshandeln ihn dann körperlich. Der Bauer wird wegen Widerstands gegen die Staatsgewalt und Beamtenbeleidigung nach Falschaussage durch die Gendarmen zu einer Gefängnisstrafe verurteilt und begeht daraufhin Suizid. Zumindest im ersten Fall hegt Dickmann Zweifel an der Gerechtigkeit des Urteils – eine Einschätzung, die von der durch Multiperspektivität und auktoriale Kommentare gekennzeichneten Erzählinstanz unterstützt wird.

Vor der Schilderung der beiden Prozesse beschreibt die Erzählinstanz jeweils die trostlose soziale Lage der Angeklagten und gibt das »wahre« Geschehen wieder, das zur Anklage geführt hat (vgl. 96f., 206–209). Den »wirklichen« Tatsachen des Sachverhalts und den Ursachen der Tat in Armut oder geistigem Unvermögen¹¹ – beide Angeklagte können der Verhandlung nur schwer folgen, bei Holle steht eine Strafflosigkeit we-

10 Begriffe, die in der zeitgenössischen populären Debatte freilich oftmals unscharf getrennt wurden (und werden, vgl. Ogorek 2008b: 354f.), während im Weimarer Methodenstreit, in dem sich der seit dem 19. Jahrhundert vorherrschende Rechtspositivismus breiter Kritik ausgesetzt sah, das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit rechtstheoretisch anspruchsvoll diskutiert wurde. Der Roman bricht diese Dichotomie ironisch auf: »Das Gesetz ist die Gerechtigkeit, und es gibt keine Gerechtigkeit außer im Gesetz. Das Gesetz ist gut. Allerdings – es gibt auch Gesetze, die nicht gut sind: z. B. die Verfassung der Deutschen Republik. Aber da empfindet es Dickmann als große Beruhigung, dass dieses Gesetz, das einzige, welches eine objektive Ungerechtigkeit statuiert, von keinem ernstzunehmenden Menschen anerkannt wird« (57).

11 Parallel zum Aufkommen einer Gerichtsreportage, die sich auf die Person des Täters konzentriert, liegt die Forderung von Strafrechtsreformen, die ebenfalls den sozialen Kontext in den Blick nehmen möchte (vgl. Pielow 2018: 97).

gen »Geisteskrankheit« im Raum, §51 RStGB – stellt sich aber die beinahe monolithische ›Klassenjustiz‹ entgegen: In beiden Fällen setzen sich Justizangehörige (im Fall Holle Dickmann selbst als Rechtsreferendar bei der Staatsanwaltschaft, im Fall Schütz der zuständige Staatsanwalt) für eine mildere Bestrafung und eine Berücksichtigung der sozialen Lage des Täters ein. Das Gericht kommt jedoch jeweils – wie auch bei anderen Fällen im Roman – zu einer hohen Strafe, die abschreckenden Charakter haben soll. Die Entscheidungen erscheinen im Roman als Reaktion auf implizite Straf- und Ordnungsvorstellungen der Richterschaft, nach der »diese Straftat [...] symptomatisch für die heutige Zeit [ist]: es ist kein Respekt mehr im Volk, keine Disziplin« (213). Ottwalt verarbeitet zur Untermauerung des Vorwurfs der ›Klassenjustiz‹ die auslegungsoffenen Rechtstexte im literarischen Text und lässt seine Figuren diese wiederum auf zahlreiche im Verfahren konstruierte Sachverhalte anwenden und übertragen.

Insbesondere der Fall Schütz verdichtet dabei die Thematisierung von Ein- und Mehrdeutigkeit in der Rechtsform. Zum einen wird, wie in fast jedem Fall im Roman, eine prozessuale Wahrheit konstruiert, die der von der Erzählinstanz geschilderten ›tatsächlichen‹ Wahrheit nicht (völlig) entspricht. In den Fällen liegt der diagnostizierten Ungerechtigkeit meist zugrunde, dass soziale Nöte nicht beachtet oder Strafen unverhältnismäßig hoch sind. Es stellt sich nicht so sehr die Frage nach der Erfüllung der Tatbestandsmerkmale einer Strafnorm als die ihrer Rechtfertigung oder Entschuldigung. Im Fall Schütz wird das Strafverfahren überhaupt erst durch eine Konstruktion in Gang gesetzt: Der Kuhtransport als solcher ist keine Straftat, erst die falsche Anzeige der Gendarmen setzt die »Justizmaschine« (271) in Gang. Der Sachverhalt selbst wird dabei durch die Falschaussage der Landjäger vorstrukturiert. So wie der Fall aktenkundig wird, hat Schütz tatsächlich eine Straftat begangen, deren Strafmaß auch nicht voll ausgeschöpft wird, anders als bei anderen Fällen des Romans, bei denen oft eine mildere Strafe oder eine Einstellung der Strafverfolgung wegen Geringfügigkeit näher liegen würde. Die im Prozess konstruierten ›Tatsachen‹ stehen also in besonders krassem Missverhältnis zu den von der Erzählinstanz wiedergegebenen realen ›Tatsachen‹.

Die Abweichungen vom wahren Geschehen sind dabei zum anderen in eine spezifische Form gegossen, die dem Verfahren entspricht und auf Dickmann legitimitätsstiftend wirkt. Die Erzählinstanz berichtet retrospektiv, dass der tätliche Angriff von den Beamten ausging: »Rosenow springt auf den Kutschbock, reißt den Bauern herunter: ›Täu, du Aas!‹ Ein Faustschlag ins Genick. Der Mann fällt, ein Fußtritt trifft seinen Arm« (207). Die »alte[n], erfahrene[n] Polizeibeamten« indes »wissen, wie man sich in solchen Fällen zu verhalten hat« (208), und geben zu Protokoll, sie hätten »Zuflucht zu Gewalt [genommen], bis der Widerstand des Angeklagten gebrochen war« (212). Sie bedienen sich damit erstens der sprachlichen Formeln, die maßgeblich für die rechtliche Beurteilung sind. Schütz, der durch seinen märkischen Dialekt als ungebildet markiert ist, formuliert seine Aussage ungeschickt, wenn er behauptet, dass die Gendarmen sich wie »böartige Tiere« verhalten hätten und kann lediglich darauf bestehen, er »heff nix doahn« (211). In seiner Urteilsbegründung legt Dickmann ihm das übel aus, weil er »in der Hauptverhandlung keine Spur von Reue über seine Tat gezeigt« (214) habe. »Dass der Angeklagte lügt«, ist aufgrund Dickmanns sozialer Vorurteile für ihn »bombensicher, man braucht ihn doch nur einmal anzusehen [...]. Ne, Dickmann lässt sich nichts vormachen« (213).

Dickmann als Richter konstruiert sich den Sachverhalt dabei zweitens nicht anhand der Hauptverhandlung. Er »kennt die Akten« und weiß: »Ja, ja: so ist es gewesen« (209). Die »Arbeit des Strafrichters«, wie Dickmann sie versteht, »einen Tatbestand aufzuklären, ihn auf die Formel eines Strafgesetzsatzes zu bringen und aus dem weiten Spielraum, den das Gesetz lässt, die passende Strafe nach Augenmaß auszusuchen« (204), scheitert damit bereits am ersten Schritt. Dickmann hat kein Interesse, in der Hauptverhandlung an der Wahrheitsfindung mitzuwirken. Im Gegenteil blockiert er die Bemühungen des liberalen Staatsanwalts Dr. Fischer, der »allen Ernstes zu glauben [scheint], die Landjäger hätten sich ungehörig benommen« (211), und beachtet Ungeheimheiten in der Aussage der Gendarmen nicht weiter. Dickmann selbst weiß dabei nicht unbedingt, was er tut. Er fasst den »Vorsatz restloser Hingabe und peinlichster Gewissenshaftigkeit« (205) und ist meist der Überzeugung, auch dementsprechend zu handeln. Wenn Dickmann aber Schütz verurteilt, weiß er zwar, dass sein Eindruck aus dem »Studium der Akten«, eine »Gefängnisstrafe von drei Wochen wäre hier am Platze [...] natürlich in keiner Weise bestimmend« für das Urteil sein könne. Er verurteilt Schütz letztlich jedoch trotzdem zu ebendiesen drei Wochen Haft, da, wie er meint, die Verhandlung »nicht das Geringste« ergeben hat, »was nicht schon längst feststand« (213, vgl. 214). Die Episode ist damit charakteristisch für Dickmanns juristische Praxis: Er kennt zwar die prozessuale Logik des liberalen Strafprozesses und sein Erfordernis der »Heilighaltung der Form« (204), merkt aber zunehmend nicht einmal mehr, dass er diese missachtet.

Drittens zeigt die Episode die immer wieder auftauchende Glaubwürdigkeitszuschreibung an bestimmte Akteure durch die Richter. Zuvorderst sind das die Honoratioren, die Dickmann bei seiner ersten Berufsstation, einem Amtsgericht im ländlichen Brandenburg, kennenlernt, sowie Vertreter der Exekutive. Den Gendarmen, »pflichttreue, dienstefrige Beamte, ehemalige Unteroffiziere, treudeutsche Männer, auf die man sich verlassen kann« (209), glaubt Dickmann jedes Wort. Die Gewährspersonen sind dabei allesamt Repräsentanten des alten Kaiserreichs: Für Dickmann steht fest, dass »ein Kaiserlicher General« niemals Hochverrat begeht (216), dass ein ehemaliger Graf das Recht habe, sich eines Landfriedensbruchs in seinem Wald zu erwehren, indem er auf den Täter schießt (vgl. 218–224), sowie dass »der Eid eines preußischen Beamten [...] unantastbar« (211) sei. Dem Fall Schütz geht im Roman eine Schilderung einer königlich-preußischen Verordnung von 1868 voran, nach der Landjäger bei Erscheinen vor Gericht den Tschako nicht ablegen müssen. In dieser Genealogie erscheinen die Gendarmen Dickmann als besonders vertrauenserweckend, als Vertreter einer alten Ordnung, die »die Zeiten überdauert« (205). Ein ähnliches Vertrauen bringen viele Angeklagte aus der Arbeiterklasse der – ebenfalls durch ihre Kleidung gekennzeichneten – Richterschaft entgegen: Schütz blickt Dickmann mit »gläubige[m], hungrige[m] Blick« an, »ihn, den jungen Herrn im schwarzen Talar, der dem Bauern zu seinem Recht verhelfen wird« (210). Diesen Blick kann die Richterschaft des Romans nur enttäuschen, indem sie sich den »unbequemen Tatsachen« (313) verschließt. Schütz' Sohn formuliert nach dessen Selbstmord die Grundaussage des Romans: »en armen Minschen kann ni Recht behollen gegen en Groten« (215).

Verschiedene Ebenen der Mehrdeutigkeit überlagern sich hier: Die durch die Multi-
perspektivität und die unbeständige Erzählhaltung hergestellte narrative Mehrdeutig-

keit soll in Kombination mit der Thematisierung einer Auslegungspraxis, die Mehrdeutigkeit verarbeitet, gerade zum eindeutigen Schluss auf die festgestellte ›Klassenjustiz‹ führen. Der Roman ironisiert immer wieder die Überzeugung seiner Justizfiguren, dass ihre »Weltanschauung« (13), »Gefühle und Einsichten [ihres] privaten Ichs« (14) in ihrer Entscheidungspraxis keine Rolle spielten. Der Eindruck der Ungerechtigkeit der Verfahren wird dabei durch den Kontrast der ›wirklichen‹ (sozialen) ›Tatsachen‹, die die Erzählinstanz schildert, mit den von den Richtern prozessual festgelegten ›Tatsachen‹ erzeugt. Das Tatsachenverständnis der Richter, das impliziert, dass das Verfahren als solches rechtlich handhabbare ›Tatsachen‹ überhaupt erst erzeugt, die dann anstatt der nicht rechtlich handhabbaren ›wirklichen Tatsachen‹ sein Gegenstand werden, wird sich dabei selbst nicht gerecht: Wenn gegen die »Heiligkeit der Form« (165) andauernd verstoßen wird, kann von einer rationalen Konstruktion rechtlich fassbarer ›Tatsachen‹ nicht die Rede sein.

Denn sie wissen was sie tun spricht mit der Frage, inwieweit richterliches Entscheiden determiniert ist, ein klassisches Thema rechtstheoretischer Debatten an (vgl. Beck 2014: 17–20, 26). Ein Verständnis, das Recht lediglich als Ergebnis gänzlich ungebundenen richterlichen Entscheidens begreift, geht fehl, weil es die normative, methodische und institutionelle Einhegung richterlicher Auslegungspraxis nicht anerkennt. Dass eine Entscheidung eingeeht, bedeutet jedoch nicht, dass sie determiniert ist. Die Annahme, die Entscheidung würde dogmatisch, institutionell, sozial oder gar durch die persönliche Verfassung der Richter:in *vorbestimmt*, verkennt das Wesentliche der Entscheidungspraxis: Die Entscheidung schafft neues Recht (vgl. Möllers 2023: 17) aufgrund des konkreten Falls; ein Vorgang, der sich nicht in bloßer Anwendung ›des Rechts‹ oder der Reaktion auf das Entscheidungsumfeld erschöpft (vgl. Payandeh 2017: 34–36, 215). Im Recht gibt es »keinen logischen Weg vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Normtext zum Urteil« (Hofmann 2000: 252), sodass Richter:innen im konkreten Verfahren Entscheidungsmöglichkeiten offen bleiben (vgl. Kelsen 2008 [1934]: 94f.). Dieses freie Moment der Mehrdeutigkeit ist in der Gerichtsförmigkeit des Rechts angelegt (vgl. Müller-Mall 2012: 259–262). Richterliches Entscheiden ist freies Entscheiden (vgl. Geulen 2006: 51), *insofern* die Richter:in eine Entscheidung fällt, die sie in ihrer Innensicht für – formell oder materiell (vgl. Ogorek 2008a: 105, 115f.) – *richtig* hält.¹² Vordergründig steht die in *Denn sie wissen was sie tun* dargestellte Entscheidungspraxis zu dieser Beschreibung richterlicher Arbeit konträr, weil die Lesart der Bindung jeder Entscheidung an die klassenmäßigen Interessen der Richter naheliegt und von Ottwalt agitatorisch beabsichtigt ist. Ein freies Moment, das lediglich darin besteht, Sachverhalt und Norm entsprechend des gewünschten Ergebnisses zuzurichten, konstituiert keine freie richterliche Entscheidung im emphatischen Sinn. Der Roman zeigt mit seiner Darstellung richterlicher Entscheidung gerade das, was Ottwalt zeigen will: ein Bild der Justiz als politisierte und nicht-objektive ›Klassenjustiz‹.

Lukács kritisierte bereits in *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) eine Rechtsauffassung, die »im Rechte nichts anderes [erblickt] als ein formales Kalkulationssystem,

12 Selbstverständlich unterliegt die Entscheidung nicht nur juristischen Faktoren. Vielmehr lässt sich die Produktion von Entscheidungen gerade als hermeneutischer Prozess begreifen, der außerrechtliche Gehalte in die Rechtsform vermittelt. Die Form dieser Vermittlung ist das Verfahren.

mit dessen Hilfe die notwendigen juristischen Folgen bestimmter Handlungen (rebus sic stantibus) möglichst exakt errechnet werden können« (Lukács 1923: 119–120). Diesen rechtstheoretischen Blick auf das Recht und seine Verfahren wendet er später am Beispiel Ottwalts ästhetisch, wenn er feststellt, dass hier »das Justizwesen ein fertiges Produkt, nicht Moment eines Prozesses« sei, »das selbst prozessiert, sich im Prozeß entwickelt, sich in steter lebendiger Wechselwirkung mit seinen Voraussetzungen und Folgen befindet« (Lukács 1971: 45). Die unorganische, Fakten aneinanderreihende Reportageform verstelle den Blick auf die realexistierende ›Klassenjustiz‹: Lukács kritisiert also nicht, dass Ottwalt im Justizsystem der Weimarer Republik eine ›Klassenjustiz‹ am Werk sieht, dies ist auch für ihn evident – vielmehr stört ihn die Art ihrer Darstellung.

Diese Kritik greift jedoch zu kurz: Zwar weist die Beschreibung richterlichen Entscheidens im Roman durchaus auf ein mechanisches Verständnis der Rechtswirklichkeit hin – in der Komposition des Romans steht der ›Justizapparat‹ als von gesellschaftlichen Prozessen isolierte »Fabrik« (88) da. Allerdings verkompliziert sich dieser Befund bei genauerer Betrachtung. Dickmann und andere Justizzugehörige begreifen das Justizsystem mechanistisch und behandeln in ihrer Auslegung rechtliche Konstruktionen nicht als gesetzgeberisch produzierte, sondern als quasi-ontische Kategorien. Von der Erzählinstanz sowie außerhalb des Justizsystems stehenden Figuren wird diese Auffassung aber nicht geteilt – bereits die Darstellung der Prozessabläufe und die darin artikulierte Justizkritik lassen verschiedene Deutungen zu: Es ist nicht klar, wer aus welchem Grund überhaupt Verantwortung für die Ungerechtigkeiten trägt. Eine genaue Analyse und Begründung von Ursache und Wirkung bleibt aus – Dickmann mit seiner »Skrupelsucht« (178) bietet dabei eine Projektionsfläche für diese Mehrdeutigkeit. Sein Grübeln zeigt wiederholt, dass eine andere Auslegung ohne Weiteres, oftmals sogar ohne soziale Konsequenzen, möglich wäre. An den Punkt, sich in seiner Auslegung – von Strafgesetz, Sachverhalt und Prozessrecht – zwischen verschiedenen plausiblen oder legitimen Lesarten entscheiden zu müssen, kommt er dabei meist aber gar nicht: Ihm bleibt nur ein diffuses Gefühl der Ungerechtigkeit.

Die persönlichen Beweggründe Dickmanns, die dieser in die Urteilsfindung einfließen lässt, werden mit einer detailliert geschilderten Interpretationsbewegung rechtlicher Texte kontrastiert. Immer wieder werden im Roman wörtlich einzelne Paragraphen oder Reichsgerichtsentscheidungen zitiert. Dieses Textkorpus an ›Tatsachenmaterial‹ ist Ausdruck einer »wunderbar exakt funktionierende[n] Maschinerie« (89), die auf Dickmann einschüchternd, aber auch erhaben wirkt. Dickmann, der den Formen und Medien von Rechtswissenschaft und -praxis zunächst mit Widerwillen begegnet, erlebt diese zunehmend im »Rausch« (108, 143). »Anklageschriften, Eröffnungsbeschlüsse, Verhandlungsprotokolle, Zeugenaussagen, Sachverständigengutachten, Urteilsbegründungen, – Gebirge von Akten« werden ihm zum »erregende[n] Fluidum«, er begeistert sich für die »[h]underttausend Aktendeckel, Millionen Aktendeckel [, die] Schicksal, Vergangenheit und Zukunft tausender von Menschen bergen« (90), »das Studium der Akten macht ihm Spaß [...], wenn aus den weißen Blättern Schicksale aufsteigen« (205).

Dies erfüllt die Funktion, Dickmann, der sich seiner eigenen Auffassung nach »nicht leicht und schnell ein Urteil bilden« (205f.) kann, seine Skrupel zu nehmen. Denn »wenn er die Akten studiert hat, kommt er mit einem fertigen Bild des Täters und seiner Tat in den Gerichtssaal, und die mündliche Verhandlung ist dann eigentlich nur noch eine

Formsache« (206). Dickmann erwirbt im Laufe seiner Ausbildung mit der Begeisterung für die Rechtsform und ihre Medien die für den Roman zentrale richterliche Kernkompetenz: die Abstraktion von konkreten Lebenssachverhalten mittels scheinbar objektiver Schlussregeln.¹³ Die von Dickmann erbrachte Textarbeit mit den Rechtstexten und -medien erleichtert diesem seine Aufgabe als Richter, den Umgang mit auslegungsbedürftiger Mehrdeutigkeit von Norm und Sachverhalt anhand eines konkreten Falls: »Das ist so einfach, so einleuchtend, so beruhigend. Es gibt keine dunklen Rätselhaftigkeiten mehr, kein Grauen und keine Zweifel, wenn man ein entsetzliches Geschehen auf die Formel eines Paragraphen bringt« (263). Dickmann entgeht in seiner vereindeutigenden Auslegung, was an seiner Arbeit mit Rechtstexten problematisch ist: Die Zurichtung von in materieller Norm, Sachverhalt und Verfahrensrecht bestehenden Möglichkeitsspielräumen auf das seinem Ressentiment entsprechende Ergebnis.

Akten symbolisieren im Roman den rationalisierten Justiz-»Mechanismus« (89), der menschliche Schicksale nur in Form von Kennziffern erfasst (vgl. 89f.). Gleichzeitig dienen Rechtsmedien und -dokumente genretypisch als Beleg von Authentizität. Das Faktizitätsversprechen des Romans stützt sich zentral auf die Anführung administrativer Dokumente: Anders als bei zeitgenössischen Gerichtsreportagen üblich, kann Ottwalt nicht mit der eigenen Augenzeugenschaft im Gerichtssaal für die Authentizität des Geschilderten einstehen, muss also auf die Dokumente der zu kritisierenden »Klassenjustiz« zurückgreifen. Von diesem ambivalenten Bezug auf Gerichtsakten zeugt bereits die von John Heartfield entworfene Fotomontage auf dem Cover, die einen – durch Robe, Barrett und Monokel markierten – bürgerlichen Richter vor einem hoch aufgetürmten Aktenstapel abbildet. In den Hintergrund ist das Rubrum eines Urteils montiert: Neben Daten wie einem Aktenkennzeichen, dem Datum und der Adresse, die dessen dokumentarischen Status ausweisen, prangen über dem Kopf des Richters die in Fraktur geschriebenen Worte »Im Namen des Volkes«.¹⁴ Die Autoritätszuschreibung an Schriftstücke, die der Selbstlegitimation und -kontrolle einer sonst mit Misstrauen betrachteten Institution dienen, verwundert auch deshalb, weil der Text immer wieder auf das Defizit dieser Sicherheitszuschreibung verweist: Dokumente können gefälscht, Sachverhalte falsch wiedergegeben, prozessuale Vorgaben nicht eingehalten werden (vgl. 137, 167–170, 317). Das vordringliche Beispiel ist hier die »bewusst unrichtige[] Anfertigung des Protokolls«

13 Der Roman spricht damit einen weiteren klassischen Topos der Rechtskritik an, indem dem Recht ein abstrakter Charakter zugemessen wird, der die Wirklichkeit weder wahr abbilden noch ihr gerecht werden könne (vgl. Uecker 2007: 306). Diese Sicht blendet – wie auch im Roman – die andere Seite der Rechtsform, ihren legitimitätsstiftenden Charakter, häufig aus (vgl. dazu und mit der wichtigen Rückbindung an die Abhängigkeit von politischer Legitimität als zwecksetzender Instanz Möllers 2023: 26, vgl. auch Möllers 2012: 407, der gerade im »individualbezogenen Mechanismus« eine »systemstabilisierende Leistung« sieht, und Müller-Mall 2012: 266).

14 Auf die Rückseite des Schutzumschlags ist außerdem der handschriftliche Brief eines Staatsanwalts gedruckt, der unter dem roten Vermerk »Geheim!« mitteilt, dass im Fall des »Arbeiters Jakubowski aus Palingen« keine Begnadigung ersucht werde, sowie den Termin für dessen Hinrichtung festlegt. Jakubowski wurde, was Dickmann im Roman als »Kunstfehler« abtut (18f., 332), 1925 zu Unrecht wegen Mordes verurteilt – ein in der zeitgenössischen Presse viel beachteter Justizskandal, dessen Kenntnis bei den Leser:innen vorausgesetzt werden konnte. Für eine Ansicht des Schutzumschlags vgl. Heartfield Online: <https://heartfield.adk.de/node/4993>.

(169) im öffentlichkeitswirksamen Tscheka-Prozess (vgl. 167–173). Damit nimmt der Roman eine Unterscheidung von Tatsachen und ihrer Abbildung vor, die, »[ungewöhnlich] im zeitgenössischen Diskurs« (Uecker 2007: 103), seine Faktizitätsbehauptung problematisiert. Die Manipulation von Dokumenten erscheint im Roman deswegen besonders skandalös, weil sie umgeht, was moderne Rechtsmedientechnik ausmacht: eine Formalisierung des Verfahrens in so hohem Grad, dass intendierte Fälschungen verunmöglicht werden sollen, um die beglaubigende Funktion des Dokuments zu gewährleisten (vgl. Vismann 2000: 84f., 129f., 160f.).

Denn sie wissen was sie tun verknüpft narrative Mehrdeutigkeitsstrukturen mit der Thematisierung von Mehrdeutigkeit in juristischer Auslegungsarbeit und ihren Medien – was nur scheinbar widersprüchlich eine agitatorische Funktion hat. Gerade durch die Mehrdeutigkeit der Darstellungsform einerseits und die aufgezeigte Mehrdeutigkeit der ›Tatsachen‹ der Rechtspraxis andererseits sollen die Leser:innen zu einer eigenständigen, in ihrem Ergebnis aber gleichwohl eindeutigen, Reflexion des Justizwesens animiert werden. Anhand der durch verschiedene Perspektiven vorgegebenen Sachverhalte und der sie begleitenden Rechtstexte soll die vorhandene ›Klassenjustiz‹ selbst erkannt werden. Gegenüber Gebrauchstexten fordert die literarische Verarbeitung der vermeintlichen Rechtswirklichkeit in besonderem Maße aktive Leser:innen: Die im Roman beschriebenen Auslegungsakte der Richter stoßen einen Auslegungsakt der Leser:innen an, der funktional vereindeutigt werden soll.

Dass dieser Auslegungsakt einige Leser:innen zur beabsichtigten justizkritischen Schlussfolgerung gebracht hat, zeigt das Beiheft zur zweiten Auflage von 1932. Der Roman wurde offenkundig nicht nur von den »Arbeitergenossen« (Ottwalt 1932: 23) gelesen; dokumentiert sind zahlreiche Briefe an Ottwalt, die eine Rezeption auch in Teilen der Justiz belegen (vgl. Cohen 1988: 243). Viele Briefe lassen darauf schließen, dass Teile der Leserschaft den eigenen Auslegungsprozess hinsichtlich der literarisch verarbeiteten ›Tatsachen‹ selbst nicht reflektieren, wenn sie von einer »vollkommene[n] natürliche[n] Einheit von Inhalt und Form« und dem »völligen Zurücktreten« des Autors sprechen (Prospekt 1932). Die im Prospekt enthaltenen Rezensionen heben indes gerade die Literarisierung der Rechtswirklichkeit hervor. Die Betonung der Faktizität sowie die Ausblendung der Literarizität des Romans in den Leserbriefen von Justizangehörigen mag in der Auswahl der Briefe begründet liegen: Das Beiheft als Werbematerial – auf der letzten Seite findet sich ein Bestellformular – soll den Wahrheitsgehalt der geschilderten ›Tatsachen‹ versichern.

Der Roman konstruiert ein enges Geflecht verschiedener Ebenen der Mehrdeutigkeit, wird aber paratextuell auf eine bestimmte Deutung festgelegt. Dass diese – aus heutiger Sicht zu simpel anmutende – Deutung angesichts der ›Vertrauenskrise der Justiz‹ und eskalierender politischer Lagerkämpfe plausibel war, legt der zeitgenössische Erfolg des Romans nahe. Dies könnte auch der Verdienst der impliziten und expliziten Thematisierung von Mehrdeutigkeit sein: Die narrative Mehrdeutigkeit des Romans wird anhand der geschilderten juristischen Praktiken des Umgangs mit mehrdeutigen Texten und deren Anwendung auf eine interpretationsbedürftige Wirklichkeit produktiv gemacht, um eine – in ihrer Kritik eindeutige, in ihrer Ursachenbestimmung und ihren Lösungsansätzen aber ebenso unbestimmte – politische Botschaft zu senden. Am Ende des Romans »schließt [Dickmann] die Augen« vor der sozialen Wirklichkeit: »[...] Jetzt

kenne ich meinen Platz, ich weiß, was ich zu tun habe!« (348). Sein zynischer Bekannter Donath bestimmt die Tätigkeit der Jurist:in als Schutz des Bestehenden: »Wir sind die letzten, Dickmann. Wir wissen, dass eine Zukunft kommt, die über uns hinweggehen wird, bauen Dämme gegen das Kommende« (349). Der immer wieder aufgegriffene Befund, dass die Realität der Rechtsprechung hinter der Gesellschaftswirklichkeit zurückbleibe (vgl. 307), und die für die späten 1920er Jahre milieuübergreifend typischen Umstürzerwartungen klingen hier an. Die Leser:innen mögen am Ende des Romans von der Wirkkraft der Darstellung der ›Klassenjustiz‹ affiziert sein. Anders als die Richter im Roman weiß sie jedoch nicht, was sie tun soll – am Ende steht nur der vage Verweis auf eine andere Zukunft.

3. Fazit

In Ottwalts Justizroman *Denn sie wissen was sie tun* wird Mehrdeutigkeit hinsichtlich zwei verschiedener Deutungsakte thematisiert. Einerseits betrifft das auf Handlungsebene den richterlichen Deutungsakt zur Auslegung von Rechtsnormen und die Konstruktion des rechtserheblichen Sachverhalts im Gerichtsverfahren. Der Roman soll aufzeigen, wie die Weimarer Richter im Spätherbst der Republik ihrem eigenen Selbstverständnis, der objektiven Beachtung der Form, zuwiderhandeln. Indem die Richterschaft die ›Tatsachen‹, mit denen sie in den Prozessen konfrontiert sind, und die Normen, nach denen sie entscheiden, im Sinne ihrer rückwärtsgewandten Ideologie auslegt, produziert sie Entscheidungen, die dem Ideal liberaler Entscheidungspraxis zuwiderlaufen. Andererseits betrifft es den Deutungsakt der Leser:innen selbst, die die Diskrepanz zwischen juristischer Theorie und Praxis sowie zwischen den nur vermeintlichen und den ›wirklichen‹ (sozialen) ›Tatsachen‹ erkennen sollen. Damit problematisiert der Roman Ottwalts Tatsachenpoetik narrativ und auf Ebene des Sujets: Die vermeintliche Eindeutigkeit der ›unumstößlichen Tatsachen‹ und ihrer Abbildung im literarischen Text, die die Paratexte des Romans im zeitgenössischen Dokumentarismuskurs unterstellen, wird durch die beiden Deutungsakte verunsichert. Die Auslegung der Richter zeigt, dass auch eine andere Auslegung als die von ihnen vorgenommene möglich wäre; die Deutung der Leser:innen wiederum hat gerade aufgrund der narrativen sowie der thematisierten Mehrdeutigkeit ein agitatorisches Potenzial: Die Leser:innen kommen durch ihren eigenen Deutungsakt zur Auslegung der Weimarer Justiz als bürgerliche ›Klassenjustiz‹. Mit diesem Vorgehen konnte offenbar selbst Thomas Mann überzeugt werden: In seiner Zuschrift stellt er fest, dass das »Buch [ihn] erschüttert« habe und »von unverkennbarer Wahrheit« sei. Im Vorjahr der Errichtung einer faschistischen Ordnung im Deutschen Reich inspiriert ihn der Roman zu einer unbestimmten Zerfallsdiagnose: »Ich fürchte, es geht nicht mehr, und man muß einsehen, daß die historische Abdankung des Bürgertums eine vollendete Tatsache ist« (Prospekt 1932).

Literaturverzeichnis

- Barck, Simone (1983): »Achtung vor dem Material. Zur dokumentarischen Schreibweise bei Ernst Ottwalt«, in: Silvia Schlenstedt (Hg.), *Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, S. 84–118.
- Becker, Sabine (2000): *Neue Sachlichkeit, Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*, Köln: Böhlau.
- Beck, Susanne (2014): »Die Suggestion einzig richtiger Entscheidungen im Recht – notwendig oder vermeidbar?«, in: Jan C. Schuler (Hg.), *Rechtssicherheit durch Rechtswissenschaft*, Tübingen: Mohr Siebeck, S. 11–32.
- Berman, Russell (1977): »Lukács' Critique of Bredel and Ottwalt: A Political Account of an Aesthetic Debate of 1931–32«, in: *New German Critique* 10, S. 155–178.
- Bidmon, Agnes (2018): »Streng vertraulich! Dokufiktionales Erzählen als Schreibweise des Politischen in der Literatur der Gegenwart anhand von Ilija Trojanows *Macht und Widerstand*«, in: Christine Lubkoll/Manuel Illi/Anna Hampel (Hg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 421–458.
- Bracher, Karl Dietrich (1955): *Die Auflösung der Weimarer Republik. Eine Studie zum Problem des Machtverfalls in der Demokratie*, Stuttgart/Düsseldorf: Ring Verlag.
- Bürgin, Hans/Mayer, Hans-Otto (Hg.) (1976): *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Band 1: Die Briefe von 1889 bis 1933*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Cohen, Robert (1988): »Die gefährliche Ästhetik Ernst Ottwalts«, in: *The German Quarterly* 61:2, S. 229–248.
- Deutsche Liga für Menschenrechte e.V. [DLfM] (1927): *Acht Jahre politische Justiz. Das Zuchthaus – die politische Waffe*, Berlin: Hensel & Co. Verlag.
- Eyck, Erich (1927): »Die Stellung der Rechtspflege zu Juden und Judentum«, in: ders./Jaques Stern/Bruno Weil (Hg.), *Deutsches Judentum und Rechtskrisis. Drei Vorträge, gehalten auf der Tagung des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens zu Berlin vom 18.-19. Juni 1927*, Berlin: Philo-Verlag, S. 31–66.
- Fore, Devin (2015): »Die Emergenz der sowjetischen Faktographie«, in: *DVjs* 3:89, S. 376–403.
- Fraenkel, Ernst (1999): »Zur Soziologie der Klassenjustiz« [1927], in: Hubertus Buchstein (Hg.), Ernst Fraenkel. *Gesammelte Schriften, Band 1, Recht und Politik in der Weimarer Republik*, Baden-Baden: Nomos, S. 177–212.
- Gallas, Helga (1974): *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- Geulen, Eva (2006): »Plädoyer für Entscheidungsverweigerung«, in: Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hg.), *Urteilen/Entscheiden*, München: Wilhelm Fink, S. 51–55.
- Hackler, Ruben (2019): »Soziologie der Klassenjustiz *revisited*. Der Richterhabitus in der Weimarer Republik«, in: Andrea Kretschmann (Hg.), *Das Rechtsdenken Pierre Bourdieus*, Weilerswist: Velbrück. S. 203–221.
- Hannover, Heinrich/Hannover-Drück, Elisabeth (1966): *Politische Justiz 1918–1933*, Frankfurt a.M.: Fischer.

- Hofmann, Hasso (2000): »Das Recht des Rechts und das Recht der Herrschaft«, in: Dietmar Willoweit (Hg.), *Die Begründung des Rechts als historisches Problem*, Münster: R. Oldenbourg, S. 247–267.
- Holz, Hans Heinz (1963): »Die verschleierte Klassengesellschaft«, in: Horst Krüger (Hg.), *Was ist heute links?* München: Paul List Verlag, S. 69–84.
- Huber, Ernst Rudolf (1984): *Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789*, Band VII: Ausbau, Schutz und Untergang der Weimarer Republik, Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer Verlag.
- Jasper, Gotthard (1982): »Justiz und Politik in der Weimarer Republik«, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 30, S. 167–205.
- Kelsen, Hans (2008): *Reine Rechtslehre. Einleitung in die rechtswissenschaftliche Problematik. Studienausgabe der 1. Auflage 1934*, hg. von Matthias Jestaedt, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kirchheimer, Otto (2017): »Die Lehre von Stettin« [1928], in: Hubertus Buchstein (Hg.), *Otto Kirchheimer – Gesammelte Schriften, Band 1: Recht und Politik in der Weimarer Republik*, Baden-Baden: Nomos, S. 129–130.
- Konrad, Eva-Maria (2014): *Dimensionen der Fiktionalität: Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, Münster: mentis Verlag.
- Kuhn, Robert (1983): *Die Vertrauenskrise der Justiz (1926–1928); der Kampf um die »Republikanisierung« der Rechtspflege in der Weimarer Republik*, Bonn: Bundesanzeiger Verlag.
- Lukács, Georg (1923): *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin: Malik-Verlag.
- Lukács, Georg (1971): »Reportage oder Gestaltung?« [1932], in: Ders.: *Essays über Realismus (= Ders. Werke, Band 4)*, Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 35–68.
- Martínez, Matías (2009): »Erzählen im Journalismus«, in: Christian Klein/Matías Martínez (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 179–192.
- Mehring, Reinhard (2003): »Der sozialdemokratische Strafrechtsdiskurs in Weimar und seine Kritik. Gustav Radbruch, Erik Wolf und Karl Larenz«, in: Manfred Gangl (Hg.), *Linke Juristen in der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 169–187.
- Möllers, Christoph (2012): »Individuelle Legitimation; Wie rechtfertigen sich Gerichte?«, in: *Leviathan Sonderband 27, Der Aufstieg der Legitimitätspolitik. Rechtfertigung und Kritik politisch-ökonomischer Ordnungen*, hg. von Anna Geis/Frank Nullmeier/Christopher Daase, Baden-Baden: Nomos, S. 398–416.
- Möllers, Christoph (2023): *Die zweckwidrige Zweckhaftigkeit des Rechts. Unveröffentlichtes Manuskript*, Berlin.
- Müller-Mall, Sabine (2012): *Performative Rechtserzeugung. Eine theoretische Annäherung*, Weilerswist: Velbrück.
- Mytze, Andreas W. (1977): *Ottwalt. Leben und Werk des vergessenen revolutionären deutschen Schriftstellers*, Berlin: Verlag europäische ideen.
- Oberwittler, Dietrich (2015): »Kriminalität«, in: Thomas Rahlf (Hg.), *Deutschland in Daten. Zeitreihen zur Historischen Statistik*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 130–141.

- Oels, David (2014): »Der Tatsachenroman und seine Vorgeschichte«, in: Gunhild Berg (Hg.), *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 277–296.
- Ogorek, Regina (2008a): »Hermeneutik in der Jurisprudenz. Zum Problem des ›richtigen‹ Gesetzesverständnisses« [1992], in: Dies., *Aufklärung über Justiz. Abhandlungen und Rezensionen I*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 105–119.
- Ogorek, Regina (2008b): »Recht, Moral, Politik: Zum Richterbild in der Mediengesellschaft« [1997], in: Dies., *Aufklärung über Justiz. Abhandlungen und Rezensionen I*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 343–359.
- Ottwalt, Ernst (1932): »Tatsachenroman« und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács, in: *Die Linkskurve IV:10* (Oktober 1932), S. 21–26.
- Ottwalt, Ernst (1976a): »Verbrechen und ›Verbrechen‹« [1929], in: Andreas W. Mytze (Hg.), Ernst Ottwalt: *Schriften*, Berlin: Verlag europäische ideen, S. 23–25.
- Ottwalt, Ernst (1976b): »Zwei Jahre Arbeitshaus« [1929], in: Andreas W. Mytze (Hg.), Ernst Ottwalt: *Schriften*, Berlin: Verlag europäische ideen, S. 25–28.
- Ottwalt, Ernst (2017): *Denn sie wissen was sie tun. Ein deutscher Justizroman [1931]*, Berlin: Das kulturelle Gedächtnis.
- Payandeh, Mehrdad (2017): *Judikative Rechtserzeugung. Theorie, Dogmatik und Methodik der Wirkungen von Präjudizien*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Pielow, Tobias (2018): *Öffentliches Strafverfahren – Öffentliches Strafen*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Prawdin, Michael (1934): *Der Tatsachenroman*, in: *Die Literatur* 36:5, S. 256–259.
- Prospekt (1932) zu: Ernst Ottwalt: *Denn sie wissen was sie tun. Ein deutscher Justizroman*, 2. Aufl., Berlin: Malik-Verlag [unpg.].
- Radbruch, Gustav (1992): »Das neue Strafgesetzbuch« [1926], in: Kaufmann, Arthur (Hg.), Gustav Radbruch. *Gesamtausgabe*, Bd. 9, *Strafrechtsreform*, Heidelberg: C.F. Müller 1992, S. 215–217.
- Schütz, Erhard (1977): *Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Siemens, Daniel (2007): *Metropole und Verbrechen. Die Gerichtsreportage in Paris, Berlin und Chicago, 1918–1933*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Siemens, Daniel (2020): »Vertrauenskrise der Justiz«. *Justizkritik im späten Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, in: Arnd Koch/Michael Kubiciel/Martin Löhnig (Hg.), *Strafrecht zwischen Novemberrevolution und Weimarer Republik*, Tübingen: Mohr Siebeck, S. 21–36.
- Tretjakow, Sergej (1985): »Ein entlarvendes Buch« [1934], in: Ders. (Hg.), Sergej Tretjakow: *Gesichter der Avantgarde. Portraits – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, S. 377–79.
- Tucholsky, Kurt (2011): »Auf dem Nachttisch« [1932], in: Antje Bonitz (Hg.), Kurt Tucholsky: *Texte 1932/33* (= Ders. *Gesamtausgabe*, Band 15), Reinbek: Rowohlt, S. 34–40.
- Uecker, Matthias (2006): »Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente. Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik«, in: Sabine Kyora/Stefan Neuhaus (Hg.), *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27–41.

- Uecker, Matthias (2007): *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*, Oxford u.a.: Peter Lang.
- Verding, Karl Josef (1986): *Fiction und Nonfiction – Probleme ihrer Motivation: Georg Lukács und Ernst Ottwalt*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Verhandlungen Reichstag (1920): 13. Sitzung, 29. Juli 1920, Rede des Abgeordneten Dr. Radbruch, *Verhandlungen des Deutschen Reichstages*, Bd. 344, S. 362.
- Vismann, Cornelia (2000): *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Wilhelm, Uwe (2010): *Das Deutsche Kaiserreich und seine Justiz*, Berlin: Duncker & Humblot.

Viel Geschrei um was? Konkurrierende Deutungsangebote für Oskars Äußerungen und die Welt der *Blechtrommel*

Matthias Aumüller

Über den Stellenwert der *Blechtrommel* im Gefüge der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts muss man nicht viele Worte verlieren. Der Text gehört in die kleine Schnittmenge der sowohl literarisch bedeutenden als auch über den Kreis der Literaturspezialisten hinaus bekannten Romane mindestens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch über sechzig Jahre nach seinem Erscheinen ist er dem Kanon erhalten geblieben.¹ Die im Roman angelegte Mehrdeutigkeit trägt zu dem anhaltenden Interesse an der *Blechtrommel* sicherlich bei. Darauf werde ich am Ende des Beitrags zurückkommen.

Das Problem der Mehrdeutigkeit im Roman hängt zum Teil mit der Frage nach der mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers Oskar Matzerath zusammen. Die in der Rezeptionsgeschichte zum Ausdruck kommenden Extrempositionen decken das mögliche Spektrum ab: Was Oskar sagt, wird einerseits als zuverlässig akzeptiert (vgl. z.B. Durzak 1979 [1971]: 260); und was Oskar sagt, sei andererseits unzuverlässig (vgl. z.B. Reddick 1975: 82–86). Inwiefern unzuverlässig? Insofern, als sich die Frage stellt, ob sich alles so zugetragen hat, wie Oskar es erzählt.²

Ehe man sich den Fragen der Mehrdeutigkeit und der Unzuverlässigkeit in der *Blechtrommel* zuwendet, kann man versuchen, Oskars Erzählen als zuverlässig aufzufassen. Wie sieht das aus?

1 Volker Neuhaus (vgl. 2010: 5) geht noch einen gehörigen Schritt weiter und stellt ihn in eine Reihe mit *Ulysses*. Was dieser für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, das sei *Die Blechtrommel* für die zweite Hälfte.

2 Im Folgenden geht es um mimetische Unzuverlässigkeit. Oskars axiologische Unzuverlässigkeit wird am Ende des 2. Abschnitts angesprochen.

1. Präsuntion von Zuverlässigkeit

Unterstellt man, dass die Behauptungen des Erzählers über die Welt der *Blechtrommel* zuverlässig sind, ist dies eine die Textinterpretation leitende Präsuntion, die im Verlauf des Textes bestätigt oder widerlegt werden kann.³ Eine Interpretation der *Blechtrommel*, die von der mimetischen Zuverlässigkeit der Erzählinstanz ausgeht und dabei bleibt, nimmt die Ereignisse, von denen der Roman handelt, hin, wie sie von Oskar (zumindest *prima facie*) präsentiert werden.

Betrachten wir nur die wichtigsten Ereignisse, die zum Markenzeichen des Romans wurden, und versuchen, einige Schlüsse zu ziehen: Oskar Matzerath, Held und Erzähler seiner eigenen Geschichte, feiert am Ende der Ereignisreihe seinen dreißigsten Geburtstag. Er ist »Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt« (Grass 2020a [1959]: 9 [i. F.: B 9]), als der er sich gleich im ersten Satz, am Beginn der Niederschrift, vorstellt. Seine Lebensgeschichte, aus der das Werk *Die Blechtrommel* im Wesentlichen besteht, wird als Resultat dieser Niederschrift präsentiert. Oskar erzählt dann *ab ovo*. Dabei setzt er eine Generation früher ein, nämlich mit der Zeugung seiner Mutter. Es handelt sich um die Vorgeschichte, die ihr Ende bei Oskars Geburt hat. Schon sie kommt nicht ohne Bizarrerrien aus, die, wie am Ende des nächsten Abschnitts (2.1.) dargelegt, die Mehrdeutigkeit im Roman etablieren helfen.

Spätestens folgende Aussage Oskars über seinen Start ins Leben könnte zu denken geben: »Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß« (B 49). Recht besehen, könnte der Satz besagen, dass Oskar auf dem geistigen Niveau eines Säuglings verblieben sei. Doch das ist offensichtlich nicht gemeint. Im Gegenteil. Er will damit sagen, dass seine Intelligenz bei seiner Geburt bereits vollentwickelt und der der Erwachsenen mindestens ebenbürtig ist. Es ist Oskars Absicht, seine Leser glauben zu machen, dass er seit seiner Geburt mit dem geistigen Niveau Erwachsener ausgestattet ist. Die weitere Lektüre bestätigt, dass Oskar glaubt, er sei bereits als Neugeborenes in der Lage gewesen, seine Eltern über seine geistigen Fähigkeiten zu täuschen und Entschlüsse zu fassen.⁴ Er ist bei seiner Geburt also nicht nur bereits in kognitiver Hinsicht ausgereift, sondern in dieser Ausstattung seiner Umwelt überlegen: Als Dreijähriger ist er der »Drei-

3 Genauer gesagt, geht es um Behauptungen innerhalb der Erzählerrede, die im Wesentlichen die Auffassung der Erzählinstanz wiedergeben und die, wie später noch klarer wird, teilweise im Gegensatz zu Äußerungen derselben Erzählinstanz stehen, in denen sie, z. B. in indirekter Rede, die Auffassungen anderer Figuren wiedergibt. Zum Begriff der Präsuntion: »Eine Präsuntion ist eine Behauptung, die so lange gilt, wie kein hinreichender Grund *gegen* sie vorgebracht worden ist« (Dorschel 2002: 86). Eine Theorie der Präsuntion liefert Scholz (2016 [1999]: 148–159).

4 »Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend, kam ich zu dem Entschluß, meines Vaters Vorschlag, also alles was das Kolonialwarengeschäft betraf [es weiterzuführen, M.A.], schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama [dem Sohn eine Blechtrommel zu schenken, M.A.] jedoch zu gegebener Zeit, also anläßlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen« (B 52).

malkluge, den die Erwachsenen alle überragten, der den Erwachsenen so überlegen sein sollte, [...] der innerlich und [nun auch, M.A.] äußerlich vollkommen fertig war« (B 68).⁵

Im selben Fahrwasser bewegen sich zwei Vorkommnisse auf Oskars weiterem Lebensweg, die für Oskar als menschliches Wesen der *Blechtrommel*-Welt ebenso wie für Oskar als literarische Figur von identitätsstiftender Bedeutung sind: sein Entschluss, das Wachsen aufzugeben, und seine Entscheidung, es wieder aufzunehmen. Als er drei Jahre alt wird, bekommt Oskar, wie von seiner Mutter angekündigt, eine Blechtrommel. Als der Anstaltsinsasse Oskar sein Fotoalbum durchblättert, gelangt er zu einem Bild, das ihn an seinem Geburtstag mit der besagten Trommel zeigt. »Da habe ich sie, die Trommel. Da hängt sie mir gerade, neu und weißrot gezackt vor dem Bauch. [...] Da sagte, da entschloß ich mich, da beschloß ich, [...] einen Punkt zu machen, so zu verbleiben – und ich blieb so, hielt mich in dieser Größe, in dieser Ausstattung viele Jahre lang« (B 67). Der Grund für diesen Entschluss liegt nach Oskars Angaben darin, dass er nicht seinem Vater nachfolgen und nicht das Kolonialwarengeschäft übernehmen möchte. Oskar besteht darauf, dass er damals »innerlich und äußerlich vollkommen fertig war« (B 68). Es sei ihm gleich »klar« gewesen: »Die Erwachsenen werden dich nicht begreifen, werden dich, wenn du für sie nicht mehr sichtbar wächst, zurückgeblieben nennen« (B 69). Das würde viele unliebsame Arztbesuche nach sich ziehen. Um die Zahl dieser Besuche zu reduzieren, wolle er den Erwachsenen »einen plausiblen Grund fürs ausbleibende Wachstum liefern« (ebd.). Das erreicht Oskar, indem er sich angeblich willentlich die Kellertreppe hinunterstürzt. Er plausibilisiert diesen Vorgang dadurch, dass er zunächst die Trommel hinunterträgt, damit sie keinen Schaden nehme, um sich dann, wieder oben, die Treppe hinunter fallen zu lassen.

Analog dazu erfolgt der gegenteilige Entschluss, als sein (gesetzlicher) Vater Matzerath beerdigt wird und Oskar damit endgültig zur Vollwaise wird. Er steht im 21. Lebensjahr und ist damit nach damaligem Verständnis fast volljährig. Erst noch unschlüssig – »soll ich oder soll ich nicht« (B 508) –, fasst Oskar sich schließlich ein Herz und beginnt sein Wachstum, nach seiner Auffassung noch bevor ihn ein Stein am Hinterkopf trifft und er ins offene Grab stürzt. Für die Erwachsenen aber ist das der Auslöser.

Nach Oskars Darlegungen verfügt er also über außerordentliche Fähigkeiten. Das selbe gilt für eine andere seiner Eigenschaften, die vermutlich auch dank der Romanverfilmung ganz eng mit ihm verbunden ist, nämlich dafür, dass er kraft seiner Stimme Glas zerspringen lassen kann – eine Gabe, die er jedoch verliert, nachdem er wieder zu wachsen anfängt. Erstmals kommt es dazu, als seine Eltern ihm die arg malträtierete Trommel entwenden wollen, deren Blech scharfkantig aufgeplatzt ist und Oskars Pulsadern beim Trommeln gefährdet: »Die runde geschliffene Scheibe, die das honiggelbe Zifferblatt unserer Standuhr vor Staub und sterbenden Fliegen schützte, zersprang, fiel, teilweise nochmals zerscherbend, auf die braunroten Dielen – denn der Teppich reichte nicht ganz bis zur Standfläche der Uhr hin« (B 75).

Ein letztes Beispiel für Oskars ungewöhnliche Eigenschaften, die man akzeptieren muss, wenn man seine Aussagen für wahr (in der *Blechtrommel*-Welt) hält, ist seine sexuelle Aktivität. Nicht nur erzählt er davon, er meint auch, auf ein handfestes Ergebnis

5 Schon diese Behauptung ist mindestens ungenau, denn Oskar wächst später noch und ist demnach hier mitnichten »äußerlich vollkommen fertig« (im Sinne von »ausgewachsen«).

hinweisen zu können: »Am zwölften Juni [...] wurde mein Sohn Kurt geboren« (B 375).⁶ Auf den dazugehörigen Geschlechtsverkehr geht Oskar ausführlich ein.

Akzeptiert man all dies und fasst es als Ergebnis eindeutiger Aussagen auf, dann kommt man nicht um die Annahme hin, dass die *Blechtrommel*-Welt mindestens in diesen Hinsichten von unserer Welt abweicht. Ohne dass damit weitreichende terminologische Festlegungen verbunden sein sollen, könnte man sagen, dass die *Blechtrommel*-Welt insofern eine in Teilen phantastische Welt ist, als sie zwar in ihren Hauptzügen, geographisch und temporal, im historischen Raumzeitkontinuum lokalisierbar ist (die Handlung spielt sich ab zwischen 1899 und 1954 in den nicht-fiktiven Orten Danzig und Umgebung, Düsseldorf, Paris unter Nennung bekannter zeithistorischer Ereignisse wie den beiden Weltkriegen, Inflation und Börsenkrach), aber in den erwähnten Eigenschaften Oskars von dem, was in unserer Welt möglich ist, signifikant abweicht (während die sonstigen Figuren zwar fiktiv sind, aber nicht mit in dieser Weise phantastischen Eigenschaften ausgestattet sind wie Oskar).

Eine weitere Schlussfolgerung besteht darin, dass Oskar insofern ein Schelm ist, als er die anderen an der Nase herumführt, und darüber hinaus ein überlegener, zuverlässiger Erzähler ist, der nicht nur in der erzählten Welt das Heft des Handelns in den Händen hält und sich und seine Umgebung vollkommen kontrolliert, sondern auch alles in der Rückschau wahrheitsgemäß berichtet. Diese Interpretation ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Sie ist nicht rein theoretischer Natur, sondern tatsächlich vertreten worden (vgl. Gerstenberg 1980: 20; Schröder 1986: 64). Aber die Interpretation, dass Oskar ein mimetisch zuverlässiger Erzähler sei, greift zu kurz.

2. Unzuverlässigkeit, Phantastik, Mehrdeutigkeit

Wenn man Oskar als in der beschriebenen Weise zuverlässigen Erzähler einstuft, fasst man seine Äußerungen hinsichtlich seines Wachstums, seiner Fähigkeit, kraft seiner Stimme Glas zu zerstören, und seiner sexuellen Aktivität offenbar als eindeutig auf. Zumindest wird die Frage nach der verschiedenen Deutbarkeit von Oskars Äußerungen nicht aufgeworfen, wenn man sie als zuverlässig erachtet. Doch diese Interpretation lässt eine ganze Reihe von Informationen über die *Blechtrommel*-Welt außer Acht. Wie zu zeigen sein wird, gibt Oskar Informationen über die erzählte Welt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den eben aufgeführten Besonderheiten stehen und an Oskars Zuverlässigkeit zweifeln lassen. Die Berücksichtigung dieser Informationen führt darum schnell zu der Erkenntnis, dass Oskars Erzählen teils unzuverlässig, teils mehrdeutig ist, und zwar – unter Bezug auf bestimmte Ereignisgruppen – strukturell mehrdeutig.

Da nicht all die Ereignisse, um die es geht, in derselben Weise mehrdeutig sind, sortiere ich sie wie folgt vor:

6 Seine Vaterschaft betont Oskar mehrmals, indem er wiederholt von »mein[em] Sohn« spricht (B 510) oder darauf anspielt, etwa wenn er nach dem Tod Matzeraths sagt: »Der Rest fiel mir zu: Maria, Kurtchen und die Verantwortung für alle beide« (B 511).

- a) Reife/Wachstum
- b) Glaszersingen, Bebras Fronttheater
- c) Geschlechtsverkehr

2.1 Thematisierung und Art: Implizite, strukturelle Mehrdeutigkeit

Die Informationen, die dazu geeignet sind, Oskars Behauptungen über sein Wachstum fraglich erscheinen zu lassen, betreffen das, was in der *Blechtrommel*-Welt jenseits von Oskars geistigen Erlebnissen abläuft. Kurz gesagt: Offenbar hat keines seiner geistigen Erlebnisse einen Effekt auf die Welt um ihn herum in der Weise, dass die Erwachsenen den Verdacht hegen könnten, Oskar sei doch mehr zu leisten imstande, als es den Anschein hat.

Mehr noch: Oskar sagt zwar, er habe sich aus freier Absicht dazu entschieden, mit drei Jahren nicht mehr zu wachsen, und darüber hinaus Maßnahmen getroffen, damit die Erwachsenen eine Erklärung für das ausbleibende Wachstum haben. Aber das Gegenteil könnte auch stimmen: dass er tatsächlich infolge eines Sturzes nicht weiter gewachsen ist. Außer seiner Behauptung spricht nämlich nichts von dem, was Oskar erzählt, für seine Behauptung, er habe den Sturz herbeigeführt, damit die Erwachsenen einen guten Grund für sein ausbleibendes Wachstum haben. Dass es die Folge seines eigenen Entschlusses sei, könnte, so gesehen, der Manipulation eines Lügners oder der Einbildung eines Wahnsinnigen entstammen, der sich in der Retrospektive eine Intelligenz andichtet, die er erst später erworben hat. Ob dies dem Text eindeutig zu entnehmen ist, ist eine der Fragen, die es zu klären gilt.

Einerseits: Wenn Oskar, direkt oder indirekt, die Erwachsenen sprechen lässt, dann wird ein anderes Bild von Oskar vermittelt als das, was er selbst von sich hat. So meint Jan Bronski (von dem Oskar annimmt, er sei sein leiblicher Vater), der inzwischen sechsjährige Oskar »könne [...] noch nicht recht sprechen, sei überhaupt reichlich zurück für sein Alter« (B 87). Etwas anderes als trommeln und schreien (was üblicherweise damit verbunden ist, dass jemand Oskar seine Trommel entwenden möchte) kann Oskar in den Augen der Erwachsenen nicht.

In diesem Sinne gibt es eine Reihe von Aussagen über Oskar, zumeist den Erwachsenen in den Mund gelegt, die ihn als zurückgebliebenes Kind beschreiben. Er ist demnach während seiner ganzen Kindheit und Jugend bis über seinen zwanzigsten Geburtstag hinaus vollständig auf die Hilfe und Fürsorge der Erwachsenen angewiesen. Aussagen wie die, dass Oskar nach Matzeraths Tod die Verantwortung für Maria und Kurt habe übernehmen müssen (vgl. Anmerkung 5), erhalten erst auf dieser Grundlage ihre eigentliche Pointe, denn für Maria ist natürlich die zurückgebliebene Vollwaise Oskar derjenige, für den nun sie eine besondere Verantwortung trägt.

Andererseits: Oskars Angaben, die den Aspekt des Wachstums und der geistigen Reife betreffen, sind zwar widersprüchlich, aber miteinander vereinbar. Weil sie zwei verschiedenen Instanzen, dem Erzähler hier und einigen Figuren dort, zuzuschreiben sind, kommen darin unterschiedliche Perspektiven auf dieselben Ereignisse zum Ausdruck. Ein Verteidiger der Zuverlässigkeitspräsumtion könnte darauf hinweisen, dass es ja der Witz der Oskar-Figur sei, seine geistige Reife zu verbergen. Seine Überlegenheit bestehe gerade darin, dass die Umgebung tatsächlich nicht merkt, wie hochentwickelt er bereits

ist. Insofern ist seine Behauptung über seine geistige Reife damit vereinbar, dass niemand etwas von dieser Reife merkt.

Worauf es hier mit Blick auf die Frage nach der Mehrdeutigkeit ankommt: Die Informationen, die Oskar darüber verlauten lässt, wie die Erwachsenen ihn erleben, können seine Behauptung über seine geheimnisvolle Macht über sein Wachstum nicht widerlegen; aber sie sind geeignet, seine Behauptung in einem anderen Licht erscheinen zu lassen. Oskars Eigenwahrnehmung gerät nicht nur einmal mit der Fremdwahrnehmung der Erwachsenen in Konflikt. Er vermittelt beide Perspektiven, die der Erwachsenen durch zitierte Figurenrede und seine eigene. Das Nebeneinander der beiden Perspektiven auf Oskar (der Eigen- und Fremdwahrnehmung) bedingt, dass das, was Oskar über sich selbst erzählt, zwei Deutungen erlaubt. Die eine entspricht dem, was die Erwachsenen über ihn denken, und die andere dem, was er selbst über sich denkt. Oskars Selbstzuschreibungen, die sich auf sein Körperwachstum beziehen, sowie die von ihm angeführten analogen Zuschreibungen, die die Erwachsenen vornehmen, sind, zusammen genommen, mindestens doppeldeutig, lassen also sowohl die Deutung zu, dass Oskar in der Welt der *Blechtrommel* tatsächlich eigenmächtig das Wachstum einstellt und bereits mit der Geburt, eigentlich sogar schon als Embryo, geistig ausgereift ist, als auch die, dass er sich das alles nachträglich einbildet; dass er lügt; oder dass beim Schreiben zumindest die Phantasie mit ihm durchgeht.

An dieser Stelle lässt sich als vorläufiges Resultat festhalten, dass Oskars Äußerungen über sein Wachstum (inklusive der von ihm zitierten Äußerungen der Erwachsenen), zusammen genommen, mehrdeutig sind. Mit Bezug auf die *Blechtrommel*-Welt lässt sich die Mehrdeutigkeit auf die Formel bringen, dass diese Welt entweder phantastisch ist, insofern die Figur Oskar über übernatürliche Fähigkeiten und Eigenschaften verfügt, oder nicht phantastisch ist, insofern sich die betreffenden Behauptungen Oskars über seine Entwicklung als falsch herausstellen oder erweisen lassen.

Wenn man nun den zweiten Bereich (b) betrachtet – Oskars schrilles Schreien, das das Glas zerspringen lässt –, so scheint sich die Waage erst einmal in die Richtung einer übernatürlichen Welt zu bewegen. Diese Fähigkeit Oskars lässt sich nämlich nicht so gut »wegerklären« wie seine anderen vermeintlichen Fähigkeiten und sich, isoliert betrachtet, deshalb nicht als Beleg für mehrdeutiges Erzählen anführen. Sie hat im Übrigen sichtbare Effekte auf die erzählte Welt, die immer wieder in Scherben liegt. Wollte man diese Ereignisse im Sinne der Naturgesetze normalisieren, müsste man sie alle für Oskars Einbildung halten. Das wäre möglich, wenn der Text Signale bereit hielte, die geeignet sind, andere Erklärungen für das zerstörte Glas zu liefern als Oskars Stimme.

Immerhin, für einen Teil der das Zerstören von Glas betreffenden Ereignisse lassen sich solche Erklärungen im Text finden, etwa Luftangriffe, in deren Folge der kleine Oskar wegen des Lärms zu schreien anfängt und die Fenster der Schokoladenfabrik bersten (vgl. B 465). Der sich erinnernde ältere Oskar würde retrospektiv sich selbst fälschlicherweise als Ursache für das Bersten der Fenster halten. Ähnlich verhält es sich mit den Schaufenstern, in die er angeblich Löcher singt (vgl. B 153f.). Solche Löcher in Scheiben könnte man als Indiz dafür interpretieren, dass jemand einen schweren Gegenstand hineingeworfen hat, etwa Kriminelle zwecks Diebstahls, während durch Schreien hervorgerufene Löcher eher vom Spinnennetztyp zu sein scheinen, ohne größeres Loch im Zentrum. Tatsächlich weist Oskar später auf eine entsprechende Ein-

bruchsserie mit anschließenden Verhaftungen hin, die es erlaubt, seine unmittelbare Tatbeteiligung als Projektion zu interpretieren (vgl. B 156). Nicht er hätte demnach die Scheiben zerstört, sondern die eigentlichen Täter.

Aber es gibt eben noch viele weitere Passagen, in denen der Text keine zwanglos erkennbaren Signale bietet, die auf eine andere als die von Oskar vorgebrachte Erklärung für das Zerspringen des Glases hindeuten.⁷

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Bebra-Episoden, darunter Oskars Reise an die Westfront. Sie sind nicht mit der Vorstellung harmonisierbar, dass Oskar ein zurückgebliebenes Kind ist, denn er handelt in hohem Maße selbständig. Sie lassen sich nicht oder nur mit einem erheblichen Aufwand an nur schwach im Text belegbaren Annahmen normalisieren.⁸ Alles in allem muss man mit Bezug auf diese Ereignisse sagen, dass ihre Darstellung weniger mehrdeutig als jene ist, die sich auf Ereignisse der Rubrik (a) bezieht. Aber ganz eindeutig ist die Darstellung der Ereignisse (b) auch nicht, sofern man in Rechnung stellt, dass die anderen Fälle von Mehrdeutigkeit (a) auf diese Fälle ›abfärben‹ können. Das Umgekehrte könnte aber auch zutreffen: Die zur Phantastik tendierenden Ereignisse, die (b) zuzurechnen sind, neutralisieren die Mehrdeutigkeit der zwischen unzuverlässiger und zuverlässiger Darstellung oszillierenden Ereignisse der Gruppe (a).

Wiederum anders verhält es sich mit den Ereignissen, die sich der Rubrik (c), »Geschlechtsverkehr«, zurechnen lassen. Sie werden in einer Weise präsentiert, die bislang als eindeutig zuverlässig eingestuft wurde. Es handelt sich vor allem um die Beischlaf-Episode mit Maria im Kapitel »Brausepulver«. Hier ist es jedoch so, dass man Gründe finden kann, die dazu führen, dass die Episode nur *prima facie* zuverlässig dargestellt ist und sich bei näherer Betrachtung eine Deutung aufdrängt, wonach sie mimetisch unzuverlässig erzählt wird. Soweit ich sehe, wurde diese Episode bislang nicht in dem Sinne verstanden, dass Oskar die sexuelle Beziehung zu Maria fingiert.⁹

Der eigentlichen Beischlaf-Episode gehen zwei andere Episoden voraus, die sie mit Hilfe zweier Motive – dem des Brausepulvers und dem der Bettdecke – vorbereiten. Die erste handelt von einem Tag am Strand (vgl. B 336–342). Hier wird das Brausepulver-Motiv eingeführt, und schon hier ist der Ablauf gewissermaßen gestört, so dass der Status der einzelnen Ereignisse verunklart wird. Was hat sich in der Realität der Fiktion tatsächlich ereignet? Und was ist möglicherweise Oskars Einbildung? Oskar speichelt in Mari-

7 Das bereits zitierte erste Ereignis dieser Art ist das Zerspringen des Glases der Standuhr (vgl. B 75). Liest man die Passage genau, fällt die seltsam detaillierte Beobachtung auf: Das Glas soll zerspringen sein und dann, weil der Teppich nicht ganz zur Uhr reicht, noch einmal. Es könnte gemeint sein, dass das Glas erst nur grobe Risse aufwies, sodass es aus der Fassung fiel, und dann alles in kleinere Scherben zersprang, als es auf den Boden fiel. Aber warum diese Präzision? Eine alternative Erklärung könnte darin bestehen, dass es zu einem Gerangel kam, bei dem die Kontrahenten an die Standuhr stießen, so dass das Uhrglas herausfiel und auf dem Boden zersprang. – Wie gesagt, dies ist keine zwanglose Erklärung, weil der Text dafür nicht genügend explizite Anknüpfungspunkte bietet. Allerdings lässt die Art der Beschreibung der Situation aufmerken und sich wie hier skizziert im Sinne einer retrospektiven Umdeutung durch Oskar funktionalisieren.

8 Für einen solchen Versuch vgl. Aumüller 2023: Kap. VII. 3.4: Aporien.

9 Generell besteht in der Rezeption eine eigentümliche Spannung zwischen der Feststellung von Oskars Unzuverlässigkeit aufgrund des ersten Satzes und dem Umstand, dass man seine Angaben akzeptiert. Häufig begnügt man sich mit dem Schluss, dass Oskars Erzählen in dem Sinne offen sei, dass nicht feststellbar sei, was in der Fiktion der Fall ist (vgl. Frizen 1986: 184; Diller 2015: 244f.).

as Hand mit dem Brausepulver, das sie dann aufleckt. Beim zweiten Mal, nachdem Oskar Wasser getrunken hat, um genügend Speichel zu haben, kommt es aber nicht dazu. Warum nicht? Die Antwort darauf bleibt Oskar schuldig. Das Ausbleiben des wiederholten Aufleckens ist aber vor dem Hintergrund des ersten Aufleckens erklärungsbedürftig. Oskar übergeht es einfach. Es bleibt der Eindruck, dass sich Maria voller Hingabe dem Brausepulver und Oskar zuwendet und kurz darauf beide ignoriert. Dass Maria auf das Brausepulver in entgegengesetzter Manier reagiert, ohne dass dieser Gegensatz thematisiert würde, wiederholt sich in der Beischlaf-Episode.

Die zweite für die Beischlaf-Episode wichtige Szene betrifft Marias Routine beim Zubettgehen (vgl. B 344f.). Hier erzählt Oskar iterativ von einem festgelegten Ablauf, der die Folie für die folgende, vermeintlich zum Beischlaf führende Episode liefert. Die entscheidende Schilderung folgt dann kurz darauf (vgl. B 345f.). Hier schmuggelt Oskar in seine Erzählung ein Brausepulvertütchen ein, das möglicherweise gar nicht existiert. Wenn man den Ablauf der Ereignisse, wie ihn Oskar vorgibt, rekonstruieren möchte, stößt man unweigerlich auf ein Problem. Maria greift normalerweise nach der Bettdecke, zieht sie bis unters Kinn und macht das Licht aus. Das ist auch jetzt der Fall, nur mit dem Unterschied, dass Oskar auf das aufgeschlagene Oberbett ein Brausepulvertütchen gelegt hat. Er beschreibt in einer auch syntaktisch auffälligen Passage, dass sie zuerst das Tütchen auf der Bettdecke sieht, dann nach der Decke greift, um sich zuzudecken, und schließlich das Licht ausschaltet:

Im Nachthemd kam sie, pfiß beim Zöpfeaufmachen, pfiß noch beim Kämmen, legte den Kamm weg, pfiß nicht mehr, schaffte Ordnung auf der Kommode, warf dem Foto die Fußhand zu, machte den übertriebenen Sprung, federte, griff das Oberbett und erblickte – ich betrachtete ihren Rücken – sie sah ein Tütchen – ich bewunderte ihr langes Schönhaar – sie entdeckte auf dem Oberbett etwas Grünes – ich schloß die Augen und wollte warten, bis sie sich an den Anblick des Brausepulvertütchens gewöhnt hatte – da schrien die Sprungfedern unter einer sich zurückwerfenden Maria, da knipste es, und als ich des Knipsens wegen die Augen öffnete, konnte Oskar sich bestätigen, was er wußte: Maria hatte das Licht ausgeknipst, atmete unordentlich im Dunkeln, hatte sich an den Anblick des Brausepulvertütchens nicht gewöhnen können; doch blieb es fraglich, ob die von ihr befohlene Dunkelheit die Existenz des Brausepulvers nicht übersteigerte, Waldmeister zur Blüte brachte und der Nacht Bläschen treibendes Natron verordnete. (B 345f.)

Wenig später schaltet sie das Licht wieder an, und die Decke mit dem Tütchen liegt immer noch aufgeschlagen am Fußende, also von ihr unberührt. Das widerspricht der zitierten Passage, wenn man, eingedenk des zuvor erzählten Zu-Bett-Geh-Schemas, diese so versteht, dass Maria das ergriffene Oberbett nicht wieder loslässt, sondern sich damit zudeckt und dann das Licht ausmacht. Oskar, der hier im Übrigen von sich in der dritten Person erzählt, verunklart zumindest das Geschehen, wenn er nach der zitierten Passage behauptet: »Prall aufgeschlagen und unberührt häufte sich immer noch das Oberbett am Fußende« (B 346).

Man kann diese Episode im Sinne der Unzuverlässigkeitsthese vereindeutigen. Man muss es aber nicht. Hält man Oskar insgesamt für einen mimetisch unzuverlässigen Erzähler, der sich als Kind und Jugendlichen in der Rückschau geistige und sexuelle Fähig-

keiten andichtet, die er damals nicht hatte, lässt sich die Uneindeutigkeit dieser Passage auflösen. Neigt man demgegenüber der These zu, dass Oskar wahrheitsgemäß berichtet, lässt sich die Uneindeutigkeit ebenfalls auflösen, diesmal in Richtung einer *Blechtrommel*-Welt, die mit Bezug auf Oskar phantastische Züge enthält.

Da aber beides möglich ist – manche Passagen sehen eher so aus, als seien sie unzuverlässig erzählt, andere wiederum eher so, als seien sie zuverlässig erzählt und die Welt partiell phantastisch –, ist Oskars Erzählen strukturell mehrdeutig. Die Mehrdeutigkeit der *Blechtrommel* operiert sozusagen auf dem Gegensatz dieser beiden Erklärungsansätze. Darum also kann man von einer strukturellen Mehrdeutigkeit sprechen, die die *Blechtrommel* in manchen Teilen beherrscht. Mit Bezug auf einige Ereignisse lässt sich sagen, dass zumindest nichts dagegen spricht, dass das, was Oskar erzählt, *im Sinne der einen These* zu deuten ist, dass er selbst über sein Wachstum entscheidet, Glas willentlich zersingt, mit Maria schläft und einen Sohn zeugt, und zugleich *in dem Sinne der anderen These* deutbar ist, dass Oskar manche Dinge nachträglich erfindet. Insofern, und weil es zentrale Sachverhalte betrifft, ist sein Erzählen strukturell mehrdeutig.

Diese strukturelle Mehrdeutigkeit wird bereits am Romananfang prominent vorbereitet und thematisiert. Nicht von ungefähr führt sich Oskar im ersten Satz als Patient in im geschlossenen Vollzug einer »Heil- und Pflegeanstalt« ein. Als literarische Figuren zeichnen sich er und seinesgleichen nicht selten durch einen anderen Blick aus, der in Konkurrenz zur Mehrheitsgesellschaft steht. Diese *andere* Perspektive desjenigen, der in einer solchen Anstalt sein Dasein fristet, ist Teil einer Konzeption, die eine mehrdeutige Anlage erwarten lässt.¹⁰ Auch dass sein Pfleger ihn »nicht durchschauen« könne (B 9), weist auf etwas hin, das in Bezug auf Oskars Intentionen bzw. sein Innenleben deuthinweisend intensiv sein könnte. Des Weiteren umschreibt Oskar seine Erzählungen, denen sein Pfleger zuhört, damit, dass er »ihm etwas vorgelogen habe« (ebd.). Schon an dieser Stelle wird durch Oskars Formulierung markiert, dass man es mit einer problematischen Darstellung zu tun bekommt, die potentiell mehrere Deutungen anbietet.

Ist man solcherart auf potentiell mehrdeutiges Erzählen eingestimmt, wird man leicht sehen, dass auch in der Vorgeschichte Mehrdeutigkeit bereits ein Thema ist: Zunächst erzählt Oskar von der Nacht der Zeugung seiner Mutter auf einem Kartoffelacker, und das im auktorialen Modus desjenigen, der unumstößliche Fakten äußert. Dann aber gibt er zu, dass seine Mutter eine andere Auffassung über den Zeitpunkt ihrer Zeugung hat. Auch über das Schicksal seines Großvaters führt er mehrere Versionen an. Schon an dieser frühen Stelle der Vorgeschichte operiert Oskar also mit Aussagen über Ereignisse in der *Blechtrommel*-Welt, deren nähere Eigenschaften (Zeit und Ort) zumindest ungewiss sind, aber zugleich so dargestellt werden, sowohl von ihm selbst als auch von seiner Mutter, als seien Zeit und Ort doch bekannt. Auch insofern kann man

10 Es ist kein Präjudiz für die Vorrangigkeit einer der Perspektiven, sondern nur die Eröffnung potentieller Mehrdeutigkeit. Ein zeitgenössischer Roman, der von der Anlage her nicht unähnlich ist (aber stilistisch und weltanschaulich ganz anders), ist Heinz Risses *Dann kam der Tag* (1953), in dem ein verrückter Brandstifter, der seinen eigenen Betrieb angezündet hat, seine Geschichte erzählt. Im Text ist die doppelte Perspektive (= Mehrdeutigkeit) durchgehalten. Sie lässt sich erst aufgrund von Informationen über die zivilisations- und kulturkritische Ideologie des Autors auflösen. Vgl. Aumüller 2023: Kap. II. 2.3.

sagen, dass durch die Häufung von Fällen, in denen für dieselben Ereignisse mehrere Versionen angeboten werden, Mehrdeutigkeit strukturell thematisiert wird.

Im Ergebnis heißt dies, dass die Mehrdeutigkeit nach der vorgreifenden Thematisierung am Anfang nicht explizit, sondern implizit thematisiert wird: durch die im Text leicht erkennbare doppelte Perspektive von Eigen- und Fremdwahrnehmung (Oskar vs. Erwachsene) und die davon abzuleitende Fragwürdigkeit zumindest einiger übernatürlicher Fähigkeiten, mit denen sich Oskar brüstet. Hier legt der Text eine Vereindeutigung durch unzuverlässiges Erzählen nahe, erzwingt sie aber nicht, da, erstens, Oskars Perspektive nicht vollends widerlegbar ist, und es, zweitens, zugleich andere übernatürlich anmutende Ereignisse wie das Glaszersingen gibt, die sich einer Erklärung durch unzuverlässiges Erzählen widersetzen. Daher manifestiert sich die strukturelle, also mehrere Passagen und Episoden übergreifende Mehrdeutigkeit des Romans (jenseits der Frage danach, ob Oskar eindeutig unzuverlässig erzählt oder nicht) darin, dass die Konturen der *Blechtrommel*-Welt unscharf sind, weil Oskars Erzählen teilweise dazu auffordert, seine unnatürlichen Eigenschaften im Sinne unserer Welt zu normalisieren, und teilweise dazu, sie als tatsächliche Bestandteile der *Blechtrommel*-Welt zu akzeptieren. Schließlich macht Oskar selbst durch bestimmte Andeutungen an prominenter Stelle, nämlich am Romananfang, auf ein Deutungsproblem aufmerksam, so dass man schließen kann: Die Thematisierung der Mehrdeutigkeit im Roman ist nicht explizit, drängt sich aber durch die in diesem Abschnitt analysierten Mechanismen auf.

2.2 Zur Funktion der Thematisierung

Warum rückt der Roman seine Mehrdeutigkeit derart in den Vordergrund? Betrachtet man Oskars eben erwähnten Begriff des Vorlügens, so kann man an dieser Stelle höchstens ahnen, dass seine Darstellung im Folgenden mehrdeutig ist. Diese Wortwahl könnte im Prinzip auch nur Oskars schnoddrigen Schreibstil markieren; sie könnte auch als Anspielung auf Platons Überzeugung von der Lügenhaftigkeit der Dichter verstanden werden, was immer das in diesem Zusammenhang für eine Funktion haben mag.¹¹ Oder eben alles zusammen.

Doch wenn man die strukturelle Mehrdeutigkeit des Romans erst einmal durchschaut hat, lässt sich der Begriff des Vorlügens als Signal verstehen. Oskar thematisiert damit sein eigenes Erzählverhalten. Was in der Welt des Romans der Fall ist, lässt sich nicht immer eindeutig sagen, weil es für manches von dem, was Oskar erzählt, entgegengesetzte Interpretationen gibt.

Oskar reflektiert die Mehrdeutigkeit seines Erzählens nicht. Er demonstriert sie.

Was Oskar macht, ist eine Art von Vergangenheitsbewältigung. Im Erzählen seiner Lebensgeschichte vergegenwärtigt er sich seine vergangene Welt. Dabei konstruiert er sie sich zurecht. Die implizite Thematisierung kommuniziert die Mehrdeutigkeit im Roman an seinem meinungsstarken Erzähler vorbei. Man bekommt eine Version präsentiert, aber es ist eben nur eine *Version*. Es gibt, jedenfalls für einige Ausschnitte aus Oskars Lebensgeschichte, auch andere. Welche Version die richtige ist, kann vielleicht mit

11 Dabei spielt es keine Rolle, ob Platon das tatsächlich behauptet hat oder nicht. Vgl. Mecke 2015.

Bezug auf den einen oder anderen Sachverhalt geklärt werden; nicht aber in Bezug auf das große Ganze.

Die Funktion der impliziten Thematisierung lässt sich rezeptionsseitig als Aktivierungsgeste auffassen. Oskars Erzählen wird dadurch problematisiert und über sein Erzählen auch die Welt, die er schildert. Weil sein Bericht über sein Leben als eine Art von Vergangenheitsbewältigung, genauer gesagt, von Vergangenheitsbewältigungsversuch aufgefasst werden kann, wird damit auch die vergangene Welt problematisiert. Das zeitgenössische Publikum der *Blechtrommel* bestand aus Menschen, die diese Vergangenheit selbst gerade erst erlebt hatten. Auch sie konstruierten sich das eine oder andere zurecht und beließen womöglich einiges im Unklaren, Uneindeutigen. Ihnen wird in Oskar ein (Zerr)spiegel vorgehalten. Die eigentümliche Thematisierung von Oskars mehrdeutigem Erzählen ist geeignet, beim Publikum das Überdenken der eigenen Vergangenheit zu veranlassen. Für diese kritische Lesart gibt es zunächst jedoch kaum Belege unter den Zeitgenossen.

Die spezifische Thematisierung der Mehrdeutigkeit erfüllt auch produktionsseitig eine Funktion. Grass (2020c [1973]) berichtet, dass nach mehreren unbefriedigenden Versuchen die Konzeption Oskars als eines Insassen in einer Pflegeeinrichtung den Ausschlag für die erfolgreiche Niederschrift gegeben habe. Ergänzen kann man, dass ihm gerade die mit dieser Konzeption verbundene Einstellung Oskars zur historischen Wahrheit einen freieren Umgang überhaupt mit der erzählten Welt ermöglichte. Mit Oskar als einem mehrdeutigen Erzähler hatte er sozusagen die Lizenz zum Fabulieren.

Wenden wir uns von der Art der Thematisierung ab und der spezifischen Art der Mehrdeutigkeit noch einmal zu, so können wir ein kurzes Zwischenresümee ziehen. Es kommen zwei unterschiedliche Ausprägungen von Mehrdeutigkeit zusammen: widersprüchliche Angaben in Oskars Rede über die Beschaffenheit seiner Welt einerseits und das Changieren zwischen einer Welt, wie wir sie kennen, und einer Welt mit übernatürlichen Zügen, die ausschließlich Oskar selbst betreffen, andererseits.

Selbst wenn man die widersprüchlichen Aussagen Oskars mit Blick auf seine Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit in dem einen oder anderen Fall vereindeutigen könnte, wird man insgesamt zu keinem eindeutigen Ergebnis gelangen. Der Grund ist, dass die Vereindeutigung in Richtung Zuverlässigkeit dazu führt, der *Blechtrommel*-Welt phantastische Eigenschaften zuzuerkennen, und dass die Vereindeutigung in Richtung Unzuverlässigkeit zur Aberkennung solcher Eigenschaften führt. Man kann demnach sagen, dass Grass die *Blechtrommel*-Welt um phantastische Eigenschaften Oskars erweitert, ohne sich aber ganz darauf festzulegen. Damit wäre der Roman darauf ausgerichtet, überhaupt das Konzept einer einheitlichen fiktiven Welt zu erschüttern, und zwar eben durch mehrdeutiges Erzählen.¹²

12 So etwa Mayer (1969: 40), für den Oskar »weder ein Held noch eine Romanfigur im Sinne der von ihm selbst als Norm gesetzten epischen Tradition« ist. Stattdessen sei die Figur namens Oskar als »ein artistischer Vorgang« zu verstehen, »der sich so weit wie möglich entfernt hält von der Vortäuschung irgendwelcher ›Natur‹.«

2.3 Funktionen der Mehrdeutigkeit

Wie wir zuletzt sehen konnten, stehen die mehrdeutige Darstellung und Oskars Intentionen in einem engen Verhältnis, wenngleich es gerade nicht in Oskars Absicht liegt, mit Bezug auf seine geistige und sexuelle Entwicklung mehrdeutig zu sein. Oskars Intentionen bestehen unter anderem darin, ein Bild von sich zu entwerfen, das ihn als Kind mit außergewöhnlichen Begabungen zeigt. Angenommen, dieses Bild wäre unzutreffend und der erzählende Oskar würde all das Außergewöhnliche, was er über sich als Kind erzählt, erfinden und retrospektiv in seine Entwicklung projizieren, wäre er ein klassischer (mimetisch) unzuverlässiger Erzähler. Ein solcher wäre er auch, wenn nur ein Teil von dem, was er über sich behauptet, unwahr wäre.

Tatsächlich ist ein nicht unbeträchtlicher Teil der *Blechtrommel*-Rezeption durch die Annahme geprägt, dass Oskar ein unzuverlässiger Erzähler sei.¹³ Wie aus den bisherigen Überlegungen hervorgeht, gibt es Gründe für diese Annahme. Was als mehrdeutige Darstellung beschrieben wurde, lässt sich mit Hilfe der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens vereindeutigen, zumindest teilweise. Die Fälle (a) – (c) zeigen aber, dass dieser Erklärungsansatz nicht überall gleich gut funktioniert, und das erheischt eine weitere Erklärung, jedenfalls solange man sich nicht damit zufriedengibt, die Frage, warum die Vereindeutigung an der einen Stelle besser klappt, an der anderen aber schlechter, einfach offen zu lassen. Wie gleich deutlich wird, legt es Grass darauf an, dieses Bedürfnis nach Vereindeutigung zu unterlaufen.

Konsultiert man Grass' Äußerungen zu seinem Roman (die er alle mit größerem zeitlichen Abstand macht), so gibt es kaum Hinweise auf einen unzuverlässigen Erzähler, sondern vor allem auf einen erweiterten Realismusbegriff in dem Sinne, dass in der *Blechtrommel* zur Milieuschilderung durch Sichtbarmachen der »Nahtstellen und Überlappungen zwischen proletarischem Herkunft und kleinbürgerlicher Anpassung« in der Zeit des Nationalsozialismus »schon noch ein paar andere realistische Dimensionen hinzukommen, unter anderem die realistische Dimension der Phantasie«, wie es Grass (2020d [1974]: 173) in einem Interview mit Heinz Ludwig Arnold ausdrückt.

Sein Fokus als Autor der *Blechtrommel* lag laut seinen Selbstkommentaren darauf, dass er die historische Wirklichkeit mit phantastischen Elementen anreichern wollte. In einem anderen Interview mit Arnold reklamiert er für seine Romane (in unterschiedlichem Ausmaß) »die Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses: das Einbeziehen der Phantasie, der Einbildungskraft, des Wechsels zwischen Sichtbarem und Erfindbarem« (Grass 1978 [1970]: 11). Grass folgt einer modernen Irritationsästhetik, und für jemanden,

13 Vgl. Bance 1967; Rohlf's 1978; Reddick 1978; Beyersdorf 1980; Schirmacher 2008; Diller 2015. – Man kann verallgemeinernd sagen, dass aus dieser Zuschreibung zumeist wenig Ergiebiges gefolgt wird und dies an der mangelnden theoretischen Durchdringung des Konzepts unzuverlässigen Erzählens liegt. Es wird nicht zwischen axiologischer und mimetischer Unzuverlässigkeit unterschieden und nicht selten ein Indikator für unzuverlässigen Erzählens (beispielhaft: dass Oskar Patient in einer »Heil- und Pflegeanstalt« ist) für das Phänomen selbst gehalten. Häufig wird schlicht behauptet, Oskar sei ein unzuverlässiger Erzähler, ohne dass angegeben wird, worin sich dies konkret äußert bzw. welche seiner Behauptungen mimetisch falsch (oder wenigstens zweifelhaft) oder axiologisch prekär sind. Auch die Verwechslung von Autor- und Erzählinstanz kommt vor.

der seine Karriere als Autor mit surrealen Gedichten angefangen hat, scheint dieses Verfahren allemal naheliegend.

In seiner Rede »Über meinen Lehrer Döblin« exemplifiziert er denselben Gedanken an dessen Roman *Wallenstein*. Grass fasziniert besonders das Romanende, das vom Tode des Kaisers Ferdinand handelt und das »alle historischen Fakten hinter sich läßt und nicht mehr Rücksicht nimmt auf den Dokumentenwust der Geschichte. Ins Fabelreich entflieht der Kaiser« (Grass 2020b [1967]: 328). Und weiter: »Während Wallensteins Ermordung noch mit den Fakten vorformulierter Geschichtsabsonderungen inszeniert wird [...], wird Ferdinand, der entflohene Kaiser, von einem koboldartigen Waldzweig ermordet. [...] In entmaterialisierte Heiterkeit und geschichtslose Unwirklichkeit mündet ein Buch, das schwer zu tragen hatte an dokumentarischen Abläufen und langsam sich wälzendem Faktengeröll.« (Ebd.)

Grass nennt sich »Nachfolger und Schüler« Döblins, dem »ein Stück Erbschaft als Ruhm zu[fiel]« (ebd.: 333). Das bezieht sich offenkundig auf die *Blechtrommel*, jedenfalls den Ruhm betreffend, inhaltlich vielleicht noch stärker auf *Hundejahre*. Inwiefern er Döblins Schüler ist, sagt Grass nicht ausdrücklich. Aber aus seinen Aussagen über den *Wallenstein* kann man erschließen, dass es gerade die Mischung von Dokument und Fabel, von Historie und Fiktion ist, angereichert mit Grotteske und Humor, die es ihm angetan hat.

Wenngleich die Kommentare in dieser Richtung überwiegen, liefert Grass auch für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit eine Selbstdeutung. Nicht alles, was Oskar erzählt, war von Grass als wahr (in der erzählten Welt) zu verstehen gemeint. So bestreitet er im *Butt* Oskars Darstellung der Episode »Die Tribüne«, in der er mit seinem Trommeln angeblich eine NS-Propaganda-Veranstaltung auflöst (vgl. Neuhaus 2010: 18).

In seinem »Rückblick auf die Blechtrommel« deckt Grass anhand eines damals unveröffentlichten Gedichts das ursprüngliche Motiv seines Romans auf: Oskar sei ein »umgepolter Säulenheiliger« (2020c [1973]: 379). Die Umpolung lässt sich als Hinweis darauf verstehen, dass Oskar eben kein Säulenheiliger mehr ist und entsprechend unzuverlässig erzählt. So »stritt« Grass nach eigenen Angaben »mit Oskar Matzerath [...] um seinen Anspruch, einen Sohn zeugen zu wollen, um seine wirklichen Verschuldungen und um seine fingierte Schuld« (ebd.: 381).

Man kann, wie beschrieben, in der *Blechtrommel* bei der Integration vorderhand phantastischer Elemente unterschiedliche Effekte entdecken. Manche dieser Elemente wie die erstaunliche kognitive und sexuelle Reife Oskars sind im Text darauf hin angelegt, dass man sie im Sinne der Naturgesetze normalisiert und als Projektionen des schreibenden Oskar deutet; manche eher nicht. Es ist genau diese Doppelung gegeneinander arbeitender literarischer Verfahren, die die Besonderheit der *Blechtrommel* ausmachen, auch und gerade, wenn man diesen Roman mit den beiden anderen Werken der sog. Danziger Trilogie vergleicht, mit der stärker mimetisch ausgerichteten Novelle *Katz und Maus* und dem anti-mimetisch angelegten Roman *Hundejahre*.

Zugespitzt kann man formulieren: In den skizzierten, gegenläufigen Funktionsbereichen (Unzuverlässigkeit vs. Phantastik/Grotteske) treffen eine grundsätzlich mimetisch orientierte und eine anti-mimetisch ausgerichtete Lesart aufeinander. Blickt man auf die wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte, so kann man sagen, dass es nur wenige Forschungsbeiträge gibt, die sich *entweder* nur zur einen *oder* nur zur anderen Seite be-

kennen. Während Beyersdorf (1980) die mimetische Lesart favorisiert, versucht Fischer (1992) die anti-mimetische Lesart durchzuhalten. Demgegenüber sprechen die meisten, in jeweils variierender Begrifflichkeit, von »zwei Perspektiven, wobei eine Perspektive die andere in Frage stellt« (Richter 1977: 21).¹⁴

Die Funktion der mimetischen Lesart ist, dass Oskar ein über weite Strecken unzuverlässiger Erzähler ist, der seine Vergangenheit verzerrt, fehl- und umdeutet. Oskars mimetische Unzuverlässigkeit, die hauptsächlich auf seine Selbsteinschätzung bezogen ist, verstärkt seine axiologische Unzuverlässigkeit, die in der vollständigen Ausblendung der Nazi-Gräuel besteht und in seiner ausschließlichen Ichbezogenheit aller seiner Handlungen. Er wäre damit die Verkörperung eines Vertreters seiner Generation, die dasselbe kollektiv mit ihrer eigenen Vergangenheit anstellt; er wäre ein überheblicher Zwerg, der seinen eben gar nicht kindlichen Egoismus, seine Empathielosigkeit und sein Augenverschließen gegenüber der Nazi-Diktatur zeigt. Grass' Kritik besteht, so gesehen, darin, der moralisch infantilen Mehrheit seiner Zeitgenossen in Oskar den Spiegel vorzuhalten.

Die Funktion der anti-mimetischen Lesart ist hingegen stärker poetologisch ausgerichtet. Hier dient die Integration phantastischer Züge dem Zweck, Oskar gerade nicht als psychologisches Abbild eines Menschen zu zeigen. Stattdessen könnte man es so sehen, dass mit dieser Art eines Anti-Helden die literarische Tradition des Entwicklungsromans zerstört wird. Die weitere Funktion wäre dann aber ähnlich der des unzuverlässigen Erzählens: Der Sinn der Zerstörung des Entwicklungsparadigmas in der Romangeschichte läge darin, die damit verbundene Evolution zu einer höheren Stufe zu verneinen und mit den Ereignissen in der deutschen Geschichte zu jener Zeit zu parallelisieren.

3. Mehrdeutigkeit und Popularität: Eine These zum Abschluss

Dieser Beitrag begann mit der Feststellung, dass *Die Blechtrommel* sich einen bleibenden Platz in der deutschen Literaturgeschichte erarbeitet hat, wenn nicht gar in der »Weltliteratur« (Neuhaus 2010: 5). Dafür gibt es viele Gründe. Sie liegen im Text selbst, aber auch im textexternen kulturellen Umfeld. Zu den letzteren Gründen gehören die Aktivitäten und die Entwicklung des Autors ebenso wie die erfolgreiche Verfilmung. Was den Text selbst angeht, tragen sein grotesker Stil – die das Derbe mit klugem Hintersinn und anspielungsreicher Intertextualität zu seiner speziellen Literarizität verbindende Handschrift des Autors –, aber auch die Geschichte um Kleinbürgertum im Nationalsozialismus bei. Geholfen hat dem Roman darüber hinaus, dass er bei seinem Erscheinen große Kontroversen auslöste und dem Vorwurf der Pornographie ausgesetzt war. Das sorgte für die große Popularität am Anfang. Da sich *Die Blechtrommel* aber nicht auf ihre (damals) anstößigen, skandalösen Passagen reduziert, war es möglich, dass sich die Popularität in eine vertiefte anhaltende Beschäftigung mit dem Roman ummünzte. So bietet der Roman zahlreiche Anknüpfungspunkte für literaturwissenschaftliche

14 Von Perspektive ist hier nicht im narratologischen Sinne die Rede. Alternativ wird auch von »zwei ganz verschiedenen Wirklichkeitsbereichen« gesprochen (Jendrowiak 1979: 81).

Forschung, indem er einige ihrer Lieblingsdiskurse bedient: Künstlerproblematik, Intertextualität, Erziehungs- bzw. Bildungsroman, Schelmenroman (vgl. Mayer 1967: 333). Obwohl es auch Stimmen gibt, die genau diese überbordende Vielfalt des Romans kritisieren,¹⁵ scheint es ihm doch zu gelingen, diese Art des narrativen Maximalismus für die Mehrheit konsumierbar zu machen und eine Balance zwischen Fülle der Deutungsangebote und Geschlossenheit (verstanden als häufig vorgebrachter normativer Maßstab, für dessen Spezifikation hier ein intuitives Verständnis ausreichen muss) zu halten – ein Maß, das die späteren Romane ähnlichen Umfangs von Grass offenbar weit überschritten haben.

Es scheint so zu sein, dass die Art von Mehrdeutigkeit, die in dem Roman realisiert ist, das anhaltende Interesse motiviert. Sie bildet einen erfolgreichen Vektor zwischen Beliebbarkeit und Eindeutigkeit der Interpretation. Er erlaubt oder erzwingt nachgerade die interpretierende Beschäftigung mit dem Roman, insofern vieles an dem Roman irgendwie uneindeutig ist, ohne dass er jeder beliebigen Interpretation bedingungslos offen stünde. Genau genommen, ist es nicht eine Art der Mehrdeutigkeit, sondern es sind mehrere Arten von Mehrdeutigkeit. Die abschließende These dieses Beitrags ist, dass die Verschränkung verschiedener Arten von Mehrdeutigkeit einen entscheidenden Anteil an der Kanonisierung des Romans hat.

Dabei wurde Oskar anfangs weniger als Anti-Held denn als raffinierter Schelm rezipiert, der am Ende dem gesellschaftlichen Konformismusdruck nicht mehr standhalten kann. In diesem Sinne mochten sich viele Vertreter der jungen aufstrebenden Generation der ehemaligen Flakhelfer angesprochen fühlen. Sie erblickten in Oskar die Verkörperung einer persönlich harmlosen Vergangenheit während der NS-Zeit und in seiner weiteren Entwicklung das Beispiel einer vermeintlichen Aufsteigergeschichte in der frühen Bundesrepublik. Die Möglichkeit zum Aufstieg bot die Kunst. Sie war das gesellschaftliche Feld, auf dem sich diejenigen austoben konnten, die häufig aus einem ähnlichen Milieu stammten und im Widerspruch zu den Eliten standen, die das politische Feld beherrschten.

Oskars eigentümliche Mischung aus Schilderungen grotesker, möglicherweise überzeichneter Ereignisse und luzider Beobachtungen ermöglicht eine solche Lesart. Auf lange Sicht durchgesetzt hat sich hingegen die Sichtweise, dass eine derartige Interpretation dem Roman nicht gerecht wird. Das Konzept der Mehrdeutigkeit ist ein passender Schlüssel, mit dem man das, was meistens vage bleibt, besser erklären kann. Oskars Behauptungen über seine Fähigkeiten sind nicht alle auf dieselbe Weise zu deuten. Sie sind unterschiedlich überzeugend in der erzählten Welt verankert. Daraus ergeben sich die unterschiedlichen Arten von Mehrdeutigkeit. Oskars Äußerungen über

- a) sein Wachstum und seine kognitive Reife sind ambig,
- b) sein glaszerstörendes Schreien deuten eher auf einen übernatürlichen Zug der Welt,
- c) seine sexuelle Reife sind (nach meiner Interpretation) falsch, mindestens aber ambig.

15 So hält Eckhard Henscheid (1984: 690) den Roman »für einen Riesenschmonsus, bei dem vor lauter Barock und Allegorie und Realismus und Vergangenheitsbewältigung und Großmannsucht nichts, aber auch gar nichts stimmt.«

Der entscheidende Punkt ist nun, dass der Roman aufgrund dieser unterschiedlichen Arten von Mehrdeutigkeit parallele Deutungslinien anbietet, die man unabhängig voneinander verfolgen kann. Die eine Linie ist die mimetische Lesart, die andere die anti-mimetische Lesart. Folgt man der ersten, wird man den Roman als Fall unzuverlässigen Erzählens verstehen; folgt man der zweiten, wird man ihn als in Teilen phantastischen und insgesamt eher symbolisch angelegten Roman verstehen. Beide Linien existieren gleichberechtigt in dem Roman, aber es sind gerade die mimetischen, sozusagen welt-haltigen Anteile, die ihn teilweise auch als historisch relevantes Dokument konservieren und interessant halten. Das nämlich hat er allen anderen Romanen von Grass voraus, in denen die anti-mimetischen Momente dominieren, und das ist vermutlich der Grund, warum die *Blechtrommel* so erfolgreich verfilmt werden konnte (und die anderen Romane nicht) und warum dieser Roman so viel berühmter ist als die anderen.

Literaturverzeichnis

- Aumüller, Matthias (2023): Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Mit einem Kapitel von Tom Kindt, Dana Kissling und Victor Lindblom, Stuttgart: Metzler, Open Access: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-662-67047-7>.
- Bance, A. F. (1967): »The Enigma of Oskar in Grass's *Blechtrommel*«, in: Seminar 3:2, S. 147–156.
- Beyersdorf, H. E. (1980): »The Narrator as Artful Deceiver: Aspects of Narrative Perspective in *Die Blechtrommel*«, in: The Germanic Review 55:4, S. 129–138.
- Diller, Franziska (2015): Einheit in der Differenz – Die innere Struktur des Erzähler-Ichs, Hamburg: Dr. Kovač.
- Dorschel, Andreas (2002): »Vorgriffe. Über Präsumtionen, Präsuppositionen und Vorurteile«, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie 11:1, S. 85–100.
- Durzak, Manfred (1979): Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen [1971]. 3., erw. u. veränd. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer.
- Fischer, André (1992): Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski, München: Fink.
- Frizen, Werner (1986): »Die Blechtrommel – ein schwarzer Roman. Grass und die Literatur des Absurden«, in: Arcadia 21:2, S. 166–189.
- Gerstenberg, Renate (1980): Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg: Carl Winter.
- Grass, Günter (1978): »Gespräche mit Günter Grass« [1970], in: Text + Kritik 1: Günter Grass, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl., München: Edition Text + Kritik, S. 1–50.
- Grass, Günter (2020a): Die Blechtrommel [1959]. Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 4).
- Grass, Günter (2020b): »Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum zehnten Todestag Döblins in der Akademie der Künste Berlin« [1967], in: Essays und Reden I (1955–1969), Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 20), S. 310–333.

- Grass, Günter (2020c): »Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache« [1973], in: *Essays und Reden II (1970–1975)*, Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 21), S. 375–386.
- Grass, Günter (2020d): »Die Verzweiflung arbeitet ohne Netz« [1974] [Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold], in: *Gespräche (1958–2015)*, Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 24), S. 142–183.
- Henscheid, Eckhard (1984): »Literatur. Eine Kolumne«, in: *Merkur* 38:6, S. 687–692, auch in: Ders. (2007): *Literaturkritik*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 403–412.
- Jendrowiak, Silke (1979): *Günter Grass und die »Hybris« des Kleinbürgers. »Die Blechtrommel« – Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation*, Heidelberg: Winter.
- Mayer, Hans (1967): »Deutsche Literatur seit Thomas Mann«, in: Ders.: *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Reinbek b.H.: Rowohlt, S. 259–362.
- Mayer, Hans (1969): »Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans«, in: Ders.: *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 35–67.
- Mecke, Jochen (2015): »Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur«, in: *Diegesis* 4:1, S. 18–48, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/188>
- Neuhaus, Volker (2010): *Günter Grass – Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*, Göttingen: Steidl.
- Reddick, John (1975): *The »Danzig Trilogy« of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years*, London: Secker & Warburg.
- Reddick, John (1978): »Eine epische Trilogie des Leidens? ›Die Blechtrommel, ›Katz und Maus‹, ›Hundejahre‹«, in: *Text + Kritik 1: Günter Grass*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl., München: Edition Text + Kritik, S. 60–73.
- Richter, Frank (1977): *Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass*, Bonn: Bouvier.
- Rohlf, Jochen (1978): »Erzählen aus unzuverlässiger Sicht. Zur Erzählstruktur bei Günter Grass«, in: *Text + Kritik 1: Günter Grass*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl., München: Edition Text + Kritik, S. 51–59.
- Schirmacher, Beate (2008): »Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten der Zwiebel«, in: Marion Gymnich et al. (Hg.), *Points of Arrival: Travels in Time, Space, and Self*, Tübingen: Narr/Francke, S. 119–128.
- Scholz, Oliver R. (2016): *Verstehen und Rationalität [1999]*. 3., ergänzte Aufl., Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Schröder, Susanne (1986): *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass' »Danziger Trilogie«*, Frankfurt a.M.: Lang.

Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit, komische Inkongruenz. Zur Figur des Abbe in Astrid Lindgrens *Madita*

Tilman Köppe

In der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) gibt es eine Verknüpfung von Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit und manchmal komischer Inkongruenz, die gattungstypische Merkmale aufgreift und daher vielleicht als für die KJL charakteristisch verstanden werden kann. Bei den fraglichen Werken handelt es sich um fiktionale Erzählliteratur, die stellenweise neben Kindern und Jugendlichen auch Erwachsene adressiert, wobei diese Mehrfachadressierung auf einer Mehrdeutigkeit der besagten Textstellen beruht und bei denjenigen, die der Mehrdeutigkeit gewahr werden, den Eindruck von Komik zuträglicher Inkongruenz hervorrufen kann. Im ersten Teil dieses Beitrags erläutere ich dieses Phänomen anhand von Beispielen. Im zweiten Teil gehe ich auf die Frage ein, ob bzw. inwiefern davon gesprochen werden kann, dass die dem Phänomen zugrunde liegende Mehrdeutigkeit in einem Werk auch *thematisch* ist. Nicht jedes Werk, das (stellenweise) mehrdeutig ist – darauf weist die Einleitung zu diesem Band hin (vgl. Descher et al. 2023: 7f.) –, handelt deshalb auch (thematisch) von Mehrdeutigkeit. Mit Astrid Lindgrens *Madita* scheint ein anspruchsvolles Beispiel dafür vorzuliegen, dass Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit und komische Inkongruenz nicht allein vorliegen, sondern das Werk auch eine thematische Aussage vermittelt, in der ›Mehrdeutigkeit‹ einen prominenten Platz einnimmt. Kristallisationspunkt dieser thematischen Aussage ist die Figur des Abbe.

1. Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit, (komische) Inkongruenz

Unter ›Mehrfachadressierung‹ verstehe ich in diesem Beitrag, dass ein Werkbestandteil von verschiedenen Leserinnen und Lesern unterschiedlich verstanden werden soll. Dass sich Bücher für Kinder in aller Regel auch an Erwachsene richten – als diejenigen nämlich, die die Bücher kaufen, vorlesen, verbreiten etc. –, wird in der Forschung oft hervor-

gehoben.¹ Die von mir angesprochene Mehrfachadressierung ist demgegenüber ein spezifischeres Phänomen: Nicht das Buch als solches adressiert sowohl kindliche als auch erwachsene Leserinnen und Leser, sondern im Buch gibt es Passagen, die zwei deutlich voneinander abgesetzte Verständnismöglichkeiten eröffnen. Eine dieser Verständnismöglichkeiten – so nehme ich an – eröffnet sich der kindlichen Leserschaft, die andere, darüber hinausgehende der erwachsenen Leserschaft.² Dass dem so ist, dürfte in vielen Fällen der Darstellungsstrategie der Verfasserinnen und Verfasser geschuldet sein: Die Textpassagen wurden also in der Absicht verfasst, Kinder einerseits und Erwachsene andererseits in bestimmter Weise anzusprechen.³

Die hier in Rede stehende Mehrfachadressierung geht mit Mehrdeutigkeit einher. Von ›Mehrdeutigkeit‹ spreche ich, wenn ein Werkbestandteil mehr als nur eine (angemessene) Interpretation gestattet. Eine genauere Bestimmung des Mehrdeutigkeitsbegriffs ist ein anspruchsvolles Unterfangen, das ich hier nicht unternehme; die wesentliche Erläuterungsarbeit soll anhand von Beispielen erfolgen, denen die hier in Rede stehende Spielart von Mehrdeutigkeit gemeinsam ist.

Mein erstes Beispiel ist eine Passage aus Astrid Lindgrens »Karlsson fliegt wieder« (Lindgren 2021 [1955]). Lillebror, die minderjährige Hauptfigur, wird von Frau Bock beaufsichtigt, während seine Eltern unterwegs sind. Frau Bock pflegt eine Rivalität mit ihrer Schwester Frida. Auf Lillebrors Frage, wie es Frida gehe, sagt Frau Bock:

»Ach danke, ihr scheint es gut zu gehen [...]. Sie hat sich einen Verlobten zugelegt, das arme Geschöpf.« Lillebror wusste nicht recht, was er darauf antworten sollte, aber irgendetwas musste er doch sagen und er wollte auch gerne zeigen, dass er höflich sein konnte. Darum sagte er: »Haben Sie nicht auch einen Verlobten, Fräulein Bock?« Anscheinend hätte er das lieber nicht sagen sollen, denn Fräulein Bock stand mit einem Ruck auf und fing an abzuwaschen, dass es nur so klirrte. (Ebd.: 293)

-
- 1 Vgl. etwa die ausführliche Studie Hoffmann 2018 sowie die Beiträge in Beckett 1999. Zu sich daraus ergebenden gattungstheoretischen Abgrenzungsschwierigkeiten vgl. ebd. sowie auch Bonacker 2007.
 - 2 Dabei stellt die Unterscheidung kindlicher einerseits und erwachsener Leserinnen und Leser andererseits natürlich eine Vereinfachung dar: Statt zweier klar unterschiedener Gruppen haben wir es vermutlich mit einer eher heterogenen (Gesamt-)Gruppe von Leserinnen und Lesern mit beträchtlicher Varianz hinsichtlich ihrer Lesesozialisation, (Verstehens-)Kompetenzen etc. zu tun. Wenn ich nachstehend pauschal von ›Kindern‹ und ›Erwachsenen‹ als Adressatinnen und Adressaten spreche, so geschieht das mit dem Ziel der vereinfachenden Konturierung unterschiedlich komplexer Verständnismöglichkeiten einer Textpassage. Lena Hoffmann spricht in diesem Sinne von einer »Vielzahl unterschiedlicher Leserrollen«, die die Texte auszeichneten (Hoffmann 2018: 62). Grundsätzlich gilt: Ich mache in diesem Beitrag durchweg Annahmen zu Lektüreindrücken (Verstehensleistungen etc.) unterschiedlicher (Gruppen von) Leserinnen und Leser(n), ohne entsprechende empirische Belege beibringen zu können (vgl. aber Anm. 7 unten!). Anstelle (unbelegter) empirischer Hypothesen können diese Annahmen auch als (normative) Vorschläge verstanden werden: Ich nehme an, dass der Text als ästhetisch anspruchsvoll oder gelungen erscheint, wenn man die vorgeschlagene Lesart realisiert.
 - 3 Einer etwas schwächeren Lesart dieser Bestimmung zufolge könnte man sagen: Die Textpassagen lassen sich fruchtbar interpretieren derart, dass sie mit der genannten Absicht verfasst wurden.

Zunächst eine Bemerkung zur Erzählstruktur: Die Passage ist intern fokalisiert, Lillebror ist Fokalisierungsinstanz. Das bedeutet, landläufig gesprochen, dass uns das Geschehen aus der Perspektive dieser Figur präsentiert wird: Wir sehen die Dinge also so, wie Lillebror sie sieht, und das (explizit) Gesagte erlaubt Rückschlüsse auf das umfassendere Meinungssystem der Fokalisierungsinstanz.⁴ Was es mit diesem Meinungssystem auf sich hat, wird in der Passage denn auch hinreichend deutlich: Lillebror weiß nicht, was er auf Frau Bocks (aus seiner Sicht rätselhafte) Bemerkung erwidern soll; und seine höflich gemeinte Äußerung (»Haben Sie nicht auch einen Verlobten, Fräulein Bock?«) hat den nicht intendierten Effekt, Frau Bock an ihr schmerzlich empfundenes Junggesellentum zu erinnern. Lillebrors Äußerung erscheint unter dieser Interpretation also als mehrdeutig: Aus der Perspektive Lillebrors handelt es sich um eine verbale Höflichkeitsgeste, aus der Perspektive Frau Bocks handelt es sich um eine Bloßstellung. Zugrunde liegt hier der an und für sich triviale Sachverhalt, dass eine bestimmte Äußerung in verschiedenen Kontexten Unterschiedliches bedeuten kann.⁵ Die in unserer Passage in Rede stehenden Kontexte sind die Meinungssysteme der Figuren: Die Äußerung Lillebrors kann zugleich vor dem Hintergrund der Überzeugungen Lillebrors verstanden werden (dann ist es ein höflich gemeinter Versuch, die Konversation fortzusetzen), und sie kann vor dem Hintergrund von Frau Bocks (teils wohl uneingestanden) Überzeugungen verstanden werden (dann ist es eine schmerzlich empfundene Bloßstellung). Deutlich wird hier zugleich, was es mit der Mehrfachadressierung auf sich hat. Kinder verstehen im Regelfall das in der Passage wörtlich Gesagte, d.h., sie fassen es der Perspektive Lillebrors entsprechend auf: Er will eben nett bzw. höflich sein. Erwachsene verstehen nicht nur, dass wir es hier mit einer auf die Perspektive des Siebenjährigen zentrierten (intern fokalisierten) Darstellung zu tun haben; sie verstehen vielmehr auch, was es mit Frau Bocks Nöten auf sich hat, die fortgeschrittenen Alters ist und ihre zentrale Schwäche vor einem Siebenjährigen verbergen zu müssen meint.⁶ Die These, dass kindlichen Leserinnen und Lesern nur Lillebrors Perspektive zugänglich ist, lässt sich in verschiedener Weise stützen: Erstens entspricht diese Perspektive gewissermaßen dem an der ›Textoberfläche‹ Ersichtlichen. Zweitens sind kindliche (oder jugendliche) Leserinnen und Leser mit der Perspektive Lillebrors an dieser Stelle bereits gut vertraut: Der gesamte Text ist nämlich dominant intern fokalisiert mit Lillebror als Fokalisierungsinstanz. Drittens handelt es

-
- 4 Indizien für die interne Fokalisierung sind die Abtönpartikel »doch« sowie die Ausdrücke »musste« bzw. »[a]nscheinend«, die auf Lillebrors Pflichtbewusstsein bzw. seinen epistemisch beschränkten Horizont verweisen. Zur Erläuterung vgl. Köppe/Kindt 2022: 137–148.
- 5 Dass man mit einer bestimmten Wortfolge je nach Äußerungskontext recht unterschiedliche Dinge tun (d.h. meinen und bewirken) kann, ist ein Gemeinplatz der Pragmatik; vgl. zur Erläuterung z.B. Newen/v. Savigny 1996: 180–185.
- 6 Erwachsene können daher auch verstehen, was es mit Frau Bocks zu Beginn der Passage zitierter Bemerkung auf sich hat (»Ach danke, ihr scheint es gut zu gehen [...]. Sie hat sich einen Verlobten zugelegt, das arme Geschöpf.«). Es handelt sich um eine Spielart ironischen Sprechens, mit der ein als unangemessen empfundenes Verhalten (das ›Sich-Zulegen‹ eines Verlobten und die darauf basierende Zufriedenheit) in ihrer Unangemessenheit herausgestellt (vorgeführt) und somit kritisiert werden soll. Zur Erläuterung des Phänomens vgl. Walton 1990: 222 (»To speak ironically is to mimic or mock those one disagrees with [...].«); zur Charakterisierung der Ironie als *pretense* vgl. Currie 2010: 152 (»Pretending to be someone for whom that absurdity is a live possibility makes vivid – in a small and perhaps amusing way – how defective such a point of view is.«).

sich bei Frau Bocks Nöten um solche, die Kindern aufgrund ihrer begrenzten Lebenserfahrung nicht zugänglich sein dürften. Und auch die Ironie, die sich in Frau Bocks Äußerung ausmachen lässt (»Sie hat sich einen Verlobten zugelegt [...]«), dürfte als semantisch intrikate Äußerungsform Kinder überfordern.⁷

Die Passage ist schließlich auch geeignet, das dritte meiner titelgebenden Konzepte knapp zu erläutern: die komische Inkongruenz. Die Äußerung Lillebrors lässt sich, wie gesagt, als verbale Höflichkeitsgeste und als Bloßstellung verstehen. Die Konzepte »Höflichkeit« und »Bloßstellung« stehen in Opposition zueinander in dem Sinne, dass sich eine Bewertungsdimension ausmachen lässt, hinsichtlich der sie als entgegengesetzt erscheinen. Denn höflich zu sein gilt im Allgemeinen als moralisch gut, jemanden bloßzustellen als moralisch schlecht.⁸ Lässt sich ein sprachliches Element auf zwei Weisen beschreiben, die sich hinsichtlich eines bestimmten Merkmals als in Opposition zueinander stehend verstehen lassen, so liegt eine sog. Inkongruenz vor (vgl. Kindt 2011: insbes. 76–93). Sie ist namensgebend für die Tradition der Inkongruenztheorie des Komischen; der Theorie zufolge liegt in der Wahrnehmung einer Inkongruenz ein zentrales Ingredienz des Komischen.⁹ In der Tat lassen sich komische Wirkungen in den Beispieltexen unter Bezugnahme auf das Konzept der Inkongruenz erläutern. So entstehen in Astrid Lindgrens *Madita* zuweilen regelrechte, dem Schema entsprechende Witze:

Beim Sahnebonbonkochen [vor Weihnachten, T.K.] fragt Madita: »Mutti, was wünschst du dir am allermeisten von allem?« »Zwei ganz brave und liebe Mädchen«, sagt Mutti. Da werden Maditas Augen blank und ihre Stimme zittert ein wenig. »Und wo sollen Lisabeth und ich dann hin?« (Lindgren 1961 [1960]: 111)

Madita und ihre Mutter missverstehen sich, weil Madita es vor dem Hintergrund ihres kindlichen Wissenshorizonts für möglich hält, dass sie selbst sowie ihre Schwester Lisabeth zugunsten »brave[r] und liebe[r] Mädchen« verstoßen werden. Während das brave Verhalten der Töchter als moralisch gut gelten mag, ist die Verstoßung gewiss moralisch schlecht. Das (projektierte) Vorhandensein zweier braver Mädchen wird also auf zwei unterschiedliche Weisen charakterisiert, die in einer markanten Wertopposition zueinander stehen und mithin im erläuterten Sinne inkongruent sind. In der Komiktheorie sind Status und Reichweite des Zusammenhangs von Inkongruenz und Komik umstritten; diskutiert wird u. a., ob alle Fälle von Komik darauf beruhen, dass eine Inkongruenz

7 Vgl. die vorstehende Anmerkung. Dass Kinder mit dem Verständnis der Ironie überfordert sind, habe ich anhand zweier sechs und acht Jahre alter Testleserinnen (exemplarisch) überprüft. Auf meine Erläuterung des Sachverhalts hin meinte die Sechsjährige, Frau Bock solle eben auch einen Verlobten haben, dann sei das Problem ja gelöst (die Achtjährige stimmte zu).

8 Das gilt vielleicht auch dann, wenn die Bloßstellung (wie im Falle Lillebrors) unabsichtlich erfolgt und wir dem kindlichen Sprecher keinen Vorwurf machen würden. Lillebror kann die Folgen seines Handelns nicht absehen; dennoch scheint es mir so zu sein, dass es besser gewesen wäre, die Handlung wäre unterblieben, und dass dies etwas mit einem moralischen Standard zu tun hat, der hier verletzt wurde.

9 Das Konzept, seine Tradition und aktuelle Forschungspositionen werden ausführlich besprochen in Kindt 2011, insbes. Kap. 1.2 u. 1.4; vgl. auch Carroll 2014: Kap. 1.

wahrgenommen wird, und unter welchen Umständen die Wahrnehmung einer Inkongruenz tatsächlich Komik bewirkt.¹⁰ Auch in den nachstehend diskutierten Beispielen mag man zweifeln, ob die Inkongruenz (wenn man sie denn wahrnimmt) Komik erzeugt.

Tritt man einen Schritt zurück, so zeigt sich, dass Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit und (potenziell) komische Inkongruenz im Beispiel in bestimmter Weise verknüpft sind: Die Mehrfachadressierung ist derart gestaltet, dass sich (grob gesprochen) die eine ›Bedeutung‹ des Textelements an den einen (kindlichen) Adressatenkreis richtet, während der andere (erwachsene) Adressatenkreis sowohl diese als auch eine weitere ›Bedeutung‹ verstehen soll, was Erwachsene dann wiederum empfänglich macht für die Wahrnehmung der Komik zuträglichen Inkongruenz.

Mein zweites Beispiel ist strukturell ähnlich, wenngleich etwas komplexer. Es entstammt Astrid Lindgrens »Rasmus und der Landstreicher« (Lindgren 2007 [1957]). Rasmus lebt in einem Waisenhaus. Der größte Wunsch der Kinder dort ist es, adoptiert zu werden. Hin und wieder kommen Ehepaare, um sich ein Kind auszusuchen. Die Kinder sind an solchen Tagen, »wenn vielleicht das ganze künftige Dasein davon abhing, wie man sich benahm und wie man gerade an diesem Morgen aussah« (ebd.: 29), extremem Stress ausgesetzt, es ist »ein schwerer Tag voll quälender Erwartung« (ebd.: 31). Rasmus ist überzeugt, dass auch diesmal ein »Mädchen mit Locken« (ebd.: 28 u.ö.) ausgesucht werde. So ist es dann auch, als eines Tages ein begütertes Ehepaar das Waisenhaus besucht. Alle Kinder sind gestresst. Aus der Perspektive der prospektiven Adoptivmutter wird einzig Greta als »unbefangen« wahrgenommen:

Man konnte sie [Greta, T.K.] nicht übersehen, sie ging beharrlich hinterdrein, wo man auch war. Sie war ganz unbefangen und die Einzige unter den Kindern, die zu lächeln wagte, wenn man sie anlächelte. (Ebd.: 32)

Auch »Rasmus und der Landstreicher« ist dominant intern fokalisiert – erzählt wird aus der Perspektive von Rasmus. In der zitierten Passage hat ein Wechsel stattgefunden, nun ist die prospektive Adoptivmutter eines der Kinder Fokalisierungsinstanz. Wieder liegt eine Form der Mehrfachadressierung vor: Kindliche Leserinnen und Leser verstehen das wörtlich Gesagte (Greta wirkt unbefangen, sie lächelt sogar). Erwachsene dagegen verstehen nicht nur dies, sondern noch mehr: dass nämlich Greta als Einzige nicht begreift, was für sie und die anderen Kinder auf dem Spiel steht. Ihr unbefangenes Verhalten ist auffällig – es könnte Ausdruck von Unerschrockenheit, Resilienz oder auch mangelnder Einsicht in die situativen Zusammenhänge sein. Letzteres – dass Greta hinsichtlich ihrer Intelligenz hinter den anderen Kindern zurücksteht – würde erklären, weshalb sie sich, wie es an anderer Stelle heißt, »wie ein neugieriger kleiner Hund« (ebd.: 33) verhält. Im Unterschied zu Rasmus, dessen komplexes Innenleben (einschließlich seiner Sehnsüchte und Befürchtungen) wir dagegen an dieser Stelle im Buch bereits kennengelernt

10 Kritisch zu Status und Reichweite der Inkongruenztheorie der Komik äußert sich z.B. Levinson 2006. Vgl. erneut die ausführliche Diskussion in Kindt 2011, insbes. Kap. 1.4. Vgl. auch Anm. 12 unten.

haben, durchschaut Greta ganz einfach nicht, was auf dem Spiel steht, was wiederum ihre Unbefangenheit erklärt.¹¹

Als mehrdeutig lässt sich in diesem Beispiel nun nicht die Äußerung einer der Figuren beschreiben. Vielmehr erlaubt die Unbefangenheit Gretas, also ein (komplexer) nicht-sprachlicher diegetischer Sachverhalt, verschiedene Interpretationen: Die Unbefangenheit (Gretas Lächeln etc.) kann als Ausdruck von kindlichem Liebreiz (so sieht es die ›reiche Dame‹) oder (neben anderem) als Ausdruck von Dummheit verstanden werden. Eine komische Inkongruenz liegt damit ebenfalls auf der Hand: Liebreiz einerseits und Dummheit andererseits stehen in einer Wertopposition zueinander derart, dass Ersterer gemeinhin als positiv und Letztere als negativ angesehen wird.¹²

Als drittes Beispiel sei eine Passage aus Kirsten Boies »Geburtstag im Möwenweg« betrachtet (Boie 2020).¹³ Die im titelgebenden Möwenweg wohnhaften Kinder beteiligen sich an einem Sommerfest. Tara, deren Bericht wir hier lesen,¹⁴ beschreibt den Festplatz so:

In der Mitte stand ein großes Zelt, da haben alte Frauen Kaffee und Kuchen verkauft, und das Geld war eine Spende für einen guten Zweck. Ich weiß aber nicht, wofür. Ich glaube, für arme Menschen, die nichts zu essen haben oder wo gerade ein Erdbeben war.

Darum haben alle Leute viel Kuchen gegessen, weil sie den armen Menschen helfen wollten. (Ebd.: 319f.)

Die Mehrfachadressierung gestaltet sich so: Kinder verstehen das wörtlich Gesagte. Erwachsene dagegen verstehen, dass Tara aufgrund kindlicher Naivität den »Leuten« vermutlich fälschlicherweise altruistische Motive zuschreibt. Der Verzehr von »viel Kuchen« changiert damit zwischen Verfressenheit und Altruismus. Der (fiktive) Sachverhalt erlaubt verschiedene Interpretationen relativ zu den Meinungshorizonten der kindlichen Erzählerin einerseits und (abgeklärten) Erwachsenen andererseits und ist insofern mehrdeutig. Und da sich ›Verfressenheit‹ und ›Altruismus‹ als ›moralisch

11 Für die erwachsene Leserschaft liegt hier auch eine Instanz der sog. dramatischen Ironie vor: Wir wissen mehr als die ›reiche Dame‹, die von den Nöten der Waisenhauskinder augenscheinlich keine Ahnung hat, und können daher (auch) ihre Wahrnehmung Gretas als unangemessen erkennen.

12 Das Beispiel wirft die oben angesprochene Frage auf, ob die Wahrnehmung dieser (oder einer vergleichbaren) Inkongruenz hinreichend für die Komik der Passage sei. In der Komiktheorie wird immer wieder geltend gemacht, die Inkongruenzen müssten auch als harmlos wahrgenommen werden, um Komik zu erzeugen (vgl. zu dieser Diskussion insbes. Kindt 2011: 93–114). Ob das Waisenhauszenario mit den ausführlich geschilderten Nöten der Kinder eine entsprechende Bedingung erfüllt, mag als fraglich erscheinen.

13 Es handelt sich um den 2003 erschienenen dritten Band der »Möwenweg«-Reihe; ich zitiere aus der Sammelpublikation Boie 2020.

14 Die näheren Umstände des Erzählaktes bleiben freilich im Dunkeln. Es wird z.B. nicht deutlich, ob wir annehmen sollen, dass Tara den Text des Werkes (in der Fiktion) aufschreibt. Möglicherweise bleiben die fraglichen fiktiven Sachverhalte (wann der Bericht in welcher Form übermittelt wird etc.) unbestimmt (zur Diskussion dieses Phänomens vgl. Walton 1990: 174–183). Die Frage der Fokalisierung bleibt davon allerdings unberührt; interne Fokalisierung kann auch dann vorliegen, wenn die Konturen des Erzählaktes (›Wer spricht?‹) unklar bleiben.

schlecht« bzw. »gut« einordnen lassen, liegt eine für Komik relevante Inkongruenz (inklusive Wertopposition) vor.

Es ist damit Zeit für ein erstes Zwischenfazit. Die betrachteten Textbeispiele haben folgende Gemeinsamkeiten: Erstens ist eine fiktive Situation oder ein fiktiver Sachverhalt mehrdeutig in dem Sinne, dass mehrere Beschreibungen von Situation oder Sachverhalt möglich sind; eine davon entspricht der Sicht der Fokalisierungsinstanz. Weil sich diese Beschreibungen hinsichtlich einer Bewertungsdimension als in Opposition zueinander stehend verstehen lassen, kann zweitens Komik entstehen. Da dies nur die erwachsene Leserschaft versteht (oder verstehen soll), liegt eine Form der Mehrfachadressierung vor.

Deutlich geworden ist ferner, dass nicht nur sprachliche Elemente (Wörter, Sätze) eines Werkes mehrdeutig sein können, sondern auch »Elemente« der erzählten Welt (d.h. Aspekte des fiktionalen Gehalts der Werke). Dieser Typus literarischer Mehrdeutigkeit grenzt sich von Mehrdeutigkeiten, wie wir sie aus dem Alltag kennen, ab. Dass Gegenstände oder Sachverhalte unterschiedlich gedeutet werden, ist zwar ein alltägliches Phänomen: Die Spediteurin sieht in einem Dieseltruck ein probates Transportmittel, die Umweltschützerin eine Feinstaubschleuder. Beide Charakterisierungen setzen ein bestimmtes Meinungssystem (eine »Perspektive«) voraus, vor deren Hintergrund ein bestimmter Gegenstand in bestimmter Weise charakterisiert wird (der Lastwagen als Transportmittel oder Feinstaubschleuder). Im Alltag würden wir aber nicht davon sprechen, dass *der Truck* »mehrdeutig« ist. Dies ist aber durchaus sinnvoll im Kontext der Literaturinterpretation, als deren Ziel u.a. die Feststellung der Motivierung von Textelementen angenommen wird.¹⁵ Aspekte des fiktionalen Gehalts der Werke (d.h. fiktive Gegenstände oder Sachverhalte) werden dabei erklärt, indem ihnen transfiktionale Funktionen zugesprochen werden. In unseren Fällen besteht die Erklärung (»Warum ist in der Fiktion der Fall, dass ...?«) darin, den Beitrag des relevanten Gehalts zur Ausgestaltung von Mehrdeutigkeit und darauf basierender Mehrfachadressierung sowie (potenziell) komischer Inkongruenz auszuweisen.

2. Thematische Mehrdeutigkeit in Astrid Lindgrens *Madita*

In den bislang besprochenen Werken ist die Mehrdeutigkeit nicht thematisch. Die untersuchten Fälle von Mehrdeutigkeit sind im jeweiligen Werkkontext vielmehr eher punktuell, d.h. nicht strukturell bedeutsam oder prominent: Man wird nicht sagen wollen, dass das Konzept der Mehrdeutigkeit eine erschließende Kraft in Bezug auf das (Gesamt-)Werk habe und dass entsprechend viele (prominente) Aspekte des fiktionalen Gehalts eine auf das Thema der Mehrdeutigkeit bezogene Paraphrase erlaubten. Ferner ist es nicht so, dass sich den Werken eine entsprechende thematische Aussage zuschreiben ließe, die Geltung (auch) jenseits der Grenzen der fiktiven Welt beanspruchte – land-

15 Zum Begriff der Motivierung vgl. ausführlich Koch 2015: insbes. Kap. 5.

läufig gesprochen: eine ›Moral‹ oder ›Lehre‹, die sich auf den thematischen Begriff der Mehrdeutigkeit stützte.¹⁶

Anders könnte der Fall liegen in Bezug auf Astrid Lindgrens *Madita*. Zunächst einmal gilt für das Werk das für die obigen Beispiele Gesagte. Auch in *Madita* wird dominant intern fokalisiert erzählt (Fokalisierungsinstanz ist das Mädchen Madita) und es finden sich Passagen, die Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit und (potenziell) komische Inkongruenz in der herausgearbeiteten Weise verknüpfen. Zum Beispiel: Nachdem Abbe Madita einen gehörigen Schrecken eingejagt hat – er hat Madita weisgemacht, er sei der Sprössling eines Grafen, der als Gespenst in der Waschküche einen Schatz bewache –, bedauert er, zu weit gegangen zu sein. Er behauptet am nächsten Tag, den Schatz gefunden zu haben, den er nunmehr mit Madita teilen wolle:

Abbe drückt Madita eine Krone in die Hand.

»Da! Als Schmerzensgeld oder wie das nun heißt.«

Madita strahlt über das ganze Gesicht. Abbe ist doch zu nett.

»Danke, Abbe!«

»Bitte schön«, sagt Abbe. »Es ist zwar Spukgeld, aber man kann sich dafür genauso gut was kaufen wie für gewöhnliches Geld.«

Danach verschwindet der hochwohlgeborene Abbe in seiner Küche. Madita bleibt noch stehen und betrachtet zufrieden ihr Spukgeld.

Man stelle sich bloß vor, über hundert Jahre hat es in Nilssons Waschküche gelegen, und trotzdem ist es so blank und sieht so echt aus. (Lindgren 1961 [1960]: 106)

Kindliche Leser mögen hier der Perspektive Maditas folgen und annehmen, Abbe habe tatsächlich den Schatz des Geistes gefunden; eine aufgeklärtere (kindliche oder jugendliche) Leserschaft mag durchschauen, dass Abbe Madita etwas vormacht, und insofern Maditas Perspektive verlassen. Nichtsdestotrotz gibt es hier noch eine weitere Bedeutungsebene, die die kindliche/jugendliche Perspektive übersteigen dürfte: Da Abbe bitterarm ist, stellt das Verschenken einer Krone einen Akt beträchtlicher Opferbereitschaft dar. Als Madita kurz darauf erwägt, für das Geld »Ausschneidepuppen« (ebd.) zu kaufen, klingt das Spektrum der vorherrschenden sozialen Ungleichheit deutlich an: Während Abbe Nilssons Familie Tag für Tag um ihr wirtschaftliches Überleben ringen muss, kann Madita als Kind relativ wohlhabender Eltern nicht nur über eigenes Geld verfügen, sondern dieses auch für Spielzeug ausgeben. Und mehr noch: Abbe stellt seine eigenen, berechtigten Interessen nicht nur zurück, um Madita eine Freude zu machen, sondern er macht auch kein Aufhebens davon. Seine Opferbereitschaft ist also mit Bescheidenheit gepaart. Die Passage changiert damit zwischen (der Fortsetzung) einer Flunkerei (was moralisch problematisch ist) und einem Akt des Altruismus (was moralisch vorteilhaft ist). (Ob aus dieser Inkongruenz auch Komik entsteht, sei erneut offen gelassen.)

Aus Maditas kindlicher Perspektive erscheint Abbe insgesamt als ein großzügiger, verantwortungsbewusster und humorvoller Jugendlicher. Er wird von Madita geschätzt,

16 Mit diesen Bedingungen für das Vorliegen eines thematischen Gehalts folge ich den begrifflichen Analysen von Olsen 1978 sowie Lamarque 2009; vgl. auch Lamarque/Olsen 1994: insbes. Kap. 10. Vgl. auch die Einleitung zu diesem Band (Descher et al. 2023, insbes. 7–10).

ja bewundert. Zwischen den Zeilen – d.h. unter einer Beschreibung, die Maditas Perspektive transzendiert und einer ›erwachsenen‹ Perspektive entsprechen dürfte – werden allerdings weitere Eigenschaften Abbes deutlich. Sein Vater, dessen Sprache einen niedrigen Bildungsstand andeutet, ist Quartalssäufer und Abbe sorgt im Alter von 15 Jahren praktisch allein für das Familieneinkommen; die Familie (Vater, Mutter, Sohn) ist arm, sozial benachteiligt und lebt am Rand der Gesellschaft (d.h., sie ist asozial). Aus Maditas Perspektive liest sich das so:

Das Wunderbare an Abbe ist nicht allein, daß er schon fünfzehn Jahre alt ist [...], sondern daß er auch Zuckerkringel bäckt und sie auf dem Markt verkauft. Eigentlich soll ja sein Vater die Kringel backen und seine Mutter damit auf dem Markt stehen, aber meistens muß Abbe beides machen. Er tut Madita leid deswegen. Abbe möchte gern Seemann werden und bei Sturm und Wind auf dem Meer sein, zum Backen hat er überhaupt keine Lust. Aber er muß es eben tun, weil sein Vater auch keine Lust dazu hat. Wenn Linus-Ida ihre traurigen Lieder singt von Armeleutekindern und ihren Vätern, die ›es zum Wirtshaus zieht‹, dann glaubt Madita manchmal, daß Onkel Nilsson damit gemeint ist. (Ebd.: 23)

Abbes Aufopferung für seine Familie geht so weit, dass er sein eigenes Leben riskiert, um das seines Vaters zu retten, der betrunken heimkommend in den Fluss fällt. Er wird von Abbe gerettet, der seinerseits jedoch nicht schwimmen kann und bei der Rettungsaktion fast ertrinkt. Seine Mutter – deren allgemeine Unfähigkeit sich hier darin zeigt, dass sie zu Maditas Eltern rennt, anstatt wenigstens zu versuchen, ihrerseits Abbe zu retten – berichtet vom nächtlichen Vorfall wie folgt:

»Ja, denn er [Abbe] ist ja reingesprungen und hat ihn [Nilsson, seinen Vater] rausgezogen, so viel wusste Nilsson noch. Und stellen Sie sich vor, was der Dussel [sc., Nilsson] dann gemacht hat, ja, er kam einfach rein und legte sich ins Bett, blau, wie er war. Abbe hatte er vergessen. Er muss im Fluss geblieben sein.« (Lindgren 1990 [1976]: 201)

Die aus Maditas Perspektive salienten Eigenschaften Abbes (Großzügigkeit, Verantwortungsbewusstsein, Humor) entsprechen positiven gesellschaftlichen Normen. Die nur zwischen den Zeilen deutlich werdenden Eigenschaften der Abbe'schen Familie (jene Eigenschaften, die ihre Asozialität begründen) tun dies nicht. Die Figur des Abbe ist damit zunächst einmal mehrdeutig im oben erläuterten Sinne: Sie exemplifiziert zwei inkongruente Eigenschaftssets.

An dieser Stelle eröffnet sich nun die Möglichkeit einer thematischen Interpretation des Werkes. Denn der Clou der Darstellung der Figur Abbe scheint mir darin zu liegen, dass Abbes *positive* (den gesellschaftlichen Normvorstellungen entsprechende) Eigenschaften *insbesondere* aus der kindlichen Perspektive salient werden. Madita sieht Abbe mit den ›unschuldigen‹ Augen des Kindes – und daher kann sie seiner positiven Eigenschaften gewahr werden. Die Perspektive der ›Gesellschaft‹ erscheint demgegenüber als vorurteilsbelastet: Wer in Abbe nur den Spross seiner asozialen Familie sieht, der kann seine positiven Züge nicht erkennen (geschweige denn anerkennen). Dass diese Perspektive nicht die ethisch privilegierte ist, liegt auf der Hand: Sie wird nicht nur den Eigenschaften der Person nicht gerecht (und tut der Person insofern unrecht), sondern sie ver-

kennt überdies, was es an Gutem auf der Welt gibt (auch oder gerade dort, wo man es nicht vermuten mag).

Das Werk, so möchte ich vorschlagen, legt damit folgende komplexe thematische Aussage nahe:

1. Man kann Ereignisse und Sachverhalte unterschiedlich beschreiben/deuten; sie stellen sich aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlich dar (hier insbesondere: als sozialen Normen entsprechend/nicht entsprechend).
2. Eine vorurteilsfreie Perspektive ist besser (ethisch privilegiert).

Diese thematische Interpretation erklärt z.B. die durchgängige Perspektivgestaltung des Werkes: Intern fokalisiert ist *Madita* deshalb, weil wir so mit der ›kindlichen‹ (vorurteilsfreien) Perspektive vertraut werden, und an kritischen Stellen des Werkes (insbesondere solchen, in denen es um Abbe geht) beide Perspektiven – Maditas einerseits und die ›zwischen den Zeilen‹ deutlich werdende andererseits – miteinander vergleichen können. Zudem beansprucht die thematische Aussage – wie das für thematische Aussagen allgemein gilt¹⁷ – Geltung auch jenseits der Grenzen der fiktiven Welt. Es handelt sich um eine ›Morak‹ des Erzählwerks *Madita*, von der man annehmen kann, dass man sie sich zu Herzen nehmen sollte.¹⁸

Unter der vorgeschlagenen thematischen Interpretation lassen sich schließlich auch einzelne Passagen des Werks so charakterisieren, dass ihre funktionale Rolle (d.h. ihr Beitrag zur Ausgestaltung des besagten Themas) deutlich wird. Mithilfe eines Beispiels möchte ich diese These (wo nicht umfassender belegen, so doch wenigstens) illustrieren. Als *Madita* und ihre Schwester *Lisabeth* am Fluss spielen, erfahren wir von den Gedanken *Maditas* (vermittels der internen Fokalisierung) das Folgende:

Viel Schilf gibt es ja nicht im Fluß, aber gerade vor dem Giebel der Waschküche wächst ein großes Büschel. Wenn es dort nicht stände, dann könnte man von dem Steg aus, der zu Birkenlund gehört, Nilssons Steg sehen, aber so kann man es nicht. *Madita* findet das schade, aber *Mama* findet es gut so. *Mama* findet wohl, je weniger man von Nilssons zu sehen bekommt, desto besser ist es; warum, weiß kein Mensch. Die Augen hat man doch wohl, um damit soviel [sic!] wie möglich zu sehen. (Lindgren 1961 [1960]: 16)

Der Satz »Die Augen hat man doch wohl, um damit soviel wie möglich zu sehen« lässt sich zunächst einmal im Sinne der oben skizzierten Analyse verstehen. Kindliche Lese-

17 Vgl. die in der vorstehenden Anm. genannte Literatur.

18 In Rachel Falconers Studie »The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership« liest man: »Not only are the texts [crossover novels] themselves often generically hybrid, but readers are hybridising different readerly identities when they ›cross over‹ to reading a book that was intended, at least ostensibly, for someone other and elsewhere. Cross-reading is another of the ways in which we become, in Kristeva's phrase, ›strangers to ourselves.« (Falconer 2009: 9) Vielleicht kann man das im Sinne des von mir Ausgeführten verstehen: Wer versucht, die Welt vorübergehend (imaginativ) mit den Augen *Maditas* zu sehen, mag sich vorübergehend der vertrauten (eigenen) Perspektive entfremden. Das wiederum mag zur Einsicht führen, dass es eben nicht selbstverständlich ist, die Welt so zu sehen, wie man es gewohnt ist.

rinnen und Leser verstehen, dass es sich um eine (sc. intrafiktionale) Begründung für Maditas Auffassung handelt, man solle Nilssons sehen können. Erwachsene Leser können darüber hinaus verstehen, dass sich der Satz als transfiktionaler (d.h. die Grenzen der fiktiven Welt überschreitender, s.o.) ethischer Appell verstehen lässt: Man soll die Augen nicht verschließen vor Dingen, die den sozialen Normen nicht entsprechen (denn eine vorurteilsfreie Perspektive ist ethisch privilegiert). Eine Inkongruenz ergibt sich möglicherweise, insofern das (vorurteilsbedingte bzw. -belastete) Wegschauen moralisch schlecht und das unvoreingenommene Sehen moralisch gut ist.

3. Zusammenfassung

In der KJL werden Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit und (potenziell) komische Inkongruenz so kombiniert, dass erwachsene und kindliche Leserinnen und Leser an einer mehrdeutigen Stelle separat adressiert werden und für die erwachsene Leserschaft Komik entstehen kann. In *Madita* ist diese Mehrdeutigkeit zusätzlich thematisch. Die Figur Abbe Nilsson ist so ausgestaltet, dass verschiedene (perspektivgebundene) Beschreibungen möglich sind: Aus Maditas Perspektive entspricht Abbe sozialen Normen, aus Erwachsenenperspektive tut er dies nicht. Maditas Perspektive scheint ethisch privilegiert zu sein, insofern sie nicht vorurteilsbelastet ist und die uneingeschränkt guten Eigenschaften einer Person anzuerkennen befähigt. Die Mehrdeutigkeit von Ereignissen und Sachverhalten ist damit ein wichtiger Bestandteil einer thematischen Aussage des Werkes.¹⁹

Literaturverzeichnis

- Beckett, Sandra L. (Hg.) (1999): *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York/London: Garland.
- Boie, Kirsten (2020): *Wir alle zusammen im Möwenweg*, Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger.
- Bonacker, Maren (2007): »Writing for children of all ages« – Wenn Kinderbücher Grenzen sprengen«, in: Dies. (Hg.), *Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages Lektüre*, Trier: WVT, S. IX–XV.
- Carroll, Noël (2014): *Humour. A Very Short Introduction*, Oxford: OUP.
- Currie, Gregory (2010): *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*, Oxford: OUP.
- Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2023): »Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 7–22.
- Falconer, Rachel (2009): *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*, New York: Routledge.

19 Ich danke Antonia Luiking sowie den Herausgebern des Bandes für hilfreiche Anregungen zur einer früheren Fassung dieses Beitrags.

- Hoffmann, Lena (2018): *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*, Zürich: Chronos.
- Kindt, Tom (2011): *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag.
- Koch, Jonas (2015): *Erklären und Verstehen fiktionaler Filme. Semantische und ontologische Aspekte*, Münster: mentis.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2022): *Erzähltheorie. Eine Einführung, 2., erweiterte u. aktualisierte Aufl.*, Ditzingen: Reclam.
- Lamarque, Peter (2009): *The Philosophy of Literature*, Malden (MA): Blackwell.
- Lamarque, Peter/Olsen, Stein Haugom (1994): *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*, Oxford: OUP.
- Levinson, Jerrold (2006): *The Concept of Humor*, in: Ders. (Hg.), *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford: OUP, S. 389–399.
- Lindgren, Astrid (1961): *Madita* [schwed. 1960]. Übers. v. Anna-Liese Kornitzky, Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger.
- Lindgren, Astrid (1990): *Madita und Pims* [schwed. 1976]. Übers. v. Anna-Liese Kornitzky, Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger.
- Lindgren, Astrid (2007): *Rasmus und der Landstreicher* [schwed. 1957]. Übers. v. Thyra Dohrenburg, Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger.
- Lindgren, Astrid (2021): *Karlsson vom Dach* [schwed. 1955]. Übers. v. Thyra Dohrenburg. 24. Aufl., Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger.
- Newen, Albert/Savigny, Eike von (1996): *Einführung in die Analytische Philosophie*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Olsen, Stein Haugom (1978): *The Structure of Literary Understanding*, Cambridge: CUP.
- Walton, Kendall L. (1990): *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge/London: HUP.

Kipffiguren. Zur Konstruktion von Mehrdeutigkeit in Thomas Bernhards *Der Schauspieler*

Irmgard Nickel-Bacon, Verena Ronge

Der Kurzprosa-Text von Thomas Bernhard, der im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht, erscheint rätselhaft genug, um zu genauerer Betrachtung aufzufordern und Deutungen zu provozieren, ohne jedoch auch nur annähernd eindeutig zu sein. Vielmehr zeigt *Der Schauspieler* spezifische Formen der Konstruktion von Mehrdeutigkeit, wie sie im vorliegenden Band angesprochen ist (vgl. die Einleitung: Descher et al. 2023). Denn beim *Schauspieler* handelt es sich um einen äußerst kurzen, dabei komplexen Text, der an prägnanten Stellen in seiner Konstruktion von Bedeutung kippt und damit Brüche im Leser:innenseitigen Bedeutungsaufbau erzeugt. Bezogen auf die Thematisierung von Mehrdeutigkeit kann anhand des *Schauspielers* gezeigt werden, dass es neben der expliziten Thematisierung von Mehrdeutigkeit auch implizite Signale in Form von Ambivalenzen und Widersprüchen der literarischen Bedeutungskonstruktion gibt, wie sie kennzeichnend sind für die Ästhetik der Moderne (vgl. Bode 1988). Solche impliziten Signale sind für den hier zu untersuchenden Text charakteristisch und sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Die implizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit entsteht vor allem dadurch, dass auf semantischer Ebene an prägnanten Stellen Ambiguität erzeugt wird, die zu systematisch vom Text erzeugten Mehrdeutigkeiten führt. Zu unterscheiden ist dabei die textseitig feststellbare Mehrdeutigkeit von den unterschiedlichen Deutungen einzelner Leser:innen im Rezeptionsprozess, welche beispielsweise auf unterschiedliche Wissensvoraussetzungen zurückzuführen sind (vgl. Nickel-Bacon 2018: 7). Im Rahmen der Polarität einer textseitig erzeugten Mehrdeutigkeit von den unterschiedlichen Deutungsansätzen im Rezeptionsprozess konzentrieren wir uns im Folgenden auf die Textseite. In diesem Kontext betrachten wir textseitige Mehrdeutigkeit als eine Folge der prinzipiellen ›Bedeutungsmehrwertigkeit‹ literarischer Fiktionen, die zu einer besonderen Wertschätzung der Literatur führt und unterschiedliche Ausprägungsgrade aufweist. Wie zu erläutern sein wird, zeigt *Der Schauspieler* in dieser Hinsicht einen systematisch angelegten und hohen Grad an Mehrdeutigkeit. Dabei ist der hier zugrunde gelegte Begriff der Mehrdeutigkeit in Anschluss an Jannidis vom Begriff der Vieldeutigkeit abzugrenzen, da keine unendliche Bedeutungsvielfalt angenommen wird, sondern eine endliche Anzahl

von Deutungsmöglichkeiten, die sich als Lesarten »deutlich voneinander abgrenzen lassen« (Jannidis 2003: 308). Ferner gehen wir im Folgenden davon aus, dass die leser:innen-seitige Erfahrung von Mehrdeutigkeit nicht nur auf einer Verarbeitungs-konvention im Sinne von Schmidts Polyvalenz-These (vgl. Descher et al. 2023: 7) basiert, sondern auch auf bestimmten Textmerkmalen (vgl. Jannidis 2003: 323), die nun im Einzelnen betrachtet werden sollen.

1. Mehrdeutigkeit und Textkomplexität

Die Basis für textseitig nachweisbare Deutungsspielräume bis hin zur Vieldeutigkeit ist die Komplexität eines fiktionalen Textes. Textkomplexität manifestiert sich in der Vielschichtigkeit eines Textes (vgl. Nickel-Bacon/Ronge 2018: 33f.), der nicht nur global, sondern auf verschiedenen Ebenen Brüche, Widersprüche und Ambivalenzen aufweist und im Rezeptionsprozess zur Erfahrung von Inkohärenzen veranlasst. Um die Brüche im Bedeutungsaufbau zu beschreiben, die Mehrdeutigkeit signalisieren, dient in diesem Kontext ein Mehr-Perspektiven-Modell, wie es ursprünglich zur Bestimmung von Fiktionalität entwickelt wurde (vgl. Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000). In diesem Modell geht es um die Analyse der sprachlich-formalen Ebene, der semantischen Ebene und der pragmatischen Ebene. Dabei betrachtet die sprachlich-formale Ebene die textkonstituierenden Aspekte, z.B. die Wortwahl und die Syntax, aber auch den Sprachrhythmus und die Formatierung, etwa durch Zeilenumbrüche. Die semantische Ebene bezieht sich auf die Bedeutungsseite der Sprache, die in Prosatexten durch Aspekte wie Zeit und Raum, in denen Ereignisse stattfinden (vgl. Dennerlein 2011: 158f.), aber auch die Figuren- und Perspektivgestaltung zu erfassen ist. Die pragmatische Ebene fokussiert auf die Notwendigkeit, für das Verständnis literarischer Texte Kontexte zu berücksichtigen – vom Werkkontext über biographische Kontexte hin zu soziokulturellen Rahmenbedingungen. Eine Analyse der drei Ebenen von sprachlich-formalen, semantischen und pragmatischen Texteigenschaften ermöglicht die Feststellung von Kohärenzen und Differenzen bis hin zu gezielten Inkohärenzen, etwa zwischen der semantischen und der sprachlich-formalen Ebene, wie dies beispielsweise in Celans *Todesfuge* (vgl. Nickel-Bacon/Newzella 2021) der Fall ist. Im Zusammenhang mit dem Phänomen der Mehrdeutigkeit liegt der Fokus auf feststellbaren Inkohärenzen, die textseitig nicht auflösbar sind, um auf diese Weise eindeutig(er) von mehrdeutige(re)n Textstellen zu unterscheiden und zunächst die Konstruktion von Mehrdeutigkeit auf der sprachlich-formalen, der semantischen und der pragmatischen Ebene präzise untersuchen zu können. Nach der analytischen Trennung (Kap. 2) sollen in einem weiteren Schritt die Befunde zu den drei Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dieser Schritt ermöglicht es, begründete Deutungen und Lesarten zu entwickeln. Denn die Zusammenschau der Analyseergebnisse bildet die Basis für eine Integration der einzelnen Ebenen, auf der sich Deutungsansätze entwickeln lassen, die als mögliche Lesarten betrachtet werden (Kap. 3). Ein Fazit (Kap. 4) bündelt die Ergebnisse und geht abschließend auf die übergreifenden Fragen dieses Bandes in Bezug auf Formen und Funktionen von Mehrdeutigkeit ein.

Aus Gründen der Verständlichkeit soll zunächst die pragmatische Ebene betrachtet und eine Situierung des Kurzprosa-Textes *Der Schauspieler* im Rahmen des Werks von Thomas Bernhard vorgenommen werden. Dies erlaubt eine erste Annäherung an dessen spezifische Art der Konstruktion von Mehrdeutigkeit, die auf impliziten Signalen basiert. Anschließend rücken die anderen beiden Ebenen in den Fokus, um deren Spezifik in den Blick zu nehmen. Im dritten Teil geht es schließlich um die Funktion der systematischen Konstruktion von Mehrdeutigkeiten, wie sie am *Schauspieler* zu beobachten sind.

2. Konstruktion von Mehrdeutigkeit

Wie und auf welchen Textebenen stellt Thomas Bernhard Mehrdeutigkeit her? Die Antwort auf diese Frage soll an einem kurzen Textbeispiel versucht werden, das in seiner Verdichtung durchaus repräsentativ für Bernhards Werk ist. Der Kurzprosatext *Der Schauspieler*, um den es im Folgenden gehen wird, wurde erstmals 1969 in dem Band *Ereignisse* (vgl. Bernhard 1969: 14) veröffentlicht, der 1991 erneut aufgelegt wurde (Bernhard 1991: 20f. Alle folgenden Textzitate beziehen sich auf diese Textgrundlage ohne gesonderten Zitatnachweis):

DER SCHAUSPIELER tritt in einem Märchenspiel auf, in dem er die Rolle des bösen Zauberers spielt. Er wird in einen Schafspelz gesteckt und in ein Paar viel zu kurze Schuhe, die ihm die Füße zusammenpressen. Das ganze Gewand ist so unangenehm, daß er in Schweiß ausbricht, aber das sieht ja niemand und überhaupt spielt er vor keinem so gern wie vor Kindern; denn sie sind das dankbarste Publikum. Die Kinder, dreihundert, erschrecken bei seinem Auftritt, denn sie sind ganz für das junge Paar eingenommen, das er in zwei ungleiche Tiere verzaubert. Am liebsten würden sie nur das junge, in bunte Kleider gehüllte Paar sehen, sonst nichts, aber dann wäre das Spiel kein richtiges Spiel und schon nach kurzer Zeit langweilig; denn zu einem Märchenspiel gehört seit jeher eine böartige undurchschaubare Gestalt, die das Gute, Durchschaubare, zu zerstören oder wenigstens lächerlich zu machen trachtet. Da nun zum zweitenmal der Vorhang aufgeht, sind die Kinder nicht mehr zu halten. Sie stürzen aus den Sesseln und auf die Bühne und es ist, als wären es nicht mehr nur dreihundert, sondern ein Vielfaches dieser Zahl und obwohl der Schauspieler unter der Maske weint und sie anfleht, doch einzuhalten mit ihren Fußtritten und Schlägen, die sie ihm mit harten, metallenen Gegenständen versetzen, lassen sie sich nicht beeinflussen und schlagen so lange auf ihn ein und trampeln so lange auf ihm herum, bis er sich nicht mehr rührt und seine bleichen verstümmelten Hände in die staubige Luft des Schnürbodens hineinragen. Als die anderen Schauspieler herbeigeeilt kommen und feststellen, daß ihr Mitspieler tot ist, brechen die Kinder in ein ungeheures Gelächter aus, das so groß ist, daß sie darin alle ihren Verstand verlieren.

2.1 Pragmatische Ebene: Situierung im Werkkontext *Ereignisse* und *Der Stimmenimitator*

Die Sammlung von insgesamt 31 Kurz- bzw. Kürzestprosatexten, die im Band *Ereignisse* versammelt sind, schrieb Bernhard bereits 1957. Veröffentlicht wurde sie allerdings zuerst 1963 in Teilen und 1969 schließlich komplett (vgl. Holdenried 2006: 245). Neben dem Band *Ereignisse* gibt es von Bernhard lediglich einen weiteren Band mit Kurzprosa, *Der Stimmenimitator*, der 1978 erschien. Während *Der Stimmenimitator* im Umfeld des autobiographischen Werkes angesiedelt ist, das »die Zäsur für das Spätwerk bildet« (ebd.: 235), werden die *Ereignisse* dem Frühwerk Bernhards zugerechnet. Sie entstanden zeitgleich mit den Gedichtbänden *Auf der Erde und in der Hölle* (1957) und *In hora mortis* (1958). In der Bernhard-Forschung zeichnet sich die Unterscheidung in Früh- und Spätwerk vor allem durch den Wechsel bzw. den Umschwung von der düsteren in komische Kurzprosa aus: »Während *Ereignisse* durch den düsteren Grundton moderner Parabolik seit Kafka bestimmt ist, erweist sich der *Stimmenimitator* als eigenständige Form, in der groteskerer Humor und [...] parodistische Elemente das Lachen nicht nur erlauben, sondern sogar notwendig machen.« (Ebd.: 246)

In den *Ereignissen* ist dieser attestierte düstere Grundton deutlich spürbar, er überzieht alle Erzählungen mit einem Gefühl der Negativität und Ausweglosigkeit. Bernhard zeigt hier Figuren in existenziellen Notsituationen, die die Leser:innen verstört zurücklassen. Doch im Gegensatz zu Holdenried (2006: 253), die vor allem auf die Düsternis der Texte in der Tradition Kafkas abhebt, kommt Reich-Ranicki in seiner Rezension zu einem anderen Schluss: »Was immer Bernhard in diesen *Ereignissen* berichtet, er offeriert Grauenhaftes und am Ende meist eine oder mehrere Leichen. Aber diese bisweilen schon stumpfsinnige Anhäufung makabrer Motive [...] mutet nur noch komisch an, es entsteht ein harmlos-gemütliches Gruselkabinett.« (zitiert nach Schönau 1976: 252) Auch Reich-Ranicki betont die Grauenhaftigkeit des Geschehens, vor allem aber konstatiert er einen dem Spätwerk zugeschriebenen Wechsel ins Komische. Dabei werden beide Zuordnungen dem Text gerecht, tatsächlich changieren Bernhards *Ereignisse* zwischen totaler Düsternis und grotesker Komik, also zwischen Anklängen an Kafka und verstörender Lächerlichkeit. Neben dieser Gleichzeitigkeit von Komik und Grauen zeigt sich eine weitere Kontinuität in scheiternden männlichen Künstlerfiguren und/oder Geistesmenschen, die sich ebenfalls durch Bernhards gesamtes Werk ziehen.

Damit wird bereits ein erster Ansatz von Mehrdeutigkeit sichtbar: Komik oder Grauen? Lachen oder Weinen? Kunst oder Scheitern? Oder, um den Titel einer weiteren Kurzgeschichte Bernhards zu paraphrasieren: *Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie?* (Bernhard 2003 [1967]: 35–42) Diese Fragen können nicht eindeutig entschieden werden, da die Dualismen in Bernhards Werk oftmals durch die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit beider Elemente bestimmt sind (vgl. Ronge 2009: 9). Denn nicht nur die gängige Einteilung in Früh- und Spätwerk erweist sich als durchlässig, da bereits im Frühwerk Aspekte und Ansätze des späteren Werks angelegt sind. Auch die damit verbundenen Gattungsfragen können nicht eindeutig beantwortet werden: Neben den von Holdenried angesprochenen Anklängen an die moderne Parabel (vgl. dazu Nickel-Bacon 2013a; 2014: 94–100) bietet Bernhards Text zunächst eine realistische Lesart an. So zeigt sich auch auf Gattungsebene ein Changieren zwischen der Zuordnung zur Kürzestgeschich-

te als verdichteter Form der Kurzgeschichte (vgl. Hummel 2010: 10) auf der einen und der Lesart als rätselhafte Parabel auf der anderen Seite.

Dieser Mangel an Eindeutigkeit ist jedoch keineswegs als Manko zu betrachten, sondern vielmehr das Herzstück des bernhardschen Werkes, eine seiner wichtigsten ›naturgemäßen‹ Eigenarten. Denn bei Bernhard – so unsere These – ist es gerade die Uneindeutigkeit, das »Bewegen in Gegensätzen und Widersprüchen« (Ronge 2009: 13), die den Kern des gesamten Werkes ausmacht. Die Konstruktion solcher Gegensätze und deren Überwindung in einem schwer auflösbaren Neben- und Ineinander ist es, die Mehrdeutigkeiten generiert. Es gilt daher, die Kippfigur eines scheinbaren ›Entweder – Oder‹ als vordergründig zu erkennen, um dann im Sinne des ›Sowohl... als auch‹ weiterzudenken. Diese Prämisse soll den Ausgangspunkt unserer weiteren Überlegungen bilden. Zunächst ist es daher notwendig, die einzelnen Gegenläufigkeiten zu beschreiben, die wie optische ›Kippfiguren‹ in Vexierbildern oder Rorschach-Tests funktionieren, d.h. eine als gestalthaft wahrgenommene Bedeutung ›kippt‹ in eine ganz andere. Mit diesem Konstruktionsprinzip bilden sie die Grundlage der angesprochenen Widersprüche in der Textbedeutung. Zu thematisieren bleibt dann deren Nebeneinander und auf der Basis der Analysen erneut die Frage nach der Gattungszuordnung zu stellen.

2.2 Sprachlich-formale Ebene

Die sprachlich-formale Erscheinungsform des Textes fällt ganz offensichtlich aus dem typischen Muster der Konstruktion von Gegensätzlichkeiten zu einer systematisch changierenden Kippfigur heraus: Der Text ist in seiner Kürze auf einer Buchseite sehr überschaubar und insofern als Kürzestprosa zu bezeichnen. Er zeigt keine äußere Strukturierung z.B. durch Absätze oder Zwischenüberschriften, so dass er formal absolut monolithisch wirkt. Nicht einmal der Titel ist optisch abgegrenzt durch den sonst üblichen Zeilenumbruch. Vielmehr bildet er die ersten Worte des Textes, die lediglich durch Großbuchstaben hervorgehoben sind. Durch den bestimmten Artikel scheint der Text kurzgeschichtentypisch *medias in res* zu gehen (vgl. dazu Marx 2005: 64f.). Der folgende Erzähl(er)bericht ist monologisch gestaltet, ganz ohne Figurenrede. Die Erzählinstanz verwendet eine komplexe, sehr fein gestaltete Syntax mit wohl gesetzten Worten, die elegant miteinander verbunden sind. Präzise Bezeichnungen und komplexe Hypotaxen überschreiten die sprachliche Simplizität oder den Alltagsjargon typischer Kurzgeschichten (vgl. ebd.: 59f.) und verleihen dem Text die Aura einer sorgfältigen sprachlichen Inszenierung, die seiner monolithischen Gestalt entspricht. Lediglich die Worte »Da nun...« fallen durch die altertümelnde Verwendung der Konjunktion »da« (anstelle von »als«) auf. Diese Formulierung weist auf eine Zäsur hin, eine Zweiteilung des Erzählten, die auf semantischer Ebene (s. Kap. 2.3) noch deutlicher wird. Im Hinblick auf die komplexe Syntax, die stilistische Eleganz und das feine sprachliche Signal für einen Bruch im Erzählten lassen sich durchaus Parallelen zur Schreibweise Franz Kafkas (vgl. etwa Kafka 1996 [1935]: 162f.) feststellen.

Sowohl der monolithische Gesamteindruck als auch die Ruptur werden implizit unterstützt durch die Lexik. Betrachtet man die verwendeten Substantive und signifikante Verben, so lassen sich drei Wortfelder ausmachen, die einerseits den gesamten Text durchziehen, andererseits die mit »Da nun« markierte Zäsur unterstreichen. Dominant

sind im *Schauspieler* allgemeinsprachliche Begriffe aus dem Bereich des Theaters (Schauspieler, Bühne, Rolle, Maske, Publikum, Vorhang, Mitspieler), die sich vom Anfang bis zum Ende des Textes durchziehen. Im zweiten Teil findet sich allerdings auch der Fachbegriff »Schnürboden«. Neben dem textübergreifenden Wortfeld ›Theater‹ dominiert im ersten Teil ein Wortfeld, das Aspekte des Zaubermärchens (Zauberer, verzaubert, Märchenspiel) thematisiert und das eine eher kindliche Auffassung von Märchen nahelegt, dagegen ist der zweite Teil durch das Wortfeld ›körperliche Gewalt‹ (Fußtritte, Schläge, schlagen, trampeln) mit einer recht differenzierten, aber alltagssprachlichen Begrifflichkeit geprägt.

Neben dieser angedeuteten, eher impliziten Differenzierung in einen ersten und einen zweiten Teil finden sich auf lexikalischer und syntaktischer Ebene kaum Spuren von Mehrdeutigkeit. Formal wirkt der Erzählerbericht bruchlos und linear. Lediglich angedeutet ist die erwähnte Zäsur, die nahelegt, ihn in zwei Teile zu strukturieren. Durch die Aufteilung der Lexik in die Wortfelder ›Märchen‹ und ›(körperliche) Gewalt‹ zeigt sich eine gewisse, wenn auch zunächst noch unverständliche Gegenläufigkeit. Ebenso prägnant ist allerdings die monolithische Gesamtstruktur. Zusammenfassend kann somit im Hinblick auf die sprachlich-formale Konstruktion sowohl eine angedeutete Zweiteilung des Textes festgestellt werden als auch die textübergreifend einheitliche Gestaltung durch die komplexe Syntax und das Wortfeld ›Theater‹. Gegenläufigkeit innerhalb der übergeordneten Einheitlichkeit wäre wohl eine prägnante Zusammenfassung der sprachlich-formalen Analyse. Insbesondere die Gegenläufigkeit lässt sich auch auf der semantischen Ebene nachweisen.

2.3 Semantische Ebene

Die sprachlich angedeutete Zweiteilung des *Schauspielers* findet sich auf der Ebene der Textsemantik wieder, die sich als entscheidend für die Konstruktion von Mehrdeutigkeiten erweist. Denn die Erzeugung von Mehrdeutigkeit auf der semantischen Ebene erfolgt, indem ein Bedeutungsaufbau angebahnt und mit Konnotationen versehen wird, die im Rezeptionsprozess Erwartungshaltungen provozieren. Diese Erwartungshaltungen werden dann aber durch neue Informationen konterkariert. So zeigt etwa der detailrealistische Beginn einen bedauernswerten Schauspieler, der sich viel Mühe gibt für seine Rolle, aber auch die Kinder als »das dankbarste Publikum« betrachtet. Diese erste vom Text nahegelegte Bedeutung wird sodann durch Brüche im Erzählen gekippt in eine andere Bedeutung, teilweise in ihr Gegenteil. Dies geschieht durch die Andeutung neuer Konnotationen. Während die Kinder zunächst mit Dankbarkeit verbunden werden, zeigt der Handlungsverlauf im zweiten Teil deren rücksichtslose Gewalt. Diese Konstruktionsweise lässt sich auf verschiedenen Ebenen nachweisen und thematisiert insofern auf erzählende Weise Mehrdeutigkeit.

Für eine detaillierte Beschreibung solcher Kippfiguren auf semantischer Ebene soll zunächst die Raumsemantik analysiert werden. Da diese den Hintergrund für die erzählten Figuren und Ereignisse darstellt, wird in ihrem Zusammenhang am intensivsten auf den Wortlaut des Textes eingegangen. Anschließend soll die Figuren- und Perspektivgestaltung näher betrachtet werden, was Beobachtungen zur Rolle der Erzählinstanz einschließt.

2.3.1 Raumsemantik

Um die semantische Ebene in den Blick zu nehmen, bietet sich zunächst eine Betrachtung der Raumsemantik an. Definiert werden Räume ganz allgemein als »Objekte der erzählten Welt, die eine Unterscheidung von innen und außen aufweisen und die nach den Regeln der erzählten Welt zur Umgebung mindestens einer Figur werden oder werden können« (Dennerlein 2011: 158). Der erzählte Raum, in dem sich Figuren bewegen und Ereignisse stattfinden, ist in dem Kurzprosatext *Der Schauspieler* ein Theater. Mit diesem den Text bestimmenden (und umgrenzenden) Raum ist ein Schema (vgl. ebd.: 162) vorgegeben, das nicht nur Ereignisabfolgen, wie etwa das Heben des Vorhangs zur Markierung der einzelnen Akte, impliziert, sondern auch Konventionen zum Verhalten der dort agierenden Figuren. Entscheidend dafür ist die Grenze zwischen der Bühne mit Kulissen und dem Zuschauerraum, die im Text durch den Vorhang markiert ist. Dieses Raumschema wird implizit vorausgesetzt.

Der Text selbst eröffnet mit der Erwähnung der titelgebenden Figur den Blick von einer Bühne, auf der sich der Schauspieler befindet, in einen Zuschauerraum mit einem Publikum, das ausschließlich aus Kindern besteht. Schaut man sich den Textraum etwas genauer an, dann ergibt sich zunächst eine klare Zweiteilung in einen Bühnenraum und einen Publikumsraum. Der Kurzprosatext lenkt den Fokus der Leser:innen anfangs auf den ersten Raum, die Bühne. So befinden sich die Leser:innen wahrnehmungstechnisch zunächst mit ihrer Wahrnehmung im Fokus des Schauspielers, in seinem Raum: »Der Schauspieler tritt in einem Märchenspiel auf, in dem er die Rolle des bösen Zauberers spielt.« Der Hinweis auf das »Märchenspiel« aktiviert das narrative Muster der Gattung Märchen und damit nicht nur den märchentypischen Dualismus von Gut und Böse, sondern – da es sich ja genau genommen um die theatrale *Aufführung* eines Märchens handelt – auch eine bestimmte Rezeptionssituation, die den Schauspieler veranlasst, Kinder als dankbares Publikum zu erwarten. In diesem Sinne wird das Märchenspiel zunächst als etwas Gutes konnotiert

Der zweite Raum, der sich den Leser:innen eröffnet, ist der Publikumsraum, in dem sich die Kinder befinden. Erwartbar ist, dass sie auf ihren Sitzplätzen verweilen und das »Märchenspiel« genießen. Allerdings wird bereits im ersten Erzählabschnitt eine Reaktion der Zuschauer, also der Kinder, beschrieben, die bei dem Auftritt des Zauberers in Schrecken versetzt werden. Auch sie sind emotional stark involviert, sie erschrecken vor dem Schauspieler in seiner Rolle und ergreifen sofort Partei gegen ihn, da er die scheinbar guten Figuren, das junge Paar, bedroht: »Die Kinder, dreihundert, erschrecken bei seinem Auftritt, denn sie sind ganz für das junge Paar eingenommen, das er in zwei ungleiche Tiere verzaubert.« (Z. 6f.) Das dargebotene Spiel hat also nicht nur Konsequenzen für den Schauspieler, es löst auch Reaktionen bei den Rezipient:innen des Schauspiels aus. Die Kinder erfahren – ebenso wie der Schauspieler – am eigenen Leib starke emotionale Reaktionen. Die Tatsache, dass die Kinder davon ausgehen, dass der Zauberer so böse ist, dass er das junge Paar vernichten möchte, deutet nicht nur das drastische Ende an, sondern aktiviert darüber hinaus ebenfalls den Dualismus Gut vs. Böse, der noch genauer zu betrachten sein wird.

Nach der Konstruktion dieser zwei gegensätzlichen Räume, die zunächst durch eine klare Grenze getrennt sind, folgt im Text die oben erwähnte Zäsur, die markiert ist durch die Formulierung »Da nun zum zweitenmal der Vorhang aufgeht, sind die Kin-

der nicht mehr zu halten« (Z. 12f.). Nun findet eine den Konventionen des Raummodells ›Theater‹ widersprechende Grenzüberschreitung statt: Die Kinder stürmen auf die Bühne und attackieren den Schauspieler. Die zuvor aufgezeigte klare Trennung zwischen dem Zuschauerraum und dem Bühnenraum ist aufgehoben und führt schlussendlich zu dem drastischen Ende – die Kinder erstürmen die Bühne und bringen den Schauspieler um: »Sie stürzen aus den Sesseln und auf die Bühne und es ist, als wären es nicht mehr nur dreihundert, sondern ein Vielfaches dieser Zahl [...].« (Z. 13f.)

Als Ergebnis dieses Akts der Grausamkeit wird ein weiterer Raum sichtbar, der sich über dem toten Schauspieler und über der Bühne auftut. Damit wird die Zweiteilung in Publikumsraum und Bühne auf der Horizontalen des Raums (vorne vs. hinten) überschritten in die Vertikale (oben vs. unten). Während unten die Grenze zwischen Bühne und Publikum eingerissen und die Bühne zum gemeinsamen Raum wird, verweisen die Arme des toten Schauspielers auf den Schnürboden¹ als einen dritten Raum, der oberhalb der Bühne liegt. Dieser Raum ist allerdings leer, anders als in Kleists *Marionettentheater* (vgl. Kleist 1994b [1810]) findet sich in Bernhards Text keine übergeordnete oder gar göttliche Instanz.

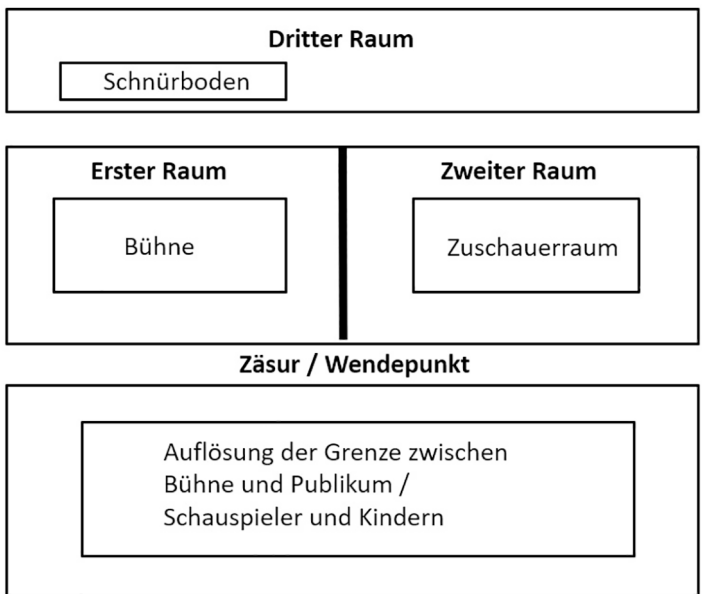


Abb. 1: Raumsemantik

1 Der sog. Schnürboden bezeichnet eine über der Bühne angebrachte Zwischendecke, die auch Seilboden genannt wird und eine einfachere Begehbarkeit gewährleisten soll. Hier sind die Seile befestigt, mit deren Hilfe die Kulissen herabgelassen und hinaufgezogen werden.

Bevor im dritten Teil die interpretatorischen Ansätze zur Einführung eines dritten Raums erläutert werden, gilt es, die Figuren- und Perspektivgestaltung näher zu betrachten.

2.3.2 Figuren- und Perspektivgestaltung

Korrespondierend mit den beiden einander gegenüberliegenden Räumen steht die Titelfigur des Schauspielers einem Publikum gegenüber, das aus 300 Kindern besteht. Hinzu kommt als Drittes die extradiegetische Erzählinstanz, die von den Figuren erzählt und die Blickrichtung steuert, aber nicht persönlich sichtbar wird. Anders als in einigen Texten Kafkas (vgl. 1992: 530; 1996 [1935]: 464), findet sich keine Ich-Form im Text, so dass die erzählende Instanz nur in der Auswahl des Erzählten, also der Darstellung der Figuren und ihres Innenlebens, sichtbar wird. Dabei dominiert im ersten Teil die Figur des Schauspielers, im zweiten Teil das kindliche Publikum, wobei die Relation der beiden Perspektiven offenbleibt und der Rekonstruktion (vgl. Kloppert 2021: 75f.) bedarf.

Im ersten Teil des Textes wird das Geschehen aus der Sicht des Schauspielers geschildert. Er erscheint als eine realistisch dargestellte Person, die einen Beruf ausübt und dafür Maske und Kostüm trägt:

Er wird in einen Schafspelz gesteckt und in ein Paar viel zu kurze Schuhe, die ihm die Füße zusammenpressen. Das ganze Gewand ist so unangenehm, daß er in Schweiß ausbricht [...]. (Z. 2ff.)

Detailliert werden seine subjektiven Empfindungen benannt, die vor allem durch eine für Bernhard typische Zurichtung des Körpers² gekennzeichnet sind. Der Schauspieler quält sich in seinem Kostüm, das ihm viel zu klein ist und in das er dennoch – als passiv Erleidender – »gesteckt« (Z. 2) wird. Dabei wird die Unterscheidung zwischen Person und Rolle sichtbar gemacht: Nach innen ist der Schauspieler ein Leidender, nach außen in Maske und Kostüm ein böser Zauberer, ein Schädiger und Gegenspieler der Märchenhelden. Die scheinbar nur körperlichen Leiden nimmt er auf sich, da er ein dankbares Publikum von Kindern erwartet, denen er wohlwollend gegenübersteht.

Diese Erwartung eines harmonischen Zusammenspiels wird jedoch nicht eingelöst, sondern zu einem Antagonismus entwickelt. Denn bezüglich der Kinder gibt die Erzählinstanz bereits im ersten Teil eine emotionale Reaktion preis: Sie erschrecken über den bösen Zauberer und dessen Verzauberung der Liebenden, denn sie interessieren sich eigentlich nur für das Liebespaar, das erzähltechnisch lediglich angedeutet ist: »Am liebsten würden sie nur das junge, in bunte Kleider gehüllte Paar sehen, sonst nichts [...].« (Z. 8f.) Obgleich mit dem Erschrecken der Kinder eine heftige Reaktion benannt ist, fällt sie weder aus dem Rahmen des Märchenschemas noch aus dem Rahmen des Raummodells »Theater«, da beide durchaus starke Emotionen beim Publikum vorsehen. Verwunderlich ist allerdings, dass die 300 Kinder als homogene Masse erscheinen: Alle reagieren gleich, alle haben dieselben Erwartungen, die sich in Bezug auf das Märchenschema als

2 Vgl. dazu Koch 2012: 261. Die Figuren leiden an der Künstlichkeit ihres Lebens, ihrem Zwang, eine Rolle zu spielen, so etwa in *Ein Fest für Boris*: »Das Kostüm hat mir die ganze Zeit/fürchterliche Schmerzen verursacht« (Bernhard 1988 [1970]: 31).

Identifikation mit den sogenannten Märchenhelden beschreiben lassen. Die Liebenden, die nur am Rande Erwähnung finden, wirken in ihren bunten Kleidern attraktiver auf die Kinder als der Zauberer in seinem Schafspelz. Diese Feststellung wird durch einen Erzählerkommentar ergänzt, der, sozusagen selbstreflexiv, die Beschränkung auf das Gute ausschließt und die Notwendigkeit von Gegenspielern begründet:

[...] aber dann wäre das Spiel kein richtiges Spiel und schon nach kurzer Zeit langweilig; denn zu einem Märchenspiel gehört seit jeher eine bösertige undurchschaubare Gestalt, die das Gute, Durchschaubare, zu zerstören oder wenigstens lächerlich zu machen trachtet. (Z. 9ff.)

Im zweiten Teil werden die Kinder dann zu dieser »undurchschaubaren Gestalt« (Z. 10f.), die »das Gute, Durchschaubare« (Z. 11) zerstört, als das uns der Schauspieler im ersten Teil präsentiert wurde. Denn nach der Zäsur zeigt der Text die destruktiven Folgen des kindlichen Schreckens und der Parteinahme des Publikums für das vermeintlich Gute. Die Kinder überschreiten kollektiv die im Theatermodell implizierte Grenze zur Bühne und greifen als Publikum massiv in das Schauspiel ein, das damit vom Fiktiven ins Reale wechselt und zu einem regelrechten Gewaltexzess führt. Nahezu enthusiastisch beschreibt die Erzählinstanz den Angriff des kindlichen Publikums in seiner Körperlichkeit:

Sie stürzen aus den Sesseln und auf die Bühne und es ist, als wären es nicht mehr nur dreihundert, sondern ein Vielfaches dieser Zahl und [...] sie [...] schlagen so lange auf ihn ein und trampeln so lange auf ihm herum, bis er sich nicht mehr rührt. (Z. 13ff.)

Das erzählte Geschehen kann daher auch als Anti-Märchen bezeichnet werden: Während sich in den Märchen Notsituationen auflösen, weil Schwierigkeiten und deren Bewältigung (vgl. Lüthi 2004: 25) zu einem glücklichen Ende führen, endet die Theateraufführung mit dem gewaltsamen Tod der Titelfigur. Anstatt für seine Mühen die erwartete kindliche Dankbarkeit zu erhalten, wird der Schauspieler in seiner Rolle als böser Zauberer niedergetrampelt, wobei er diesem Gewaltakt als reale Person wehrlos ausgesetzt ist und stirbt. Mit Begeisterung schildert die Erzählinstanz die sich steigernden Verletzungen, die die Kinder dem fiktiven Zauberer zufügen und die in einem ekstatischen Gewaltexzess enden, wie er wohl nur noch bei Kleist, insbesondere in *Der Findling* (vgl. Kleist 1994a [1811]: insb. 213f.), zu finden ist. Anders als in Kleists Novelle endet Bernhards Kürzestgeschichte jedoch eher im Komischen. Denn die Reaktion der Kinder auf die Feststellung des Todes ist überraschend, brechen sie doch kollektiv »in ein ungeheures Gelächter aus, das so groß ist, daß sie darin alle ihren Verstand verlieren« (Z. 21f.). Dem Spiel des Schauspielers folgt anstelle von Applaus eine nahezu rauschhafte Gewaltaktion des Kinderkollektivs, die durch dessen irres Lachen eine weitere Steigerung erfährt.

Während sich die Kinder den Folgen ihres Handelns durch Gelächter entziehen, weist die Leiche des Schauspielers in den Schnürboden. Semantisch deutet sich damit ein dritter Teil an, der zwar formal nicht markiert ist, aber die Figurenperspektiven inhaltlich überschreitet. Lediglich die Erzählinstanz vermag den Schnürboden wahrzu-

nehmen und verweist auf ihn mittels des toten Schauspielers als einem dem Publikum verborgenen Teil der Illusion, die auf der Bühne hergestellt wird. So zeigt sich Thomas Bernhard als Meister des literarischen Framing, der sich verschiedener Perspektiven bedient, um diese spielerisch miteinander zu verbinden und die Sympathien seiner Leser:innen zu lenken. Bei näherer Betrachtung wird gerade in dieser Sympathielenkung (vgl. Kloppert 2021: 82), aber auch im Fachbegriff des Schnürbodens die Erzählinstanz sichtbar, da dieser weder dem Schauspieler noch dem Kinderkollektiv zugeordnet werden kann: Weder der tote Schauspieler noch die Kinder können ihn sehen, auch verfügen die Kinder vermutlich nicht über das entsprechende Vokabular.

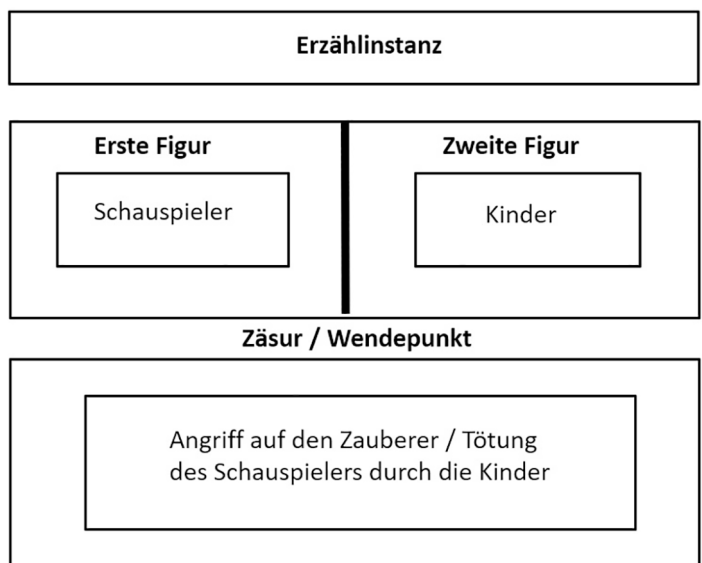


Abb. 2: Figurenkonstellation

3. Deutungsansätze und Lesarten

Offensichtlich spielt Bernhard in seinem fiktionalen Text auch mit der Figur des Schauspielers im Hinblick auf die Differenz von Person und Rolle. Denn obwohl der Schauspieler in der fiktiv erzeugten Fiktion des Märchenspiels ein mächtiger Zauberer ist, ist er in der fiktiv erzeugten Wirklichkeit des Theaters eine Person, die bei der Ausübung ihres Berufs von einem als dankbar erwarteten Publikum getötet wird. Daher liegt es nahe, die Frage nach dem Realitätsstatus des Erzählten (vgl. Nickel-Bacon/Groeben/Schreier 2000: 287, 292f.) zu stellen. Insbesondere gilt es zu fragen, welchen Wirklichkeitsstatus Bernhards zunächst realistisch erscheinendes Kinderpublikum hat, das im zweiten Teil zu einem mordenden Kollektiv wird und damit eine zentrale Kippfigur des Textes darstellt. Die Frage nach dem Realitätsstatus der Figuren ist verbunden mit der Frage nach

einer möglichen Gattungszuordnung: Lässt sich der Text insgesamt realistisch lesen, oder überschreitet er am Ende so signifikant die Grenzen des Wahrscheinlichen, dass an eine parabolische Lesart zu denken ist? Bernhard legt zwar im ersten Teil Spuren für eine realistische Lesart aus, indem er Befindlichkeiten des Schauspielers als Person sowie Details seines Kostüms beschreibt. Diese Lesart wird aber vom zweiten, zunehmend abstrakten Teil konterkariert, der im irren Lachen eines mörderischen Kinderkollektivs endet, welches schwerlich als realitätsnah gelten kann.

3.1 Realistische Lesarten

Zunächst soll versucht werden, den *Schauspieler* in einer realistischen Lesart zu deuten, wie es das Gattungsschema der Kürzestgeschichte als quantitativ wie qualitativ verdichtete Kurzgeschichte (vgl. Marx 2005: 85) erlaubt. In diesem Sinne erfordert das Textverstehen im Rahmen des Kurzgeschichten-Genres ein Füllen von Kohärenzlücken (vgl. Nickel-Bacon 2012: 94f.), wie sie kurzgeschichtentypisch sind, und zwar im Rahmen des Textpotenzials. Hummel beschreibt Kürzestgeschichten als komprimierte Form der Kurzgeschichte detaillierter: »Unter ›Kürzestgeschichte‹ versteht man heute zumeist fiktionale Erzählprosatexte, in denen gegenüber der Kurzgeschichte eine noch höhergradige Komprimierung und erzählerische Reduktion vorliegt, die also das Ergebnis einer zunehmenden Verknappung der Kurzgeschichte darstellen.« (Hummel 2010: 10) Auch sollen sie durch »die Einheit der erzählten Situation, des Ortes und der präsentierten Zeit sowie des Grundgestus und des Themas« (ebd.: 12) gekennzeichnet sein. Diese Merkmale finden sich im *Schauspieler* vor allem im ersten Teil. Dabei ist es primär der einheitliche Ort, der für die Konstruktion von Mehrdeutigkeit interessant ist. Denn es handelt sich um den Theaterraum, der bereits unter raumsemantischen Aspekten (s. Kap. 2.3.1) analysiert und in seinen Besonderheiten betrachtet wurde. Verbindet man die Ergebnisse der semantischen Raumanalyse mit Kontextwissen zur pragmatischen Ebene, lässt sich feststellen, dass die Schauplätze in Bernhards Texten als Spiegelbild der Figuren fungieren, die sich in einem immer weiter fortschreitenden Auflösungs- und Selbstzerstörungsprozess befinden. Kummer/Wendt sprechen von »existenziellen Kerkern«³. Der existenzielle Kerker, in den sich der Schauspieler flüchtet, ist »naturgemäß« das Theater. Wirft man einen kurzen Blick auf das Auftauchen dieses Ortes im Gesamtwerk Bernhards, finden sich einige Stellen, an denen das Theater oder aber die Aufführung eines Theaterstücks eine wichtige Rolle spielen. Interessant ist an dieser Stelle die Erkenntnis, dass Bernhard dabei immer wieder einen Zusammenhang zwischen dem Theater und dem Tod⁴ herstellt: »Meist verknüpft er Vorstellungen vom Theater und Haltungen zu ihm in Situationen, die unter einer Todesbedrohung stehen«

3 »Alles in der Welt, die Thomas Bernhard darstellt, verendet in einer Einsamkeit, die Menschen schließen sich aus der Welt aus, suchen Zuflucht an Orten, die sie sich selbst zu existenziellen Kerkern definieren.« (Kummer/Wendt 1970: 116)

4 Dies betrifft beispielsweise den Roman *Auslöschung*, in dem die männliche Hauptfigur nach Hause kommt, um an einer Beerdigung teilzunehmen, und sich inmitten einer Familie im Zerfall wiederfindet. »Mehr oder weniger ist das Schauspiel hier zuende, habe ich gedacht, die Nebenfiguren meiner Schwestern haben jetzt, da die Hauptfiguren tot sind und schon aufgebahrt in der Orangerie, nichts mehr auf diesem Theater zu suchen.« (zit.n. Kummer/Wendt 1970: 432; vgl. dazu auch

(Kummer/Wendt 1970: 119). Die Korrespondenz von Raum und dem Tode geweihter Figur (s. Kap. 2.3) ergibt sich aus dem Bedeutungspotential, das Bernhard dem Theater in seinen Texten zukommen lässt: Im Sinne der soziologischen Auffassung »der Welt als theatrum mundi und der damit verbundenen [...] Inszenierung der eigenen Person« (Ronge 2009: 117) sind Bernhards Figuren der alltäglichen Theatralik des Lebens ausgesetzt. Mit dem semantischen Raum des Theaters ist somit ein unterschwelliger Zwang der Protagonisten zur Selbstinszenierung verknüpft, der destruktive Wirkung⁵ hat.

Bezogen auf die Frage der Mehrdeutigkeit lassen sich die drei Räume nun mit jeweils verschiedenen Deutungsmöglichkeiten verknüpfen, die aus den in der Analyse genannten Blickrichtungen resultieren. Die erste Deutungsmöglichkeit entspricht dem Fokus auf den Bühnenraum. Der Schauspieler spielt – entsprechend den Regeln der Bühne – lediglich eine Rolle. Konform mit den Spielregeln einer Aufführung versucht er, diese Rolle möglichst glaubhaft zu gestalten. Dabei ist er klar mit dem moralisch Guten assoziiert: Er opfert sich auf, nimmt Schmerzen in Kauf, um ein möglichst gutes, authentisches Spiel zu liefern und dem Publikum zu gefallen. Er ist ein guter Mensch, der lediglich die Rolle des Bösen spielt. In dieser Interpretation ist das Ende dramatisch, ein Mensch stirbt, ausgelöst durch die in dieser Lesart mit dem Bösen verbundenen Kinder.

Die zweite Deutungsmöglichkeit hat ihren Ursprung im Zuschauerraum. Mit dem Blick aus dem Zuschauerraum auf die Bühne, also dem Blick der Kinder, verschiebt sich das Verhältnis zwischen Gut und Böse. Aus dieser Perspektive erscheint der Schauspieler als böse Figur, die es zu vernichten gilt. Die Kinder sind so gefesselt und in den Bann des Schauspiels gezogen, dass sie es nicht mehr als fiktiv wahrnehmen, sondern ihm Realitätscharakter zuschreiben. Sie unterscheiden nicht zwischen Rolle und Person. In diesem Rahmen ist der Schauspieler der böse Zauberer, nicht lediglich eine Figur, eine Rolle in einem Stück. Das Ende erscheint unter diesen Voraussetzungen auch weniger drastisch als vielmehr folgerichtig und nachvollziehbar: Da die Kinder sich als Teil des Spiels begreifen, müssen sie in dieser Rolle das Böse vernichten.

Aus Sicht der Figuren, des Schauspielers bzw. der Kinder, stehen sich diese beiden Deutungsmöglichkeiten scheinbar unvereinbar gegenüber. Eine dritte Deutungsmöglichkeit bezieht sich schließlich auf den Schnürboden. Dieser Schnürboden kann textintern als dritte Dimension jenseits der horizontalen Zweiteilung in Bühne und Zuschauerraum und somit als Sinnbild für das Überschreiten der konkurrierenden Deutungen im Hinblick auf die Annahme eines gezielt konstruierten Nebeneinanders betrachtet werden. Dem entspricht die Haltung einer neutralen Erzählinstanz, die die Figurenperspektiven von Schauspieler und kindlichem Publikum gezielt nebeneinanderstellt und damit Mehrdeutigkeit erzeugt.

318 und 184). Weitere Beispiele finden sich in *Der Italiener*, *Amras*, *Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?* (vgl. ebd.: 119ff.).

5 Zur (De)Konstruktion der männlichen Geistesmenschen im dramatischen Werk Bernhards siehe Ronge 2009: 150–177.

3.2 Parabolische Lesarten

Zugleich ist damit allerdings auch die Grenze einer realistischen Lesart markiert. Im Rahmen von Kurz- und Kürzestgeschichten ist zwar die symbolische Funktion einzelner Gegenstände in der Form von Dingsymbolen üblich (vgl. Nickel-Bacon 2012: 95f.), aber nicht ein globaler Verweischarakter des Erzählten, wie er sich in der Überlegung andeutet, dass es im Text letztlich um das Aushalten sich widersprechender Interpretationen derselben Wirklichkeit geht. Dies wäre nur in einer parabolischen Lesart denkbar, die nach Zymner durch Signale zur »Richtungsänderung des Bedeutens« (vgl. Zymner 1991: 101) von einer wörtlichen zu einer uneigentlichen Interpretation angezeigt ist. Mit sog. Transfersignalen wird indiziert, dass es nicht um ein wörtliches, sondern um ein übertragenes Textverständnis geht. Diese Signale können explizit sein, wie dies etwa in Brechts *Maßnahmen gegen die Gewalt* (vgl. etwa Brecht 2006: 28) der Fall ist, so dass die erzählte Geschichte als Erläuterung eines abstrakten Problems deklariert wird. In der modernen Parabel werden Transfersignale implizit indiziert, etwa durch semantische Inkohärenzen wie in Texten Franz Kafkas (vgl. Nickel-Bacon 2012: 92) und der von ihm begründeten Tradition der verrästelten Parabel (vgl. Nickel-Bacon 2014: 94ff.). Demnach könnten die »in die staubige Luft des Schnürbodens hineinragen[den]« Hände des Schauspielers mit ihrem Verweischarakter als ein implizites Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeutens gelesen werden, zumal dieser Schnürboden leer ist. Das im Text Erzählte wäre somit nicht wörtlich, sondern gleichnishaft als Verweis auf allgemeinere textexterne Phänomene (vgl. Nickel-Bacon 2013b, S. 82f.) zu verstehen, die etwa das Menschen- oder Weltbild betreffen.

Eine solche parabolische Lesart wird neben dem Verweis auf den leeren Schnürboden vor allem durch die Figurengestaltung nahegelegt. Während die Schilderung des Schauspielers und seines Publikums im ersten Teil des Textes realistisch erscheint, driftet die Darstellung der Kinder als homogene Masse im zweiten Teil zunehmend ins Irreale ab. Ist der im ersten Teil geschilderte Schrecken der Kinder noch wahrscheinlich, rückt die kollektive Tötung im zweiten Teil, vor allem aber das große Gelächter am Ende den Text doch sehr in die Nähe von Kafkas Parabeln (vgl. etwa Kafka 1992: 530). Die Kinder sind aus dieser Sicht nicht realistisch, sondern ebenfalls als Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeutens zu lesen. Allerdings enthält der Text keinerlei Hinweise, in welche Richtung entsprechende Deutungsversuche gehen sollen, so dass die »Richtungsänderung« offenbleibt »im Rahmen des Bedeutungspotentials des Textes« (Zymner 1991: 101). Insofern eröffnet auch eine Deutung im Sinne der Parabel (vgl. Nickel-Bacon 2014: 96–100) neue Mehrdeutigkeiten, aber auch Deutungsspielräume.

In Bezug auf die Figurengestaltung bietet sich eine psychologische Lesart an, die die einzelnen Figuren als innere Instanzen⁶ eines anzunehmenden Textsubjekts betrachtet: Da ist einerseits eine Instanz, die sich dem rigiden System an Zwängen unterordnet, sich für die erwartete Belohnung durch das Publikum opfert und dafür Unannehmlichkeiten

6 Die bekannteste Modellierung innerer Instanzen findet sich bei Sigmund Freud (vgl. 1999 [1923]: 237–289). Eine andere Modellierung legt Friedemann Schulz von Thun (vgl. 2011: 21–63) mit dem »Konzept des Inneren Teams« (29) vor. Hier wird die innere Pluralität betont (vgl. 45–48) und auch auf »Literatur und Dichtung« (59–63) bezogen.

in Kauf nimmt. In diesem Sinne steht der sich mühsam in seine Rolle zwängende Schauspieler für das erwachsene Ich, den Gut-Menschen, der sich selbst verleugnet, weil er auf spätere Belohnung hofft. Dagegen verweist das Kinderkollektiv auf eine vitale Kraft, die auf amoralische, nahezu animalische Weise hemmungslos ihren spontanen Bedürfnissen folgt – ohne Rücksicht auf Verluste. Beide agieren letztlich gegeneinander, die jüngere, vitalere Kraft obsiegt, ohne einen Sieg davonzutragen. Dieses ungewöhnliche Kinderbild lässt sich in Bernhards Werk in ähnlicher Weise in dem autobiographischen Text *Ein Kind* (Bernhard 1982) finden, in dem Bernhard über sein kindliches Ich schreibt: »Ich liebte meine Mutter, aber ich war ihr kein lieber Sohn [...]. Ich war grausam, ich war niederträchtig, ich war hinterhältig« (Bernhard 1982: 14). Festzustellen ist auch, dass eine dritte, koordinierende oder übergeordnete Instanz⁷ fehlt. Denn im *Schauspieler* steht den erzählten Figuren kein urteilender oder gar sinnstiftender Erzähler (vgl. Koch 2012: 261) zur Seite, sondern eine Erzählinstanz, die die unterschiedlichen Akteure in ihrer Gegensätzlichkeit erzählt. Allerdings lenkt sie den Blick wie eine Kamera teilweise näher auf einzelne Figuren und gibt punktuell Einblicke in deren Innenwelt, insbesondere in die des Schauspielers (Z. 4f.). Dann wieder wechselt sie zu einer neutralen Außensicht, wie sie in Bezug auf die Kinder den zweiten Teil des Textes kennzeichnet. Während die Motive des Schauspielers am Text erschließbar sind (»obwohl der Schauspieler unter der Maske weint und sie anfleht, doch einzuhalten mit ihren Fußstritten und Schlägen«, Z. 15f.), bleiben die Motive des Kinderkollektivs eine Leerstelle, die ebenfalls Signalcharakter hat. So erhebt die Erzählinstanz nicht den Anspruch, die Welt zu ordnen oder gar zu erklären, sondern lediglich zu erzählen.

Bedenkt man die zentrale Bedeutung des Theatermotivs im Werk Thomas Bernhards (s. Kap. 3.1), ist ein Deutungsansatz denkbar, der sich auf den in Andeutungen klar umrissenen Raum bezieht, den der Text erzählt. In einer parabolischen Lesart kann der Textraum als *theatrum mundi* gedeutet werden: Das Theater dient als Bild für die den Menschen umgebende Welt (vgl. Link 2000: 121, 128; Ronge 2009: 117). Es zeigt in komprimierter Form das Leben des Menschen als Spiel, die Welt als Theater.⁸ Immer wieder rekurriert Bernhard mit seinen Figuren auf die Theatermetapher (vgl. Koch 2012: 169), die sich als an der Welt scheiternde Künstler erweisen. Diese parabolische Lesart könnte man am ehesten als existenzialistisch bezeichnen.

In diesem Sinne kann schließlich auch der Schnürboden als Verweis auf das Überschreiten der konkurrierenden Deutungen betrachtet werden, die den Leser:innen immer wieder den sicher geglaubten »Interpretationsboden« unter den Füßen wegziehen. Mit dem leeren Schnürboden wird ein übergeordneter Raum aufgezeigt, der sozusagen selbstreferentiell auf den Text als solchen verweist und dessen Funktionsweise offenlegt: die als gegeben hinzunehmende Widersprüchlichkeit möglicher Deutungen. Auf Metaebene wäre somit eine übergeordnete Lesart angedacht, die die konkurrierenden Deutungen als perspektivbedingt einschließt. Insofern lässt sich der leere Schnürboden auch als Verweis auf »transzendente Obdachlosigkeit« (Lukács 1971 [1916]: 32) lesen und der

7 In Bezug auf die Modellierung Freuds fällt im *Schauspieler* das Fehlen der Über-Ich-Instanz auf.

8 »Wie sehr Bernhard sein eigenes Leben als Theater sah und inszenierte, zeigte sich in Interviews. In einer Notiz zu dem [...] Film *Drei Tage* nennt Bernhard die Suche nach einem »geeigneten Schauspielplatz« eine »höchstpersönliche Grotteske« (Link 2000: 124).

Raum des Theaters als Hinweis auf »die labyrinthische Indifferenz des Lebens« (Barner 1994: 633) und der Welt, in der sich der Mensch bewegt.

So beginnt der Text als Kürzestgeschichte und endet mit impliziten Transfersignalen, die eine parabolische Lesart nahelegen. Er verweist auf die Tradition der modernen Parabel und überschreitet eindeutige Interpretationen. Dabei generiert er durch die Gestaltung des Raums sowie der Figuren(perspektiven) systematische Gegenläufigkeiten. Durch diese Konstruktion von Gegenläufigkeiten zeigt er Mehrdeutigkeit im Sinne einer Duplizität des Erzählten auf, aber auch die dritte Option, diese Mehrdeutigkeiten als gegeben hinzunehmen, anstatt im »Entweder – Oder« der Deutungsangebote stecken zu bleiben. Außerdem setzt Bernhard das Spiel mit unterschiedlichen Bezugsrahmen auch auf der Ebene der Gattungszuschreibungen fort.

4. Fazit

Zweifellos weist Bernhards *Schauspieler* Züge eines Anti-Märchens auf, vor allem aber zeigt die Betrachtung der Textsemantik hinter einer eher monolithischen Sprachstruktur, in der eine Zweiteilung lediglich angedeutet ist, die Konstruktion unerwarteter Gegensätze, aber auch deren Überschreiten hin zu einer Kippfigur, die die vermeintliche Bedeutung in Frage stellt. So wird der Aufbau von Bedeutung angebahnt, indem über konventionelle Konnotationen bestimmter Begriffe Erwartungshaltungen erzeugt werden. Ein sich mühsam in sein Kostüm zwängender Schauspieler erwartet ein dankbares Kinderpublikum für das Märchenspiel, in dem er die Rolle des bösen Zauberers übernommen hat. Diese erste, naheliegende Bedeutung wird jedoch durch das anschließend Erzählte gekippt in etwas anderes, häufig ihr Gegenteil. So überschreiten die Kinder die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum und trampeln den Schauspieler tot, ohne dass plausible Gründe vorliegen. Das zunächst realistisch scheinende Publikum verwandelt sich in eine mordende Masse, es wird zum Akteur im Raum des Theaters. Auf der sprachlich-formalen Ebene wechselt die Lexik entsprechend vom Wortfeld »Märchen« zum Wortfeld körperliche »Gewalt«. Zugleich changieren die Merkmale einer Kürzestgeschichte, deren Bedeutung durch das Füllen von Kohärenzlücken erschlossen werden kann, hin zu impliziten Transfersignalen, wie sie typisch für moderne Parabeln sind. Derartige Kippfiguren finden sich also auf allen drei Ebenen: auf der sprachlich-formalen Ebene im Wechsel der Wortfelder »Märchen« und »Gewalt«, auf der semantischen Ebene in Bezug auf die unterschiedlichen Räume und Figurenperspektiven (Bühne/Schauspieler vs. Zuschauerraum/Kinder) und auf der pragmatischen Ebene durch den Wechsel von der Kürzestgeschichte zur Parabel.

Durch solche Kippfiguren werden die zunächst vom Text nahegelegten Interpretationsansätze überführt in die Konstruktion gegenläufiger Deutungen des erzählten Geschehens, die von einer dritten, umfassenderen Interpretationsebene aus als gleichwertig zu integrieren sind: Wie die antagonistisch konstruierten Räume von Bühne und Zuschauerraum durch die übergeordnete Ebene des Schnürbodens überschritten werden, werden die zunehmend antagonistisch agierenden Figuren von Schauspieler und kindlichem Publikum durch die übergeordnete Erzählinstanz wertfrei nebeneinandergestellt. Dabei erscheint der titelgebende Schauspieler als realistische Figur, das kollektiv han-

delnde Kinderpublikum als realitätsferne, abstrakte Masse. Diese steigert sich im zweiten Teil in eine Gewaltaktion hinein, die mit einem irren Gelächter endet, welches Deutungen offenlässt und eine zentrale Leerstelle des Textes darstellt. Auf diese Weise wird Mehrdeutigkeit nicht explizit, aber durch zahlreiche implizite Signale in Form von Brüchen und Widersprüchen im Bedeutungsaufbau thematisiert und zugleich durch die Zäsur auf sprachlich-formaler Ebene angedeutet. Die semantische Kippfigur führt auch zu einer Gegenläufigkeit bei der Gattungszuordnung. Neben den systematisch konstruierten Kippfiguren lassen sich also auf allen Ebenen Parallelkonstruktionen finden.

Mit dieser Feststellung lässt sich eine der Leitfragen des vorliegenden Bandes beantworten, in Bezug auf welchen Aspekt des Textes mehrere Deutungen möglich sind (vgl. dazu die Einleitung). Dies kann vor allem durch den Hinweis auf die zentrale Rolle der Textsemantik beantwortet werden. Auf der Mikroebene des Textes verdichten sich subtile Hinweise, die im Hinblick auf das Verständnis des Theaterraums sowie der dort handelnden Figuren zu den beschriebenen Gegenläufigkeiten in der Bedeutungszuschreibung führen. Allerdings werden diese semantischen Kippfiguren auch durch die sprachlich-formale und die pragmatische Ebene des Werkkontextes unterstützt. Daraus ergibt sich eine Zweiteilung des Textes, die auch eine Duplizität der Gattungszuordnung ermöglicht.

Der realistisch erzählte Textbeginn lässt sich im Rahmen einer Kohärenzbildung durch das kointentionale Füllen von Leerstellen lesen, die lediglich als Kohärenzlücken erscheinen, so dass in Bezug auf den ersten Teil von einer Kürzestgeschichte (vgl. Hummel 2010) zu sprechen ist. Angesichts der Typisierung der Kinder zu einem vitalen Kollektiv im Gewaltrausch lassen sich dessen irrationale Handlungen im zweiten Teil als implizite »Signale zur Richtungsänderung des Bedeutens« (Zymner 1991: 101) lesen, wie sie für moderne Parabeln in der Tradition Kafkas (vgl. Nickel-Bacon 2014: 96) kennzeichnend sind. Hier handelt es sich nicht mehr um Kohärenzlücken, sondern um gezielte Ambiguitäten, die zu einer parabolischen Lesart auffordern. In dieser Lesart wären die erzählten Figuren und Ereignisse lediglich Verweise auf etwas anderes: So kann beispielsweise das Theater als Verweis auf das menschliche Leben betrachtet werden und die darin agierenden Figuren erscheinen als Verweis auf innere Instanzen des Menschen, der damit selbst als höchst widersprüchliches Konstrukt enthüllt wird. Während sich dieser Deutungsansatz eher auf Bernhards Menschenbild bezieht, legt die Semantik des Theaterraums auch die Deutung der Ereignisse im Sinne eines *theatrum mundi* nahe. In diese Richtung geht die Verweisfunktion des toten Schauspielers, wobei die Ebene des leeren Schnürbodens ebenfalls Verweischarakter zeigt und das Fehlen einer sinngebenden Instanz offenbart. Mit der Entscheidung für eine parabolische Lesart ist das Problem der Mehrdeutigkeit daher keineswegs gelöst. Vielmehr tun sich neue, vielfältige Deutungsmöglichkeiten auf, wenn auch auf einer durch die Gattungszuschreibung bedingten Metaebene.

Damit zeigt sich, dass der hier analysierte Text das Potenzial der Mehrdeutigkeit in vielfacher Hinsicht ausschöpft. Der Text provoziert gegenläufige Bedeutungskonstruktionen, bietet aber auf subtile Weise auch eine übergeordnete Lesart des zu tolerierenden Nebeneinanders an. Damit verweigert *Der Schauspieler* eine kohärente Interpretation und irritiert im Verstehensprozess. Die offensichtlichste Funktion der als Gegenläufigkeiten konstruierten Ambiguitäten ist es, automatisierte Verstehensprozesse zu

durchbrechen, um das Augenmerk auf die künstlerische Machart des Textes zu lenken. Erst wenn die Kippfiguren als systematisch angelegte Mehrdeutigkeit durchschaut werden, bietet sich der Text an für einen analytischen Umgang mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten, der die Leser:innen brüskiert, aber auch herausfordert, in einen intensiveren analytischen Austausch mit ihm zu treten. Mit der trotz seiner Kürze komplexen Gestaltung hat er die Funktion, das ästhetische Potenzial einer impliziten, aber auf allen Ebenen systematisch durchgehaltenen Thematisierung von Mehrdeutigkeit zu demonstrieren. Durch die Verschränkung von erzählter Katastrophe und sprachlicher Schönheit steht er exemplarisch für die moderne Ästhetik des Scheiterns. Da durch die Kippfiguren einer zusammenhängenden Textbedeutung immer wieder der Boden entzogen wird, rücken einzelne sprachlich erzeugte Bilder in den Fokus: der in sein Kostüm gezwängte Schauspieler, seine ins Leere weisenden »bleichen verstümmelten Hände« (Z. 19), das Getrampel und Gelächter des Kinderkollektivs. An die Stelle eines übergeordneten Textsinns tritt die Ausdruckskraft einzelner Bedeutungsfragmente. Mit ihrer poetischen Expressivität und Prägnanz (vgl. Nickel-Bacon 2018: 32f.) haben sie die Funktion, die Aufmerksamkeit von der Textbedeutung hin zur Textästhetik zu lenken und damit zu einer ästhetischen Lektüre anzuregen. Jenseits realistischer Deutungsmöglichkeiten rückt die Funktion der poetischen Expressivität (vgl. Nickel-Bacon 2014: 96f.) in den Vordergrund, die im Signalcharakter des toten Schauspielers und des lachenden Kinderkollektivs ihren Höhepunkt findet. So birgt der der Text ein hohes Potenzial für ästhetische Erfahrung mit Literatur (vgl. Nickel-Bacon 2018: 12–22), das nicht nur textseitig (vgl. Ronge/Kloppert 2018a) nachweisbar ist, sondern auch empirisch überprüft (vgl. Ronge/Kloppert 2018b) wurde.

Durch seine Vielschichtigkeit, seine sprachliche Schönheit und die Prägnanz einzelner Bilder vermag *Der Schauspieler* durchaus, unterschiedliche Leser:innengruppen anzusprechen, so dass sich auf der Basis der vorangegangenen Analyse unterschiedliche Anspruchsniveaus festlegen lassen. Grundlegend ist die Erkenntnis, dass realistische Deutungsansätze zu kurz greifen, da die Textbedeutung im zweiten Teil nicht nur ins Irrationale, sondern ins Irreale kippt. Über die Frage nach der Textbedeutung hinaus steigert die Gattungsfrage den Schwierigkeitsgrad, ermöglicht aber auch, das Deutungsspiel auf der höheren Ebene des parabolischen Deutens fortzuführen. Wer bereit ist, sich auf die vielfältigen Signale der Mehrdeutigkeit einzulassen, kann durch die Beschäftigung mit Bernhards *Der Schauspieler* ästhetisches Vergnügen erleben, möglicherweise sogar literarischen Genuss erfahren.

Literaturverzeichnis

- Barner, Wilfried (1994): »Konzentrationsbewegungen an den Rändern, Subjektivität und Monomanie: Peter Handke und Thomas Bernhard«, in: Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München: Beck, S. 625–633.
- Bernhard, Thomas (1978): *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1982): *Ein Kind*, Salzburg/Wien: Residenz.

- Bernhard, Thomas (1988): »Ein Fest für Boris [1970]«, in: Ders.: Stücke 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–78.
- Bernhard, Thomas (1991): Ereignisse [1969], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (2003): »Ist es eine Tragödie? Ist es eine Komödie? [1967]«, in: Hans Höller/Martin Huber/Manfred Mittermayer (Hg.), Erzählungen. Kurzprosa, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 35–42.
- Bode, Christoph (1988): Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 43), Tübingen: Max Niemeyer.
- Brecht, Bertolt (2006): Geschichten vom Herrn Keuner, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dennerlein, Katrin (2011): »Raum«, in: Matías Martínez (Hg.), Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 158–165.
- Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2023): »Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit«, in: Dies. (Hg.), Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 7–22.
- Freud Sigmund (1999): »Das Ich und das Es« [1923], in: Gesammelte Werke. Bd. 13, Frankfurt a.M.: Fischer, 237–289.
- Holdenried, Michaela (2006): »Pointen der Vergeblichkeit. Thomas Bernhards Kürzestprosa«, in: Euphorion 100, S. 245–265.
- Hummel, Christine (2010): »Versuch einer Begriffsbestimmung der Kürzestgeschichte«, in: Dies. (Hg.), Kürzestgeschichten, Stuttgart: Reclam, S. 7–16.
- Jannidis, Fotis (2003): »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, Berlin: de Gruyter, S. 305–329.
- Kafka, Franz (1992): Nachgelassene Schriften und Fragmente, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kafka, Franz (1996): Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa [1935], hg. von Roger Hermes, 6. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kleist, Heinrich von (1994a): »Der Findling [1811]«, in: Ders.: Erzählungen und Anekdoten. Sämtliche Werke und Briefe [1984], Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, 7. Aufl., München: dtv, S. 199–215.
- Kleist, Heinrich von (1994b): »Über das Marionettentheater [1810]«, in: Ders.: Erzählungen und Anekdoten. Sämtliche Werke und Briefe [1984], Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, 7. Aufl., München: dtv, S. 338–345.
- Kloppert, Katrin (2021): Perspektivgestaltung und Perspektivverstehen in Kurzgeschichten. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Überlegungen, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Koch, Tine (2012): Das Leben ein Spiel, die Welt ein Theater? Spielformen des Welttheaters in den dramatischen Werken Samuel Becketts und Thomas Bernhard, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kummer, Elke/Wendt, Ernst (1970): »Die Schauspieler in den Schauspielen der Schauspieler«, in: Anneliese Botond (Hg.), Über Thomas Bernhard, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 116–135.

- Link, Kay (2000): *Die Welt als Theater. Künstlichkeit und Künstlertum bei Thomas Bernhard*, Stuttgart: Akademischer Verlag.
- Lukács, Georg (1971): *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1916]*, Neuwied: Luchterhand.
- Lüthi, Max (2004): *Märchen*, bearb. von Heinz Rölleke, 10. aktual. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Marx, Leonie (2005): *Die deutsche Kurzgeschichte*, 3. aktual. und erw. Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2012): »Parabel oder Kurzgeschichte? Prozeduralisiertes Gattungswissen, literarische Lesekompetenz und ästhetische Erfahrung am Beispiel von Kurzprosa« in: Daniela Frickel/Clemens Kammler/Gerhard Rupp (Hg.), *Literaturdidaktik im Zeichen von Kompetenzorientierung und Empirie. Perspektiven und Probleme*, Freiburg: Fillibach, S. 85–103.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2013a): »Von Lessing bis Kunert. Textseitige Vorgaben und Rezeptionsanforderungen des parabolischen Erzählens«, in: Daniela A. Frickel/Jan M. Boelmann (Hg.), *Literatur – Lesen – Lernen. Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt a.M.: Lang, S. 273–291.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2013b): »Linear oder rekursiv? Literarisches Verstehen moderner Kurzprosa – kritisch (und konstruktiv) betrachtet«, in: Christian Dawidowski/Dieter Wrobel (Hg.), *Kritik und Kompetenz. Die Praxis des Literaturunterrichts im gesellschaftlichen Kontext*, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 79–94.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2014): »Fabeln und Parabeln«, in: Kurt Erlemann/Irmgard Nickel-Bacon/Annika Loose (Hg.), *Gleichnisse – Fabeln – Parabeln*, Tübingen: Francke, S. 69–112.
- Nickel-Bacon, Irmgard (2018): »Ästhetische Erfahrung – ästhetische Sensibilisierung«, in: Dies. (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur. Textseitige Potenziale, rezeptionsseitige Prozesse, didaktische Schlussfolgerungen*, München: kopaed, S. 7–25.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit (2000): »Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)«, in: *Poetica* 3–4, S. 267–299.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Newzella, Johannes (2021): »Zusammen- oder Widerspiel? Aspekte von Komplexität in der Lyrik«, in: *Der Deutschunterricht* 73, S. 14–23.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Ronge, Verena (2018): »Textseitige Potenziale«, in: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur. Textseitige Potenziale, rezeptionsseitige Prozesse, didaktische Schlussfolgerungen*, München: kopaed, S. 30–36.
- Ronge, Verena (2009): *Ist es ein Mann? Ist es eine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards*, Köln: Böhlau.
- Ronge, Verena/Kloppert, Katrin (2018a): »Vielschichtigkeit und Perspektivität oder: Der Text als Spiel«, in: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur*, München: kopaed, S. 49–69.
- Ronge, Verena/Kloppert, Katrin (2018b): »Versuch einer Typologie der Rezeption von Vielschichtigkeit«, in: Irmgard Nickel-Bacon (Hg.), *Ästhetische Erfahrung mit Literatur*, München: kopaed, S. 133–156.
- Schönau, Walter (1976): »Thomas Bernhards *Ereignisse* oder Die Wiederkehr des Verdrängten«, in: *Psyche* 30, S. 252–267.

Schulz von Thun, Friedemann (2011): *Miteinander Reden 3. Das »Innere Team« und situationsgerechte Kommunikation*, 20. Aufl., Reinbek: Rowohlt.

Zymner, Rüdiger (1991): *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel*, Paderborn u.a.: Schöningh.

Mehrdeutigkeit als Thema in ›schwierigen‹ Gedichten. Beobachtungen zur Lyrik der Jahrtausendwende

Maren Jäger

Credo: Das Verstehen in der Lyrik hat der
Teufel gesehen!
(Das Mystifizieren und Hineingeheimnissen
natürlich auch, da es das Verstehen nur noch
zusätzlich nobilitiert, indem es den Kreis der
Sehenden im Nebel künstlich verknappt.)
(*Stolterfoht 2008: 196f.*)

1. ›[G]rundlegende[s]‹ Vorspiel in den sozialen Medien

§ 13
[...] Aber Worte ? Buchstaben ?
Beherrscht sie nicht Jeder ? !
Hat doch Jeder selbst Lesen und
Schreiben gelernt; ausführlich in der
Schule !
Kann also auch urteilen, he ? ? ! !
§ 14
So seht Ihr aus ! !
(*Schmidt [1953] 1993: 106*)

Gedichte sind schwierig. So könnte das Fazit der jüngsten Debatte um den Peter-Huchel-Preis 2023 für Judith Zanders Gedichtband *im ländchen sommer im winter zur see* (2022) lauten, wenn man denn angesichts der 1.750 *facebook*-Kommentare, die sich zu einem erheblichen Teil auf »kann weg«, »Hurz!« oder »Krawehl, Krawehl« beschränken, überhaupt von einer ›Debatte‹ sprechen will – und nicht von einem Shitstorm im Wasserglas (oder einer Bubble), der schlechterdings zu viel Aufmerksamkeit erhielt. Nun kann man wie Andreas Platthaus unter Berufung auf Georg Franck eine aufmerksamkeitsökonomische Tugend darin sehen, dass Gedichte nie »in so vielen unberufenen Mündern«

waren (Platthaus 2023). Gleichwohl drängt sich der Verdacht auf, dass die jüngere und jüngste Lyrik – sofern sie je über die notorischen 1.354 Leser:innen¹ hinaus Beachtung erfährt – Aufmerksamkeit nur in ihrer hässlichsten Form von Wut, Neid und Ressentiment generiert. Nicht anders verhielt es sich 2016ff. mit der sogenannten ›Fassadendebatte‹ um die Überschreibung von Gomringers *avenidas* auf der Alice Salomon-Hochschule.²

»Der Lyrik eine Gasse« (Platthaus 2023) variiert Platthaus scharfsinnig die vor einem halben Jahrhundert von Reich-Ranicki ausgegebene Herwegh-Variations-Devise »Der Lyrik eine Gasse«, mit der die *Frankfurter Anthologie* 1974 in der *FAZ* begründet wurde, die wöchentlich ihren Leser:innen ein Gedicht samt Interpretation verabreicht. Die Infusion über den Lyriktröpf mag angesichts der in den Kommentaren zu bestaunenden Borniertheit zu gering dosiert sein. Folglich riefen die *social media*-Krawalle der Hobbyhermeneutiker:innen professionelle Lyrikerklärer:innen des großen und kleinen, analogen und digitalen Feuilletons auf den Plan. Shernhart doziert in seinem *taz*-Blog zur *poetik des postfaktischen* über die »Merkmale der literarischen Großgattung Lyrik«, um zu der geschenkten Einsicht zu gelangen, »dass Judith Zanders Texte SEHR WOHL LYRIK sind!« (Shernhart 2023)

Nun wollen die (meisten) Hassposts Zanders Gedichten auch nicht den Lyrikstatus absprechen, vielmehr fühlen sie sich offenkundig dadurch beleidigt, dass sie sie nicht verstehen. Die Kommentare sind zornige Artikulationen einer bildungsbürgerlichen Kränkung; die Wut scheint getragen vom Verdacht, das Gedicht habe eine – und zwar: genau eine – Botschaft,³ die es unhöflich verbirgt, ein Arkanwissen, von dem die Nicht-Elite schuldlos ausgesperrt bleibt. Da Ignoranz sich nicht selbst als Erklärung gelten lassen kann, muss das Gedicht schuld sein, indem es sein Geheimnis zurückhält. »Muss denn«, so titelt Peter Neumanns flink veröffentlichter Kommentar in der *ZEIT* publikumswirksam, »neue Lyrik so schwer sein?« (Neumann 2023).

Der SWR hätte die Debatte und ihren Verlauf vorhersehen und der Autorin (und der Lyrikvermittlung) Ungemach ersparen können,⁴ zumal der ungeschickte Post – den Formatdiktaten für *social media* gehorsam vorauseilend⁵ – lediglich aus einem Foto und der

1 Hans Magnus Enzensberger bezifferte damit in seinem Essay »Meldungen vom lyrischen Betrieb« just »die Zahl von Lesern, die einen neuen, einigermaßen anspruchsvollen Gedichtband in die Hand nehmen«; die Zahl ist seither als »Enzensbergersche Konstante« notorisch geworden (Enzensberger 1997: 184).

2 Vgl. dazu den Überblick »Fassadendebatte« auf der Homepage der ASH; <https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/>. Vielleicht ist es mehr als nur ein Beifang, dass derlei Angriffe von außen innerhalb der ›Lyrikszene‹ nicht nur zur Selbstverteidigung, sondern überdies zur Verständigung beitragen, zuletzt etwa 2022 bei den Diskussionen um die Forderung nach einer/m Parlamentspoeten/in.

3 Im Sinne von Beardsleys ›thesis‹ (vgl. Beardsley 1981: 403f.).

4 Wenn er denn gewollt hätte. Ein probates Mittel wäre das Schließen der Kommentarfunktion gewesen, um die Preisträgerin vor Diffamierungen zu schützen. (Allerdings hätte man damit den begehrten ›traffic‹ beendet.) Auch das anschließend mit Judith Zander geführte Interview (Zander 2023) hat in der gesendeten Form ihr – und der Sache der Lyrik – einen neuerlichen Bärendienst erwiesen, zumal der von der Autorin den Angreifer:innen unterstellte »Besitzneid« keine zureichende (und erst recht keine pazifizierende) Erklärung ist.

5 Gewiss war es auch diese Verkürzung einer ohnehin kurzen Form mit per se erhöhtem Ambiguitätspotential auf die ›snackability‹, die man vom Post-Format erwartet, die zu Kommentarschnell-

ersten Hälfte eines Gedichts bestand, das keineswegs dem ausgezeichneten Band entnommen war, sondern Zanders zehn Jahre zuvor erschienener Sammlung *oder tau* (Zander 2011: 42).

Der mehrdeutige Titel »grundlegende« – in Kleinschreibung, die Zander wirklich nicht erfunden hat, an der gleichwohl Anstoß genommen wurde – war der initiale Affront, kann er doch als Adjektiv oder Substantivkompositum gelesen werden, eine Legende als elementar spezifizieren oder die sich im ersten Vers verdächtig als »wir« zu erkennen gebende Gruppe: »dennoch gaben wir eine parole aus« (ebd.).⁶ Die offensive literarische Mehrdeutigkeit (gleichwohl nicht ›Vieldeutigkeit‹ i.S.v. Jannidis 2003: 308) auf der Mikroebene des Textes – obendrein gleich an seiner Eingangstür – als Skandalon: Da es das Gedicht selbst vermied, seine Mehrdeutigkeit zum Thema zu machen, taten es andere.

Freilich ist ein Shitstorm in den sogenannten sozialen Medien keine Seltenheit; daher überraschte weniger die allerorten beobachtbare Urteilslust der Laien als vielmehr die Heftigkeit der Abwehrreaktionen auf einen »Text, der einer sinnerschließenden Lektüre Widerstände entgegensetzt« (Kawasser 2023). Ähnliche Widerstände mögen nonverbale künstlerische Ausdrucksformen wie Ballett ebenso wie Kunstwerke aufbieten, die inmitten von Kreisverkehren platziert sind; warum aber wird ein Sprachkunstwerk zum Skandalon, wenn es nicht *ad hoc* erschließbar ist? Die Antwort der Lyrikerin Monika Rinck: weil man es von ihm nicht erwartet hätte. »[D]a sich das alles in der Sprache abspielt, werden manche Leute zuweilen etwas ungehalten – denn man nimmt es dem Zeichensystem der Sprache ungleich übler, wenn man nicht mehr genau zu sagen weiß, was mit den Worten gemeint ist, übler als den ausgreifenden oder abrollenden Bewegungen des Tanzes oder dem Rumstand der Installation. Schließlich war man Erklärungen von ihr gewohnt.« (Rinck 2019: 30) Wenn die hier diskutierten Gedichte eine fundamentale Gemeinsamkeit haben, dann ist es wohl diese: Dass ihre Mehrdeutigkeit ein Reflex auf die Uneindeutigkeit sprachlicher Äußerungen auch jenseits der Literatur ist. Und wenn sie eine ›Funktion‹ haben, so besteht diese am ehesten darin, »den Zweifel und die Unsicherheit abzubilden, die es gibt, was die Beziehung zwischen Wörtern und Dingen betrifft.« (Jentzsch 2004) Mögen sie auch – dies ist ein Spezifikum der für diesen Beitrag ausgewählten Gedichte – ihre Mehrdeutigkeit teils *explizit* zum Thema machen, so sind sie gleichwohl keine linguistischen oder sprachphilosophischen Abhandlungen, sondern überantworten als offene Kunstwerke (vgl. Eco 1973: 8) ihr ›theme‹ (vgl. Beardsley 1981: 403) der Reflexion der Leser:innen.

»Be perspicuous«, lautet die vierte Grice'sche Konversationsmaxime kurz und unmissverständlich: »1. Avoid obscurity of expression. 2. Avoid ambiguity.« (1975: 46) Freilich gelten für literarische Texte andere Regeln als für journalistische, für Gedichte andere als für Gebrauchsanweisungen, für ein Lehrbuch andere als für eine Vorlesung. Ist eine Verlautbarung aus dem Weißen Haus ambig, kann sie verheerende Folgen haben.

schüssen reizte. Über einen Roman hätte man sich (vielleicht) kein so schnelles Urteil erlaubt wie über einen Text, den man überblickt zu haben glaubte.

6 Das vollständige Gedicht ist – vorgetragen von der Autorin – hör- und lesbar auf Lyrikline: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/grundlegende-7723>; Zanders akustische Realisierung des Titels »grundlegende« unterstützt die Komposita-Lesart.

Von einem Gedicht wird indes kaum jemand semantische Eindeutigkeit erwarten; sein Potential scheint gerade darin zu bestehen, möglichst viel Bedeutung auf möglichst kleinem Raum zu verdichten und möglichst viel und lang zu denken zu geben. Wird Mehrdeutigkeit in der gesprochenen Sprache – ob in öffentlicher Rede, im Journalismus, in didaktischen Kontexten – tendenziell immer noch (von der Rhetorik bis zur deskriptiven Sprachwissenschaft) als ein u.U. verhängnisvoller Makel angesehen, gilt sie in der Poesie als Stilideal.

Wenn man dagegen aus dem Stelldichein der Trolle und dem Grundtenor der Zander->Debatte einen Befund ableiten will, was die Erwartungen an ein Gedicht anbelangt, so muss dieser wohl ganz plan lauten: Preiswürdige Lyrik muss zugänglich sein, sie ist Allgemeingut, keine Fachsprache, kein elitäres Unterfangen. Jede und jeder muss sie verstehen können – und jeder auf dieselbe Weise. Und zwar möglichst sofort. Andernfalls darf man sich lautstark beschweren.

Wenngleich sich Wirkmacht gewiss nicht in Wut erschöpft, so gibt es doch Gedichte, die die Verteidigung im Angriff suchen. Und einige Gedichte vermögen – so eine These dieses Beitrags – nicht nur eine Menge zum Thema ›Mehrdeutigkeit‹ zu sagen, sondern auch: es auch auf die bestmögliche Weise zu sagen, verfügen sie doch über das beste und schlechteste Werkzeug:⁷ Sprache – als »Zeichensystem, das sich selbst zum Gegenstand« bzw. zum Thema »machen kann, so dass sie selbst ein Gegenstand« bzw. ein oder das Thema »werden kann« (Rinck 2019: 32). Dieser Beitrag will zeigen, wie selbstverständlich und ausdifferenziert Ambiguität in jüngerer und jüngster Lyrik praktiziert und theoretisiert wird – ohne doch zum Allheilmittel zu taugen. Der Parcours des vorliegenden Aufsatzes führt von der Causa Zander und der Nachbarschaft von Unverständlichkeit und Mehrdeutigkeit über drei Schauplätze poetischer Ambiguitätsverhandlungen: ausgehend (2) von kategorialen Überlegungen zu ›Schwierigkeit‹, *obscuritas* und Ambiguität über (3) die sprachtheoretisch imprägnierte Lyrik Ulf Stolterfohts, die um die Abgründe des Verstehens und die Komplexität von Referenz weiß und diese ausstellt, und (4) Charles Bernsteins Verheißung eines eindeutigen Gedichts bis (5) zur Eskalation poetischer Mehrdeutigkeit in der translingualen Dichtung Uljana Wolfs und Cia Rinnes. Er schließt mit einem kurzen Besuch bei einer Feier der Ambiguitätstoleranz an einem Ort, an dem man diese vermutlich nicht erwartet hätte.

7 So der Untertitel der kollektiven Poetik von Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp und Monika Rinck (2011): Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs, Berlin: Merve.

2. *Proteus ambiguus* (Ovid *Met.* II.9): *obscuritas* vs. Ambiguität

Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? [...]

Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?

(Schlegel 1967 [1800]: 370)

Man braucht Undeutbares in sich, sonst ist man gar nichts.

(Setz 2020: 253)⁸

Die unterschiedlichen Öffentlichkeiten, die in der Kommentarspalte des SWR-Posts in ein virtuelles Handgemeine samt Rudelbildung gerieten, gingen schon recht bald wieder getrennte Wege. Shernhart predigte den Konvertiten, als er sich an einer Erklärung für die ›Schwierigkeit‹ zeitgenössischer Gedichte versuchte. Jenseits der *taz* hätte er mit seiner Zurschaustellung literaturwissenschaftlicher Rhetorik neuerlichen Spott auf sich gezogen: »Durch die Verfremdung soll eine Erschwerung und dadurch Verlängerung der Wahrnehmung bewirkt werden, was gewissermaßen den Rezeptionsvorgang intensiviert und unter Umständen, je nach Abstraktionsgrad, einen Assoziationsprozess initiiert, wobei der Text als Projektionsfläche dienen kann. Ein so geschaffenes Sprachartefakt ist zumeist situationsabstrakt, selbstreferentiell und häufig auch mehrdeutig« (Shernhart 2023). Eine Erschwerung? Das entspräche dem Verdacht mancher *fb*-Nutzer:innen: »[E]ntweder hat die Autorin eine Botschaft verschlüsselt oder es sind ›des Kaisers neue Kleider‹.« Der seinerseits schwer nachvollziehbare, dennoch von späteren Kommentaren aufgenommene Märchenvergleich soll vermutlich nahelegen, dass mit Lyrikpreisen viel Aufhebens um nichts gemacht wird. Er unterstellt eine kollektive Verblendung – und impliziert, dass man selbst das kluge Kind sei. Ist das Gedicht also nackt?

Nun ist *obscuritas* nicht gleich Mehrdeutigkeit, Unverständlichkeit nicht gleich Ambiguität (vgl. Bode 2007: 67); letztere ist – gemäß den Dikta Ecos (vgl. 1973: 8), Jakobsons (vgl. 1979 [1960]: 110f.) u. a. – ein Spezifikum moderner Kunst, insbesondere der Lyrik, erstere nicht zwangsläufig. Fachwörter aus Fachsprachen sind Laien dunkel und unverständlich, gleichwohl sind sie nicht ambig. Und Termini wie ›Nostrokonto‹, ›Mezzanin-kapital‹ oder ›Avalkredit‹ aus der Finanzwirtschaft ziehen keinen Volkszorn auf sich – wofür sich ideologische Erklärungen ins Feld führen lassen, fixiert sich doch der Kleinbürgerhass eher auf Kultur denn auf Ökonomie.

8 Clemens Setz erzählt in *Die Bienen und das Unsichtbare* die Geschichte der Plansprachen und ihrer Erfinder als Geschichte vom universalen Wunsch nach unambigem Verstehen und eindeutigem Verstandenwerden.

Ob es sich bei Zanders Lyrik um »gezwungenen Hermetismus«, wie ein User konstatierte, um »Cringe«, eine Antwort von *ChatGPT*, um intendierte Verrätselung, Scharlatenerie oder um »nuancierte Wortarbeit« handelt, wie die Huchel-Jury befand,⁹ soll hier nicht weiter vertieft werden. Es bleibt festzuhalten, dass es anscheinend um jene Ambiguitätstoleranz, in der Bauer die Schlüsselkompetenz angesichts »ethnischer Diversität oder einer Vielfalt von Lebensentwürfen« erkennen will (2018:12), nicht gut bestellt ist.¹⁰

Besteht die ›Funktion‹ literarischer Texte, ja moderner Kunst per se, mithin in ihrer Einübung in Ambiguitätstoleranz? In seinem luziden Blog-Beitrag konstatiert Udo Kawasser: »Gedichte lehren: Eindeutigkeit ist die Ausnahme, Vieldeutigkeit und Ambiguität in einer Welt gesteigerter Individualität und globaler Bewegungen das zu Erwartende.« (Kawasser 2023) Indes widerlegt das Gros der Meinungsäußerungen unter dem SWR-Post nicht nur die Behauptung Bauers, »dass Menschen« – aufgrund ihrer angeborenen Ambiguitätsintoleranz – »von Natur aus mehrdeutige, unklare, vage, widersprüchliche Situationen tendenziell meiden« (2018: 15), sondern auch die schönen Verse aus Ulf Stolterfohts »dogma für dichtung« im dritten Band seines auf neun Bände angelegten *fachsprachen*-Projekts: »immer stärkere lesergehirne bedrohen/die wirkmacht der dichtung« (2005: 29).¹¹

Ulf Stolterfoht ist nur einer – wiewohl ein besonders reflektierter und lesenswerter – der Autor:innen jüngerer Lyrik, die sich seit Jahrzehnten dem Thema der Ambiguität in Poesie und Poetik widmen, wobei beides (bei Stolterfoht wie bei vielen anderen Protagonist:innen der deutschen Gegenwartslyrik) nicht strikt voneinander zu trennen ist. Von solchen Debatten, die den Grundstock poetologischer Verhandlungen der letzten Jahre und Jahrzehnte bilden, bekommt die/der gemeine *facebook*-User:in i.d.R. aber nichts mit. Q.e.d.

3. Fachsprache(n) im Gedicht, das Gedicht als Fachsprache: Ulf Stolterfoht

wenn ich ein wort
so schwer arbeiten lasse wie »referenz«
dann
bezahl ich ihm natürlich was extra.
(*Stolterfoht 2008 [2002]: 107*)

Als ein Lyriker, der seit über zwei Jahrzehnten vor Publikum auftritt, ist Stolterfoht mit der Situation vertraut, dass dieses mit (bestenfalls: freundlichem, schlechteren-

9 Begründung der Jury zum Peter-Huchel-Preis 2023; <http://peter-huchel-preis.de/preistraeger/2023-judith-zander/>.

10 Um welche (Nicht-)Öffentlichkeit es sich bei den teils unter Pseudonym, teils unter Klarnamen kommentierenden *fb*-Hater:innen handelt, bleibt wie so oft fraglich, wenngleich sich auch renommierte Lyriker:innen wie Sabine Scho und Yevgeniy Breyger tapfer unter die Apologeten mischten (oder wie Nora Gomringer und Alexandru Bulucz andernorts die Positionen zu ordnen suchten) und das hilflos mit Netiquette-Mahnungen wedelnde SWR-*social media*-Team ablösten.

11 Inzwischen sind sechs *fachsprachen*-Bände erschienen, die ersten vier 1998 bis 2009 bei Urs Engeler Editor, die bislang jüngsten zwei (nach dem bedauerlichen Aus des Schweizer Lyrikverlags) 2018 und 2020 bei kookbooks (Stolterfoht 2005 [1998], 2008 [2002], 2005, 2009, 2018, 2020).

falls: s. Causa Zander) Unverständnis auf Lesungen moderner Lyrik reagiert. Poetisch gestaltet findet sich die Vortragssituation in »nominalprotest. mustertext«:

überhaupt (vorausjaulendes klagen): du kannst heute lautstark sagen »bumm« und keine sau kümmert sich drum. setzt du dich aber vor publikum und liest unter titel wie folgt: »grauhudl ante schwalminger durch dircks. schom erklatanter strusebert. bie-nemann. wranck. tran stupferich/gegenstrotz/gschnür« – so wirst du wut und tränen sehen. [...]
(Stolterfoht 2005: 60)

Monika Rinck berichtet von der geläufigen Rückmeldung: »Sie haben so schön gelesen, aber ich hab fast nichts verstanden.« Diese Reaktion des Publikums ist nicht selten.« (Rinck 2019: 30) Bei Stolterfoht ist auch unter Freund:innen die »normale Reaktion: ›Super, aber ich verstehe halt nichts.« Und da fing es vielleicht an, dass ich gesagt hab, gut, dann ist es eben auch ne Fachsprache.« (Graf 2002)

Stolterfohts *fachsprachen*-Gedichte bedienen sich einerseits aus dem Fremdwortschatz von Fachsprachen – von Theologie bis zur Radiotechnik, von Quantenphysik bis zur Schweinemast; andererseits werden sie sukzessive zu einem Lexikon des Poetischen selbst als Fachsprache. Das lyrische Sprechen, wie Stolterfoht es begreift, ist zugleich Fachsprache und ihr Gegenteil – insofern, als Fachsprachen terminologische Präzision, definitonische Eindeutigkeit und sprachliche Ökonomie verheißen, während Stolterfohts Lyrik (wie der an Wittgenstein, Frege, Russell, Peirce, Carnap, Quine u.a. geschulte Autor) um die Fallstricke des Verstehens weiß und daraus Funken schlägt – »um das Verstehen ein bisschen besser zu verstehen« (Stolterfoht 2007: 194). Seine Lyrik, deren Ansatz vielmehr ein erkenntnistheoretischer denn ein sprachkritischer ist, baut ihre »Faszination auf dem Spiel mit dem Nichtverstehen auf. Und auf der kuriosen Tatsache, daß das Nichtverstehen gerade dort am größten ist, wo alles bis ins wortwörtliche Detail geklärt scheint.« (Jentzsch 2004)

Bedeutungsverweigerung (oder leser:innenseits: Bedeutungssucherei) ist nicht Stolterfohts Problem, weil er sich seit Jahren fragt, was, »um Gottes Willen, ›heißen‹ heißen« soll (2015: 32), weil seine Gedichte eben nichts be-deuten, »auf nichts hinaus« wollen – auch wenn sie im parodistischen Gestus linguistischen Dozierens auftreten mögen, etwa zum Thema

uneigentliches sprechen. der apfel als ein bild
für trug. gemeint sei aber straffer lug. verun-
glückte metaphor. es findet kein bedeuten statt.
da gehts bereits ans eingemachte. abgeschmackte.
beachtlicher kracher: der apfel als ein bild für
bild. zwanghaftes geschachtel; er stehe dann für
die idee von x, im alltag deute er auf nichts. be-
schneiter zweig mit leerem stiel. unbehagen. und doppelt
im problem gefangen: haben wir doch bisher
bestritten der lyrische apfel hätte ein denotat in
der welt befinden wir uns nun auf einmal in der

seltsamen lage genau einen physikalischen gegenstand gelten lassen zu müssen: nämlich den der auf papier realisierten wörter. [...]
(Stolterfoht 2008 [2003]: 105)

In der Fachsprache Lyrik ist es nun nicht die Referenz, die auf dem Spiel steht – außer, um ihre Unzuverlässigkeit auszustellen. Oder mit Stolterfoht: »[E]s findet kein bedeuten statt.« Will sagen: Die *fachsprachen*-Gedichte folgen einem »antisemantischen Impuls« und führen spielerisch-heiter Sprachskepsis vor, anstatt sie theoretisch zu entfalten. Sie sind Versuchsanordnungen und Experimentierfelder, auf denen sich »im Moment schöpferischer Freiheit die unterschiedlichsten Möglichkeiten erkunden lassen. Vor allem die der Sprache selbst – wieweit trägt eine Sprache, wie klar kann sie vermitteln, wo beginnt sie zu täuschen?« (Jentzsch 2004). Sie sind zugleich poetische und sprachphilosophische Spracharbeit, deren Zeitplan das Gedicht *DIN 2330: begriffe und benennungen./allgemeine grundsätze*. offenlegt:

freitag: arbeit am wortschatz. liebevolles eindringen in den sprachleib.
samstag: bereitstellung eines zeichenvorrats. begriffsinventur. sonntag: sonderlexik. halbtermini.
scheinsubstantivierung. am abend jeweils arbeitsdienst
in kontextfreier rede.
(Stolterfoht 2005 [1998]: 75)

Die Kombinatorik der *fachsprachen* findet ihr heterogenes Material durch Fragmentierung, »Neuzeugung, Verfremdung, Entstellung von Worten, durch fingiert ungenaues Hör-Verstehen« (Kiefer 2003), versetzt mit Wortspielen und Assonanzen, Binnen- und Stabreimen. Hier wird das Gedicht zum Sprachlabor, gemäß dem Stolterfohtschen Diktum: »Es darf nicht langweilig werden! Es darf auf gar keinen Fall langweilig werden!« (Stolterfoht 2015: 16). Das wird es auch nicht, zumal Stolterfoht um die Tatsache weiß, dass »Worte ein Schein- oder Doppelleben führen« (Jentzsch 2004), das ein durchaus lustvolles und heiteres sein kann.

Die Kleinschreibung in Stolterfohts Gedichten ist nur konsequent: Sein Augenmerk liegt nicht auf Wortsemantik, auch nicht auf dem Vers als Einheit, sondern auf den Satzstrukturen, »weil: man welt im satz nur/probeweis zusammenstellt« (Stolterfoht 2005: 75).¹² Seine Heidelberger Poetikvorlesung eröffnet er mit Wittgensteins Einteilung der Sätze in sinnvolle, sinnlose und unsinnige. Während sinnvollen Sätzen ein Wahrheitswert zukommt, sind sinnlose Sätze Kontradiktionen oder Tautologien, Sätze also, die nie oder immer wahr sind. Stolterfohts Interesse gilt v.a. unsinnigen Sätzen, die Bestandteile ohne Bedeutung oder keinerlei Referenz aufweisen. Als Beispiel zitiert er Chomsky: »Farblose grüne Ideen schlafen wütend.« (Chomsky 1956: 116). Nun macht »Ambiguität«

12 Das ist, so Kiefer, die poetische Konsequenz aus dem sprachphilosophischen »Frege-Wittgenstein-Paradigma«. Der vollständige Satz ist »conditio sine qua non dieser Gedichte, weil ihr Sinn im lautspielerischen, idiomklitternden, materialverschneidenden oder subversiv fragenden Unterlaufen von Sinn besteht« (Kiefer 2003).

allein, wie Stolterfoht weiß, »noch keinen unsinnigen Satz.« (Stolterfoht 2019: 85) Aber er ist fasziniert von den Mechanismen der Satzstruktur, die dazu führen, dass

man wohlgeformte Texte liest und man merkt, die Syntax ist in Ordnung und es gibt eine Semantik und man versteht absolut nichts. [...] Und ich denke, daß dieser Effekt bei den Leuten, die womöglich meine Gedichte lesen, ein ähnlicher ist, daß die denken, das läuft irgendwie alles, wird einmal aufgezogen und rattert da ab, aber verstehen tu ich eigentlich nix. Und die *fachsprachen* haben mir eigentlich gezeigt oder den Eindruck gegeben, man darf das trotzdem machen. (Ebd.)

Dies geschieht in den Gedichten unter weitgehendem Verzicht auf Kommata, denn, so Stolterfoht, Kommata sollen gemeinhin Ordnung schaffen, »wo gar keine Ordnung« ist (Graf 2002). Der theoretische Grund von Stolterfohts meist in vierversig-wohlgeformten strophischen Einheiten angeordneten Gedichten ist ein aus Wittgenstein-, Carnap-, Frege- und Bense-Lektüren herreichender sprach- und erkenntniskritischer Zweifel an Semantik und Referenz – und an der »Hybris der Fachsprache« (Jentzsch 2004) –, mithin am scheinbar reibungslosen Zusammenspiel von Sprache und Welt, das durch Mehrdeutigkeit zusätzlich verkompliziert wird.

Im Rahmen der Tagung »Sprachliche und poetische Ökonomie: Ambiguität und Kleine Formen« am Literarischen Colloquium Berlin gab es am 15.5.2021 »Eine kleine Revue ästhetischer Ökonomie«. Eines der vier »gemischten Doppel« waren Ulf Stolterfoht und seine Schwester Britta Stolterfoht, Professorin für Germanistische Linguistik/ Psycholinguistik an der Universität Tübingen. Gemeinsam hatten sie pandemiebedingt einen Videodialog unter dem Titel *Die Hase-Ente-Situation* aufgezeichnet,¹³ den sie wie folgt ankündigten:

Ausgehend von Ludwig Wittgensteins Überlegungen zu Ambiguität und Aspektwechsel in den *Philosophischen Untersuchungen* unterhalten sich Britta Stolterfoht (im Hasenkostüm) und Ulf Stolterfoht (Erpel) über Phänomene der Zwei- und Vieldeutigkeit in Dichtung, Sprachphilosophie und Alltagssprache. Dieses Gespräch ist auch für Kinder und Jugendliche geeignet. (Stolterfoht/Stolterfoht 2021)

Dem Text war die berühmte Hase-Ente-Kippfigur vorangestellt, die Wittgenstein von Joseph Jastrow (*Fact and fable in psychology*, 1900) zur Diskussion des visuellen Aspektwechsels in seine *Philosophischen Untersuchungen* übernahm.¹⁴

13 Nach dem o.g. eingblendeten Titel wird dieser mündlich modifiziert zu »Hase und Hühnchen in Die Hase-Hühnchen-Situation«.

14 Stolterfoht ist, wie er in seiner Heidelberger Poetikvorlesung bekennt, ein begeisterter Leser der *Philosophischen Untersuchungen* (Stolterfoht 2019: 28f.), die sich – dreißig Jahre nach dem *Tractatus* – nicht mehr der logischen, sondern der Alltagssprache zuwenden (ebd.: 20). Entsprechend heißt es dort – von Stolterfoht entzückt zitiert: »142. Nur in normalen Fällen ist der Gebrauch der Worte uns klar vorgezeichnet« (Wittgenstein 1971: 76 [§ 142]; Stolterfoht 2019: 20).

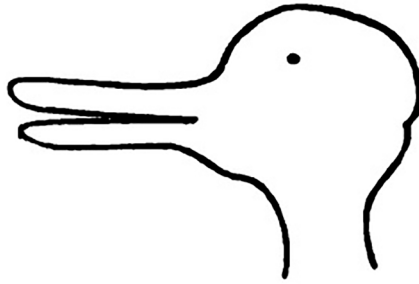


Abbildung 1
(Wittgenstein 1971: 228)

Das viertelstündige Video bestand im Vortrag nummerierter Aporismen im Gestus philosophischer Lehrsätze – in vier aus je zehn Dikta bestehenden Teilen, mit einer »Kleinen Zwischenmusik« nach Teil 2 sowie am Ende.¹⁵ Die ersten zehn, gesprochen von Ulf Stolterfoht, lauteten:

1. Teil. Doktor Hühnchen über Ambiguität. Mit Beispielen
- 1 Junger Mann, nun wer'n sie mal nicht pampig, die Welt ist immer'n bißchen ambich.
- 2 Gar nicht so selten ist uns're Denke schlampig. Auch dann spricht man von ›ambich‹.
- 3 »Das Hase-Ente-Bild«, fragt Wittgenstein, »es wird doch wohl nicht ambich sein?«
- 4 Die Hase-Igel-Relation indessen kann sich mit ambich durchaus messen.
- 5 Nach fettem Essen föhl' ich mich oft wampich. Ein Schnaps von Mampe macht das feeling ambich.
- 6 Er ist kein Mensch, er ist kein Tier. Die Sache kommt mir ambich für.
- 7 Wasch mir den Pelz, aber rühr mich nicht an. Hier wird das ›ambich‹ zum Programm.
- 8 Ehrenpreis, Eppich und Sanddorn. Ambich sind immer die andern.
- 9 Tanz den Erwin Teufel, tanz den Lothar Spät. Tanz die Ambiguität.
- 10 Wo ich geh und steh, tut mir mein Herz so weh. Ambiguity rules okay.
(Stolterfoht/Stolterfoht 2021, Transkription M.)

Die Form der Sätze ist eine aberwitzige Mischung aus ›Stolterfohtschen Langzeilen‹ (Höllerer 2006: 32¹⁶) und der aphoristischen Faktur des *Tractatus Logico-Philosophicus* oder der *Philosophischen Untersuchungen*.¹⁷ Der höhere Unernst der Performance – die Kostümierung, die eigensinnige (falsche) phonetische Realisierung von ›ambig‹ mit Wortakzent auf der ersten Silbe und ç-Auslaut ([ˈambɨç] statt [amˈbi:k]), die kolloquiale

15 »Das Weibchen, Featuring Djane Husserl mit Edmund Husserl« (Stolterfoht/Stolterfoht 2021).

16 Hier meist zehnebig, mit Binnenreim in der Mitte der Dikta bzw. als fünfebige Reimpaare, dazwischen einzelne Prosaätze.

17 Mit Wittgenstein teilt Stolterfoht das Wissen um die grundsätzliche Kontextabhängigkeit und Unschärfe der Sprache, die Variabilität der Funktion sprachlicher Aussagen gemäß der alltäglichen Situationen, in die sie als ›Sprachspiele‹ eingebettet sind; die Gesamtheit der Situationen einer Kultur beschreibt Wittgenstein als »Lebensform« (1971: 24 [§ 23]).

Textur der ›Lehrsätze‹ mit Kontrafaktur, Falschzuschreibungen,¹⁸ Sprichwortverdrehungen, Anleihen aus Slang, Populärkultur und elektronischer Musik¹⁹ – ergibt eine heiter-bizarre Folge von Sätzen, in denen der personifizierte »Mehrdeut«²⁰ auftritt und die allesamt das Thema der Ambiguität (der Welt, des Denkens, der Sprache) und Ambivalenz explizieren *und* inszenieren – exemplarisch: Ehrenpreis und Eppich, die polysem Pflanzen *und* historische Personen bezeichnen. Der zweite Teil, vorgetragen von Britta Stolterfoht, ist ein Katalog von Zitaten berühmter Männer – bzw. von Zitatkonglomeraten aus Versatzstücken, etwa das klassische Beispiel für Homonymie, das Britta Stolterfoht im 8. Satz des 5. Teils aufnimmt: »Maurice Ravel erkrankte 1916 an der Ru[h]r. Viel mehr ist dazu eigentlich nicht zu sagen.«²¹ Oder – ebenfalls im 5. Teil – Satz 9: »Irgendjemand hatte Rocco Corleone ein Teekesselchen mit in den Sarg gelegt. Als man das Grab fünf Jahre später noch einmal öffnen musste, hatte es sich zu einem veritablen Samowar ausgewachsen.« (Stolterfoht/Stolterfoht 2021) In turbulentem Remix aus Gottfried Benns »Kleiner Aster« und dem *Paten* wird das Kinderspiel aufgerufen, bei dem es ein Homonym oder Polysem durch Definitionen zu erraten gilt.

Als Polysemie und Doublespeak hat Mehrdeutigkeit ihren erneuten Auftritt im »5. Teil. Die Häsin in: Szenen aus dem wirklichen Leben«, z.B.: »3 Kann Dein Gott Referenz aufsplintern wie einen Veilchenstrauß? Nein? Dann probiere doch mal meinen aus.« Oder: »4 Chef, ich glaube, Sie sollten sich das mal anschauen. Unter der Feuertreppe liegt eine Wortgruppe mit vollständig abgetrenntem Denotat.« (Ebd.) Dieser Satz figuriert prominent in Stolterfohts Heidelberger Poetikvorlesung; er ist sein Held aus der Welt der Schund- und Groschenliteratur, die er in seiner Stuttgarter Kindheit kennenlernte. Das »das [hier]«, das Stolterfoht mit dem textlinguistischen Terminus als ›Katapher‹ qualifiziert,²² fasziniert den Lyriker als leeres Zentrum oder »blinder Fleck« des Satzes (Stolterfoht 2019: 25) – und als Prüfstein von Referenz schlechthin. Wenn man ihm

-
- 18 Im »2. Teil. Professorin Hase muss ein paar Dinge klarstellen« spricht Britta Stolterfoht Sätze wie: »[3] Wer versucht, Bedeutung zu fixieren, wird schon bald ihre Schönheit verwelken sehen [nach Paulo Coelho's Wellness-Zitat »Wer versucht, eine Blume zu besitzen, wird ihre Schönheit verwelken sehen. Aber wer nur eine Blume auf einem Feld anschaut, wird sie immer behalten«], »Mehrdeut aber ist wie ein milder Sommerregen, wie der Geruch von schwerer schwarzer Krume. (Konrad Adenauer)« Oder »[8] Ein Mörder, ein Igel, ein Züchter werden wahrscheinlich sehr unterschiedliche Vorstellungen mit dem Namen ›Logomorpha‹ verbinden. Das nennen wir aber keinesfalls ambich. (Gottlob Frege)« (Stolterfoht/Stolterfoht 2021).
- 19 Die Band *Deutsch Amerikanische-Freundschaft* bzw. DAF mit »Der Mussolini« (vom Album *Alles ist gut* aus dem Jahr 1981) stand Pate für den vorletzten Lehrsatz. Die klassischen Pop-Ambiguitäts-Verse »Tanz den Adolf Hitler/Und jetzt den Mussolini/Und jetzt den Mussolini/Tanz den Jesus Christus« werden hier auf baden-württembergische Ministerpräsidenten umgemünzt.
- 20 »6 Liebling, ich habe den Mehrdeut gezeugt. Von der Kapelle leises Geläut.« (Stolterfoht/Stolterfoht 2021)
- 21 Mit nachgestelltem Zitat aus Heissenbüttels Kurzerzählungen *Mehrere Männer*, genauer: dem Schlusssatz aus »Mehrere Herbst«. In diesem Schulbeispiel lässt sich die lexikalische Mehrdeutigkeit von ›Ru[h]r‹ zugunsten der Durchfallerkrankung durch die Pragmatik auflösen, da Ravel im besagten Jahr an der Front, mithin in weiter Entfernung vom gleichlautenden Fluss, Kriegsdienst leistete.
- 22 D.i. ein Wort bzw. eine sprachliche Einheit, die auf eine nachfolgende Textstelle verweist.

eine Referenz auf ein Objekt der Außenwelt zugesteht, und sei es auch nur eine, die gewissermaßen um die Ecke oder über Bande funktioniert, löste man dadurch die Idee einer halbwegs stabilen Semantik nicht vollständig auf? Sagte man damit nicht, dass alles buchstäblich alles bedeuten kann, und dass uns allein die Satzstruktur und die Satzsemantik Hinweise darauf geben, wie einzelne Satzteile zu verstehen sind, was einzelne Wörter bedeuten? (Ebd.: 25f.)

Statt wie die Alltagssprache auf stabile und funktionierenden Referenz zielen Stolterfohts poetische ›Machinationen‹ (um Empsons schönes Wort zu gebrauchen) auf Entfunktionalisierung und Entautomatisierung. Im Gestus der Verweigerung gegenüber der sprachlichen Norm realisieren sie gewissermaßen einen Aspektwechsel in der und durch Sprache, ist doch auch für Wittgenstein im Vexierbild das ›Sehen-als‹, das plötzliche Aufleuchten der anderen Gestalt, »Ausdruck einer *neuen* Wahrnehmung, zugleich mit dem Ausdruck der unveränderten Wahrnehmung.« (Wittgenstein 1971: 230) Oder mit Stolterfoht in poetischer Wittgensteinimitation:

jeder satz sagt wittgenstein (wo?) könne so
 verstanden werden als erkläre er eines seiner
 glieder: was meinst du eigentlich mit satz?
 jeder SATZ sagt wittgenstein .../was meinst
 du eigentlich mit wittgenstein – so dürft es
 endlos weitergehn. selbst ist der satz. [...]
 (Stolterfoht 2008 [2002]: 106)

In seiner Münchener Rede zur Poesie mit dem Titel *Wurlitzer Jukebox Lyrik FL – über Musik, Euphorie und schwierige Gedichte* berichtet Stolterfoht von den zweifellos zu den ›schwierigen‹²³ zu zählenden Gedichten Oskar Pastiors als einem poetischen Initiationserlebnis:

Die Sensation dieser Texte, ihre unerhörte Freiheit, lag natürlich in ihrer Unverständlichkeit. Denn Unverständlichkeit ist etwas ganz anderes als Schwerverständlichkeit. Das schwer verständliche, hermetische Gedicht fordert mich als Leser zu hermeneutischen Bestleistungen auf, es ist klüger als ich und hält etwas vor mir verborgen, aber ich, wenn ich nur intelligent genug, belesen genug und noch dazu beharrlich bin, kann mir Einlass verschaffen in die geheimen Kammern der Schwerverständlichkeit. Wenn das schwer verständliche Gedicht das aristokratische, elitäre und hierarchische Gedicht ist, [...] dann waren diese Gedichte demokratisch und unhierarchisch. [...] Das Unverständliche dieser Gedichte war also eher ein Nicht-verstehen-müssen als ein Nicht-verstanden-werden-können oder -wollen. Und das auch nur auf der semantischen Ebene. Denn auf der syntaktischen oder besser: strukturellen Ebene gab es ja Angebote fürs Erkennen, Erfahren und Verstehen in Hülle und Fülle – mehr als in allen anderen Texten, die ich bis dahin gelesen hatte. (Stolterfoht 2015: 11)

23 2015 gründete Ulf Stolterfoht einen leider recht kurzlebigen Verlag namens Brueterich Press, der mit dem unernt-ernsten Motto warb: »Schwierige Lyrik zu einem sehr hohen Preis – dann ist es Brueterich Press«.

Die genannten Angebote, die zu großen Teilen in der Mehrdeutigkeit, der Überlagerung unterschiedlicher Sprach- und Intertextualitätsschichten in Pastiors Gedichten wurzeln, mögen diese Gedichte – wie auch der erkenntnistheoretische Impuls die Gedichte Stolterfohts – ›schwierig‹ machen. Das »Freie« ist nach Stolterfoht selten das explizit Politische, sondern »oft das Unnutze, das schwer Verwertbare und das Unverständliche« (Stolterfoht 2006: 36). Zugleich öffnet sich diese ›Schwierigkeit‹ der Leichtigkeit des »Nicht-verstehen-müssen[s]«; ihre Unverständlichkeit dispensiert vom »Mussverständnis«²⁴ (Hans Thill). Auch und besonders das schwierige Gedicht ist nicht besserwisserisch oder – wie es Zander auf *facebook* unterstellt wird – elitär; es ist kein Deutsch-Hochleistungskurs, kein Orakel, das der hilflosen Leserin das Verderben verschlüsselt in Aussicht stellt.

»Vielleicht«, mutmaßt eine *facebook*-Userin in ihrem Kommentar, »ist das hohe Sprache, vielleicht verstehen das dann eben nur wenige und vielleicht soll es zur Diskussion anregen. [...] Eigentlich wünsche ich mir bei solchen Werken so etwas wie eine Anleitung.«

Eine solche Anleitung ist Charles Bernsteins Rede »The difficult poem. (Advice)«, ein kleines Selbsthilfe-Manual zum praktischen Umgang mit schwierigen Gedichten, das »strategies for coping with these poems« anbietet (Bernstein 2003).

4. Das eindeutige Gedicht? Charles Bernstein

Bernstein kennt sich mit dieser Spezies aus, ist der 1950 geborene New Yorker doch selber Urheber einer *Attack of Difficult Poems* (2011) und Begründer der z. B. von der Dichtung Gertrude Steins inspirierten *L=A=N=G=U=A=G=E-school of poetry*. Diese sprachphilosophisch-semiotisch-poststrukturalistische Bewegung suchte v. a. in den 1960er und 70er Jahren mit gleichnamiger Zeitschrift²⁵ Leser:innen zu Mitspieler:innen auf dem Feld des Gedichtes zu machen. Zur unmissverständlichen Identifikation eines ›schwierigen Gedichts‹ bietet Bernstein – dem Leser oder der Leserin, die sich fragt: ›Warum ausgerechnet ich?‹ – eine Checkliste an:

1. Do you find the poem hard to appreciate?
2. Do you find the poem's vocabulary and syntax hard to understand?
3. Are you often struggling with the poem?
4. Does the poem make you feel inadequate or stupid as a reader?
5. Is your imagination being affected by the poem?

(Bernstein 2003)

Habe man auch nur eine der Fragen mit Ja beantwortet, so habe man es vermutlich mit einem »difficult poem« zu tun. Sei man sich indes noch immer unsicher, müsse man auf weitere Symptome achtgeben: »high syntactic, grammatical, or intellectual activity level;

24 Das Wort prägte Hans Thill im Wintersemester 2012/13 in seinem (unpublizierten) Mainzer Poetikvortrag »Der Text als Test«.

25 1978–1982 hg. von Charles Bernstein und Bruce Andrews.

elevated linguistic intensity; textual irregularities; initial withdrawal (poem not immediately available); poor adaptability (poem unsuitable for use in love letters, memorial commemoration etc.); sensory overload; or negative mood.« (Ebd.)

Als guter Ratgeber offeriert Bernstein psychologischen Beistand und *consolatio*: »You are not alone!« und »It's not your fault.« und »Don't let the poem intimidate you!« Schließlich frage sich der Autor/die Autorin eines schwierigen Gedichts nicht selten selbst: »Why did my poem turn out like this? Why isn't it completely accessible [...]?« (Ebd.) Das schwierige Gedicht erscheint in Bernsteins Ratgeber wie ein aggressiver Hund, den man durch aufmerksame Zuwendung zu beruhigen vermag: »Often the difficult poem will provoke you, but this may be its way of getting your attention. Sometimes, if you give your full attention to the poem, the provocative behavior will stop.« (Ebd.) Überhaupt gelte es, so der Mediator Bernstein, vor allem das Verhältnis zwischen Leser:in und Gedicht zu bearbeiten, um durch diese einmalige Konfliktbewältigung auch künftige Begegnungen mit schwierigen Gedichten für ästhetische Erfahrungen zu öffnen. »Difficult« sei nun »very different from abnormal« (ebd.), wohingegen das ›Leichte‹ eines Gedichts nicht selten gerade darin bestehe, dass es nichts zu sagen habe.

Eine Frage, die die Causa Zander aufwirft, könnte lauten: Gibt es – abseits massenwirksamer *Instapoetry* – das eindeutige, klare, absolut und für alle zugängliche Gedicht, das von der *social media*-(Nicht-)Öffentlichkeit mit solchem Nachdruck gefordert und als preiswürdig markiert wird? Ein Gedicht mit einer unmissverständlichen Botschaft i. S.v. Beardsleys ›thesis‹ (1981: 403f.), die sich der binären Logik von *true* vs. *false*, *like* oder *dislike* unterwirft? Kann es ein solches Gedicht geben – wenn es doch starke Stimmen aus Poetik, Philologie und Sprachphilosophie gegen sich hat, exemplarisch Jakobson unter Verweis auf die vielzitierten *Seven Types of Ambiguity* (Empson 1949 [1930]: 3²⁶): »Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge jeder in sich selbst zentrierten Mitteilung, kurz: eine Grundeigenschaft der Dichtung. Wie Empson sagt: »Die Mechanik der Mehrdeutigkeit gehört zum Wesen der Dichtung.«« (Jakobson [1960] 1979: 110f.)

Wie könnte man sich das eindeutige Gedicht vorstellen? Vielleicht so:

This is a totally
accessible poem.
There is nothing
in this poem
that is in any
way difficult
to understand.
All the words
are simple &
to the point.
There are no new
concepts, no
theories, no
ideas to confuse
you. This poem

has no intellectual
pretensions [...].
(Bernstein 2014 [2003]: 270)

Entspricht die Verheißung von Bernsteins »Thank you for saying thank you«²⁷ nicht dem Wunsch der Zander-*facebook*-Kommentare – sei er implizit in »WTF« oder »Was will uns die Dame damit sagen?« oder explizit in: »Kunst sollte zugänglich und interpretierbar sein.«? – Ein eindeutiges Gedicht in einfacher Sprache, das seine Tugenden mantraartig wiederholt, in kurzen, wie auf die Drei-Sekunden-Fenster der Hirnforschung getaketen Zeilen – und zugleich genau damit Misstrauen weckt. Schließlich hat man es augenscheinlich mit einem *Gedicht* zu tun,²⁸ von dem selbst der/die naivste Zander(nicht)leser:in keine Transparenz(selbst)verpflichtung erwartet. Die Gedichtform konterkariert die Assertionenlitanei der fragmentierten Sätze, die Versumbrüche lassen die Propositionen fragwürdig werden.

Warum tut das Gedicht das? Was, wenn die insistierend, wo nicht gebetsmühlenartig behauptete *perspicuitas* trügt? Was sagt das Gedicht zwischen den Zeilen? Daneben? Tatsächlich? Unverdrossen akklamiert es nicht nur seine *perspicuitas*, sondern auch seine Eindeutigkeit – und damit *ex negativo* die Ambiguität des Poetischen, die wie in einem Vexierbild als Antipode des »totally/accessible poem« im Verlauf der strukturellen Wiederholung Gestalt gewinnt. In seinen Allaussagen, die sich zwar fortwährend bestätigen, aber gerade in der Repetition auf die schiere Möglichkeit der Nichtbestätigung verweisen, zeigt das Gedicht die Facetten des Mehrdeutigen in der eisernen Behauptung seiner Eindeutigkeit auf. *Ceci n'est pas une pipe* (vgl. dazu, mit Bezug auf Magritte, Silliman 2003). Die Machinationen des vermeintlich Unambigen sind die Wurzeln (oder Blüten) eines Gedichts, das gerade durch das explizite und redundante Beharren auf seiner Eindeutigkeit implizit – aber umso wirkungsvoller – seine Mehrdeutigkeit zum Thema macht.

Der/die erfahrene Gaffer:in wird ebenso wie der/die gewandte Lyrikleser:in bei der Ansage »Hier gibt es nichts zu sehen!« hellsichtig und hellhörig. Die mitspielende Leserin spürt während fortschreitender Lektüre den Zwang der Gewohnheit, einem Gedicht einen poetischen Mehrwert zu unterstellen – als inneren hermeneutischen Motor, der selbst bei den rein metapoetischen Kundgebungen nicht innehält oder aussetzt, sondern hochtourig freidreht.

Each line,
word, & syllable
have been chosen
to convey only the

27 Der Titel des 2003 erstmals veröffentlichten Gedichts bezieht sich, so Bernstein, auf die exzessive New Yorker Höflichkeit und die Gewohnheit, sich zu bedanken und wiederum zu bedanken. Mit dem Gedicht ist die deutsche Übersetzung von Tobias Amslinger abgedruckt (Bernstein 2014: 270–277).

28 Die Rezitation Bernsteins mit seiner überscharfen Artikulation, bizarren Dynamik und Pausierung verstärkt die Irritation noch. Nachzuhören ist sie (mitsamt deutscher Nachdichtung, vierstimmig vorgetragen von Tobias Amslinger, Norbert Lange, Léonce W. Lupette und Mathias Traxler) auf: <https://www.stadt-muenster.de/kulturamt/literaturline/charles-bernstein> (21.4.2023).

intended meaning
& nothing more.
This poem abjures
obscurity & enigma.
There is nothing
hidden. A hundred
readers would each
read the poem
in an identical
manner & derive
the same message
from it. This
poem, like all
good poems, tells
a story in a direct
style that never
leaves the reader
guessing.
(Bernstein 2014 [2003]: 272/274)

»Thank you for saying thank you« will nicht nur ein eindeutiges, sondern zugleich ein braves Gedicht sein – indem es den Leser:innen keine Rätsel aufgibt und *obscuritas* und Verrätselung ostentativ abschwört. Es begibt sich auf Augenhöhe mit dem Publikum, macht sich gemein, ist nicht elitär, modisch, besserwisserisch, bildungshuberisch – sondern populär, wo nicht volkstümlich (heute würde man wohl sagen: ›authentisch‹).

This poem
represents the hope
for a poetry
that doesn't turn
its back on
the audience, that
doesn't think it's
better than the reader,
that is committed
to poetry as a
popular form, like kite
flying and fly
fishing. This poem
belongs to no
school, has no
dogma. It follows
no fashion. It
says just what
it says. It's
real.
(Bernstein [2003] 2006: 274/276)

Nun wäre Bernstein nicht Bernstein, wenn er nicht zehn Jahre später selbst das Gegenstück zu diesem Gedicht geschrieben, mithin seinen in der Kippfigur aufscheinenden Widerpart selbst in Worte gesetzt hätte:

This is a totally
inaccessible poem.
Each word,
phrase &
line
has been de-
signed to puz-
zle you, its
read-
er, & to
test whether
you're intel-
lect-
ual enough –
well-read or dis-
cern-
ing e-
nough—to ful-
ly appreciate th-
is
poem. This poem [...]
(Bernstein 2018: 3)

*

Poetische und linguistische Ambiguität ist das tägliche Geschäft von Lyrikübersetzer:innen, davon spricht Bernsteins Gedicht »A Test of Poetry«,²⁹ in dem er den Brief einer chinesischen Übersetzerin in eine poetische Litanei transformiert:

What do you mean by *rashes of ash*? Is *industry*
systematic work, assiduous activity, or ownership
of factories? [...]
Does *freight* refer to cargo or lading carried
for pay by water, land or air? Or does it mean
payment for such transportation? Or a freight
train? [...]
How about *strain*, does it mean

29 Bernstein erklärt andernorts, das Gedicht sei »based on a letter from Ziquing [sic!] Zhang, who translated poems from *Rough Trades* and *The Sophist* for *Selected Language Poems*,« die 1993 in Chengdu erschienen (Normandin 2021).

a severe trying or wearing pressure or
 effect (such as a strain of hard work),
 or a passage, as in piece of music?
 [...] In »No end to envy«, does the envy refer to admire or
 in the bad sense?
 (Bernstein 1999: 52–55)

Mit ihren Fragen zielt die Sprechinstanz – indem sie je zwei oder mehrere semantische Umschreibungen als Optionen anbietet – auf eine Disambiguierung derjenigen Stellen, die ihr ambivalent erscheinen. Dass sich die Auflösung nicht in der Zustimmung zu (oder Zurückweisung) einer der angebotenen Bedeutungen durch den Autor des Originals erschöpfen kann, macht das Gedicht zu einer witzigen Reflexion über die Vieldeutigkeit von Poesie – und zu einer kleinen Gemeinheit gegenüber dem Ehrgeiz einer Übersetzerin, denn ›the joke is on her‹.

5. Falsche Freunde. Oder: Eskalation interlingualer Mehrdeutigkeit

The Begriffon
 is something out of Geistesgeschichte
 [...]
 He can't stand
 lying
 The front of his T-shirt says
 I AM AMBIVALENT
 The back of his T-shirt says
 I AM NOT AMBIVALENT
 (Ostashevsky 2008: 22)³⁰

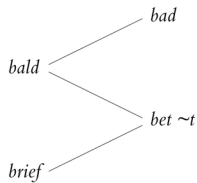
Das paradigmatische Mehrdeutigkeitsphänomen mit interlingualen Turbulenzen sind die ›falschen Freunde‹, orthografisch oder phonetisch ähnliche Wortpaare, die in verschiedenen Sprachen unterschiedliche Bedeutungen innehaben – typische Beispiele aus dem Deutschen und Englischen wären ›to become‹ = ›werden‹ ≠ ›bekommen‹, ›corn‹ = ›Mais‹ ≠ ›Korn‹ oder ›handy‹ = ›praktisch‹ ≠ ›Handy‹. Diese Tautonyme haben »gleichzeitig« eine deutsche und eine englische Bedeutung, so Derrida,³¹ sie sind ein »Babelismus, der sich zwischen Sprechen (parole) und Schrift (écriture) abspielt« (Derrida 1988: 21 u. 34).

falsche freunde lautet auch der Titel des zweiten Gedichtbands von Uljana Wolf (2009). Der Band wird eröffnet von einem Zyklus »DICHTionary«. Wie der Titel ›dictionary‹ und ›Dichtung‹ ineinanderschiebt und überblendet, so klingen in dem quasi-enzyklopädisch

30 Das Gedicht »DJ Spinoza Fights the Begriffon« findet sich auch unter <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/dj-spinoza-fights-begriffon-10776> (21.4.2023), dazu sein Gegenstück »DJ Spinoza Does Not Fight the Begriffon«: <https://www.lyrikline.org/en/poems/dj-spinoza-does-not-fight-begriffon-10779>.

31 In der deutschen Übersetzung trägt Derridas Essay (›Deux mots...‹) den schönen Untertitel: »Zwei Deut für Joyce«.

angeordneten Zyklus stets mehrere Sprachen und Bedeutungen zusammen und gegeneinander. In Wolfs kleinem interlingualen Wörterbuch beginnen die Gedichtüberschriften mit »*apart art*« und enden mit »(z)et (z)oo (z)u«. Das zweite Gedicht – oder der zweite »DICTionary«-Eintrag – lautet wie folgt:



am anfang bald, und bald am ende wieder: unsere haare, und dazwischen sind sie nicht zu fassen, nicht in sich und nicht in griff zu kriegen, weder im guten noch im bad. stattdessen morgens zu berg (take a bet?) und nachts out of bed (siehe ad). am besten hältst du sie als igel, der hat noch jeden hare besiegt. liegt aber eine strähne im brief, gar eine lange, halte sie unverfänglich an die wange.

(Wolf 2009: 11)

Klingt der Anfang noch wie eine *vanitas*-Reflexion über die *brevitas vitae* – über den Menschen, der kahl zur Welt kommt und diese binnen kurzem unbehaart wieder verlässt –, so kippt das Gedicht noch in der ersten Zeile in einen poetischen Lament über den ›bad hair day‹, samt Empfehlung des praktischen Igelschnitts. Die Kleinschreibung ist essentiell für die Fassung des Gedichts, um die orthografische Wortartendifferenzierung des Deutschen zu löschen und die Sprachdifferenzen für eine Gedichtlänge zu suspendieren, so dass aus der bilingualen Perspektive gleichsam poetische Doppelbelichtungen entstehen können. Zum falschen Freundespaar ›bald‹ (engl. ›kahl‹) – dt. ›bald‹ gesellen sich ›Bad‹ – ›bad‹ – ›Bett‹ – ›[take a] bet‹ und ›Haar‹ – ›hare‹ samt Anspielung auf das Märchen vom Hasen und Igel sowie ›brief‹ – ›Brief‹ und lat. ›ad‹ – engl. ›ad[vertisement]‹. Die hohe Dichte im Schriftbild, teils auch (oder nur) in der Lautgestalt identischer Worte lässt das Gedicht flirren und destabilisiert obendrein durch die mal etymologischen, mal zufälligen Korrespondenzen die Semantik der Einzelsprachen.

»Ambiguity is«, so Eleanore Cook, »the bane of translators, who must decide whether it is intentional or merely casual, and if casual, whether the author is careless or lazy or ignorant.« (Cook 2008/9) Mehrdeutigkeit ist, das leuchtet ein, ein Fluch für Lyrikübersetzer:innen – oder vielleicht doch auch: ein Segen – zumal wir von Jakobson, Empson, Eco u.a. schon gelernt haben, dass poetische Mehrdeutigkeit eher Funktion als Fehler ist –, und dies umso mehr, wenn semantische Destabilisierung Programm ist. Für Wolfs »DICHTionary« kommen weder Zufall noch Faulheit in Betracht, und das Gedicht mag unübersetzbar scheinen; gleichwohl haben sich mindestens zwei Übersetzer:innen auf unterschiedliche Weise daran versucht. Für ihre Übersetzung, die die zwischensprachlichen Ambiguitäten weitgehend löscht, wurde Susan Bernofsky 2012 für den *Best Translated Book Award* nominiert.

in the beginning bald, bald at the end once more: in between, this hair is hard to grasp, tricky to pin it up or down, for better or for bed. standing on end instead (fake a bet?) and at night out of hand (see the ad). perhaps best to crop it hedgehog close: he always gets his hare. but should you find a strand within a letter, long or brief, press it sweetly to your cheek. (Wolf 2011: B)

In der alternativen Nachdichtung Eugene Ostashevskys – die weitgehend eine phonetische und zugleich orthografische Oberflächenübersetzung ist,³² da er nach eigener Auskunft zum Zeitpunkt der Übertragung noch nicht gut Deutsch sprach³³ – gesellen sich zum Igel und zum Haar-Hasen ein Dackel und ein Adler (engl. »eagle« – phonetisch angelockt durch den Igel).

In the beginning hareless and unhared again in the end: our hare – even a dachshund can do nothing against it, neither by itself nor by wearing its war claws, neither in good weather nor while it rains cats and dogs. In the morning it pitches a tent (in bad) and at night it gambols in the bathtub like an advertent bettwetter. It fell out to have been bested and halted by an eagle, who then had to bear a hat to bear ahead because it became a bald eagle ... what a bad hare day! In brief, it lay around here on the strand like an unopened ladder and gargled, can you catch the hare by the cheek, it can't ear. (Wolf 2011: [B])

Ostashevsky spielt zusätzliche Homophone ein (»bear a hat« – »bear ahead«) und verschiebt das Phonem- und Zeicheninventar ins Englische, ohne Rücksicht auf Verluste – dafür mit poetischem Gewinn: »besten« wird zu »bested«, »strähne« nicht im Brief, sondern »in brief«, also in Kürze, zu »strand«; der »bad hair day« endet schlecht für den Hasen. Die Übersetzung eines multilingualen Textes in einen multilingualen Text lässt die

32 Ersterer wird auch als »homophone Übersetzung« bezeichnet; erhellend dazu Dembeck 2020.

33 Gleichwohl gut genug, um das »Bettwetter« zu erfinden. Ein weiteres der genannten »gemischten Doppel« bestand 2021 aus Uljana Wolf und Eugene Ostashevsky. In ihrem ebenfalls per Zoom aufgezeichneten Gespräch übersetzen sie »sich gegenseitig und diskutieren die illegitime Rede von falschen Freunden, in diesem Fall zwischen Englisch, Deutsch und Russisch« (Ostashevsky/Wolf 2021).

Mehrdeutigkeit eskalieren, das Gedicht wird zu einem phonetischen und semantischen Rezeptionsabenteuer.

Die Eskalation poetischer Mehrdeutigkeit im Sprachwechsel auf engstem Raum führen auch die Dichtungen Cia Rinnes vor. Die in Finnland geborene Dichterin und Performancekünstlerin ist beeinflusst von Dada, von Fluxus, von den Moskauer Konzeptualisten, aber auch von Musikern, die dem Minimalismus zuzurechnen sind, etwa Steve Reich und John Cage, oder von Soundpoeten wie Henri Chopin.³⁴ Und sie ist eine »transkulturelle, transnationale, im besten Sinne europäische Künstlerin« (Benthien 2017, 123): Neben Finnisch, Schwedisch und Deutsch spricht Rinne Englisch, Dänisch, Französisch, Italienisch, Spanisch und Rumänisch. In ihren Gedichten verwendet sie meist Englisch, Deutsch und Französisch, weil die Ähnlichkeit der drei Sprachen ein rasches Umschalten auf engstem Raum erlauben.

Mal sind zwischensprachliche Homographie, mal Homophone oder Beinahe-Gleichklänge von Worten aus verschiedenen Sprachen der Ausgangspunkt der Gedichte. Auch in den »notes for two« fragt sich die Leserin fortwährend, in welcher Sprache sie sich gerade befindet.

notes for two

* l
 one
 ohne
 oh no
 ono
 on
 o.

 (oh no)

(Rinne 2017a: o.P.)

»Die Texte« so Rinne, »entstehen meistens schon in den verschiedenen Sprachen. Ich kontrolliere nicht, in welchen Sprachen ich schreiben möchte« (Rinne 2017b: 141). Kontrolliert und subtil wie in *Minimal Music* indes sind die Modulationen zwischen den Sprachen, wie engl. ›one‹ – dt. ›ohne‹ – engl. ›oh no‹ usw.

34 Rinne ist eine der neun AutorInnen, die Eugen Gomringer in die Neuauflage seiner einflussreichen Anthologie *konkrete poesie* aufgenommen hat, 46 Jahre nach dem ersten Erscheinen (Gomringer 2018).

* from NO to NO
à luigi (nono)

NOTONO
OTONON
TONONO
ONONOT
NONOTO
ONOTON

(Rinne 2017a, o.P.³⁵)

Neben der Reverenz vor Luigi Nono mag hier auch eine vielfache Verbeugung vor Yoko Ono stattfinden; schließlich nennt Rinne ihre Kleinstformen neben ›notes‹ und ›études‹ auch ›pièces‹ – und akzentuiert damit nicht nur ihre Objekthaftigkeit, sondern ruft auch Onos kurze ›Pieces‹ in *Grapefruit* (1963) auf.

sent a letter

a brief
brief

(Rinne 2017a: o.P.)

Mehrsprachige Hybridität, Poly- und Translingualität ist Rinnes minimalistischen Gedichten konstitutiv zu eigen; Mehrdeutigkeit geht ihrer Produktion gleichsam voraus und realisiert sich in der Rezeption, sei es in der stillen Lektüre oder im Vortrag. Bei letzterem muss Rinne manche der druckschriftlichen Ambiguitäten und Vexierbildeffekte notgedrungen auflösen, etwa wenn sie dt. ›Brief‹ [bʁi:f] realisiert,³⁶ während das Schriftbild auch engl. ›brief‹ [bri:f] zuließe.

35 Akustisch auf Lyrikline: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/notes-two-14712>.

36 Hörbar unter <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/notes-two-14673>.

Die Ambiguität in den Texten Rinnes ist eine Folge ihrer radikalen Kürze. Hier ist kein Zeichen, kein Laut zu viel. Das Oszillieren zwischen Lesen und Schauen, zwischen Text und Bild prägt das Rezeptionsverhalten bei den Ultrakurzgedichten, die einen besonderen Scharfsinn aufweisen – oder gar eine epigrammatische Pointe durch einen plötzlichen und erhellenden Sprach- und Perspektivwechsel.

6. Coda: Ambiguitätstoleranz. Das mehrdeutige Gedicht als Lockerungsübung?

»Mir ist nun glücklich gar nichts klar!«
(*Stolterfoht 2011*)

Wie verlockend wäre es, zum Beschluss vollmundig verkünden zu können, die Funktion schwieriger Gedichte sei das bestmögliche Training in Ambiguitätstoleranz, gleichsam ein humanistisches Projekt – für eine plurale, queere und multikulturelle Gesellschaft, für eine komplexe Gegenwart. Das mehrdeutige Gedicht wäre somit als Stolperstein und Sprach-Störung eine semantische Lockerungsübung in Zeiten, in denen plane Botschaften hoch im Kurs stehen, Kunst nichts weniger als ein Antidot gegen Populismus und Ressentiment, ein demokratiestärkendes Mittel. Letzteres ist die vorhersehbare Pointe von Thomas Bauers Essay »Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt«. Und es ist zu schön, um wahr zu sein.

Das Konzept der ›Ambiguitätstoleranz‹ wird von den unterschiedlichsten Disziplinen – von Kognitions- und klinischer Psychologie bis zu den Neuro- und Islamwissenschaften – breit bearbeitet (vgl. Streitböcher 2019). Schon 1949 hatte Else Frenkel-Brunswik den Begriff in die Debatte eingeführt (vgl. 1949: 115) – und zwar in ihren soziologischen Studien zum autoritären Charakter, dessen Kennzeichen nun gerade darin liege, Mehrdeutigkeit nicht ertragen zu können.

Wie aber ist es um das humanistische Ideal der Ambiguitätstoleranz bestellt, wenn sich nicht unautoritäre Charaktere seiner bemächtigen? Wenn *Palantir*³⁷ als Hauptsponsor einer überdimensionierten Digitalkunstaussstellung »Dimensions« in Leipzig auftritt (vgl. Rauterberg 2023)?³⁸ Wenn CEO Alexander Carp im manifestoiden Beginn eines unlängst von ihm herausgegebenen Sammelbands *Von Artificial zu Augmented Intelligence – Was wir von der Kunst lernen können, um mit Software die Zukunft zu gestalten* (Carp/Hiesserich/Cipierre 2023) zur Verteidigung der Freiheit aufruft und erklärt, »dass die größte Chance unserer Zeit nicht in der Vereindeutigung der Welt, sondern gerade in der Uneindeutigkeit, in der Unschärfe, in der Ambiguität liegt« (ebd.: 8)? Die Diagnose Carps unterscheidet sich nicht fundamental von derjenigen Bauers; schließlich habe die »Suche nach einfachen, eindeutigen Antworten [...] Hochkonjunktur.« (Ebd.: 7)

37 Das nach den ›sehenden Steinen‹ aus *Herr der Ringe* benannte Unternehmen, das bei seiner Gründung 2004 durch Peter Thiel von der CIA mitfinanziert wurde, kann heute eine Kundenliste vorweisen, die sich wie das *Who-is-who* der US-Militär- und Sicherheitsbürokratie liest. Die Einführung des *Palantir*-Produkts ›Gotham‹ bei der hessischen Polizei brachte Innenminister Peter Beuth seinen zweiten Big-Brother-Award ein.

38 <https://www.dimensions-digital-art.de>.

Auch CEOs haben Adorno gelesen, und Carp, der lieber als Künstler denn als Manager eines Großkonzerns gesehen werden will, zitiert – neben Grundgesetz, US-Verfassung, Watzlawick, dem Goethe lesenden Heisenberg, Kuhn, McLuhan, Huxley, Beckett und Hannah Arendts *The Origins of Totalitarianism*³⁹ – Adornos Verbalattacke gegen jene, die »intolerant gegen die Mehrdeutigkeit« seien, »an der Denken sich entzündet« (ebd.: 8; Adorno 1973: 360).⁴⁰ Nimmt Adorno Brecht und Hegel aufs Korn, so sind es bei Carp die »reaktionären Akteure, die aus der tragischen Sehnsucht nach einfachen Antworten politisches wie ökonomisches Kapital zu schlagen wissen«, genauer: »die Propheten des Silicon Valley, die die Lösungen auf alle Fragen der Menschheit in der allmächtigen Maschine vermuten, oder Populisten und Autokraten, die, geeint im Narrativ, stattdessen den starken Mann in den Mittelpunkt stellen« (ebd.: 7). Denselben Passus aus der *Kritischen Theorie* hatte Carp bereits im Brief an die *Palantir*-Aktionär:innen vom 9. Mai 2022 aufgeboten (vgl. Carp 2022).

Nun hätte Adorno sich gewiss nicht träumen lassen, dass er zum Gewährsmann wird für Carps Feier von Software als dem »Unbestimmte[n], in dem sich die unbändige Kraft der Zusammenkunft von Unternehmergeist, Innovation, Kunst und Kreativität entfalten kann« (ebd.: 8f.). Ebenso wenig hätte Wittgenstein damit gerechnet, dass der »Aspektwechsel« in Carps Pamphlet als Verfahren empfohlen wird, einen alternativen Blick, d.h. für Carp, »eine positivere, selbstbestimmtere und auch kreativere Perspektive auf die Herausforderungen wie auch Chancen der digitalen Transformation zu wagen« (ebd.: 13).⁴¹

Der erste Fremd-Beitrag in *Von Artificial zu Augmented Intelligence* ist übrigens ein Gespräch unter dem Titel »Mit AI zur Künstlergemeinde«. Hier erzählt Mathias Döpfner als Künstler-Manager unter dem Leitstern des »Human-First«-Ansatzes (2023: 42) eine gute digitale Zukunft, erklärt den Unterschied zwischen alternativen Fakten und künstlerischer Kreativität und preist die Autonomie und Ambivalenz der Kunst. Schließlich lassen sich herausragende, charismatische Angebote, so Döpfner, nur dann entwerfen, wenn »Ambivalenz, Uneindeutigkeit, Nicht-Messbares eine große Rolle spielen« dürfen. »Deswegen fand ich das Stichwort ›Ambivalenz‹ so gut. [...] Meine Hypothese zum jetzigen Stand der Dinge ist, dass Kunst das ›Last Resort‹ ist. [...] Im August 2022 gewann ein durch AI entstandenes Bild von Jason Allen bei einem Kunstwettbewerb in Colorado« (ebd.: 48).

Doch damit ist womöglich weniger über die Malkunst von AI als über die Urteilsfähigkeit der *Colorado State Fair's fine art competition* gesagt. Und vermutlich meinen die

39 Letztere im Abschnitt »Wider der [sic!] künstlichen Intelligentia...« (Carp 2023: 28f.).

40 Adorno meint Brecht und seinen didaktischen Gestus (vgl. Adorno 1973: 360); dasselbe Verdikt trifft Hegel (vgl. ebd.: 140, 176).

41 Zu frösteln beginnt die Verf. bei Carps (mit nur unwesentlich beruhigenden Grammatikfehlern durchsetztem) Credo, dass »es in Deutschland, dem Land der Dichter und Denker, [...] noch einen einzigartigen Erfahrungsschatz [gibt], aus dem wir lernen und auf dem wir aufbauen können [...], wenn es uns gelingt, nicht nur den Wert unseres humboldtschen und humanistischen Erbes für das Gelingen der digitalen Transformation wiederzuentdecken. Wir sollten uns daher trauen, die Welt ganz gegenwärtig und im besten Sinne von Wittgenstein als ›verrückte‹ zu begreifen« (Carp 2023: 15).

CEOs mit der Kunst, die im Paarlauf mit Augmented Intelligence den Weg in die Zukunft bereiten soll (vgl. Carp 2023: 14), nicht die Gedichte von Stolterfoht oder Bernstein, sondern eher die so schön bunte Digitalkunstaussstellung in Leipzig. Gleichwohl ruft der Band in Erinnerung, dass Mehrdeutigkeit schon immer nicht bloß Allheilmittel, sondern auch und vor allem Machtmittel war, dass die eindeutige und durch die *Kritische Theorie* wie durch den Poststrukturalismus gleichermaßen einstudierte Dichotomie ›mehrdeutig = gut, eindeutig = böse‹ längst fragwürdig geworden ist – und sich ihrerseits von allen Seiten funktionalisieren lässt. Mit »Selbstangst« allein – so die Diagnose in Rauterbergs ansonsten luzidem und angemessen alarmiertem Beitrag zu »Dimensions«, Carp und *Palantir* – ist das nicht abzutun (Rauterberg 2023). Wenn Massenmedien, Kultur-, Unterhaltungs- und Überwachungskapitalismus das Ambige für sich okkupieren und als ›Last Resort‹ kapern, ja, selbst mehrdeutig werden, muss der Ausweg dann in einer neuen Eindeutigkeit liegen?

Derweil bleibt das unverständliche Gedicht »völlig unbrauchbar, also Maximalprogramm für Minimalpublikum. Was schön ist: das macht überhaupt nichts! Absolut gar nichts!« (Stolterfoht 2011) Seine Funktion – oder vielmehr: sein telos liegt in der »Ermöglichung [...], nicht in der Überwältigung, à la: Dieses Gedicht wird Ihr Leben verändern! Es wäre ja schon ein Gewinn, wenn es mein Lesen verändern würde.« (Rinck 2019: 41)

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Andrea (2019): »MIR IST NUN GLÜCKLICH GAR NICHTS KLAR!«, in: Ulf Stolterfoht, Methodenmann vs. Grubenzwang und mündelsichre Rübsal, Heidelberg: Winter (= Heidelberger Poetikvorlesungen, Band 5), S. 5–16.
- Bauer, Thomas (2018): Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Ditzingen: Reclam (= RUB, Band 19492).
- Beardsley, Monroe C. (1981): *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. 2. Auflage, Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Benthien, Claudia (2017): »Visuelle Polyphonie. Cia Rinnes archives zaroum als mediale Reflexion Konkreter Poesie«, in: Dies/Gabriele Klein (Hg.), *Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen*, Paderborn: Fink, S. 123–139.
- Bernstein, Charles (1999): *My Way: Speeches and Poems*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstein, Charles (2003): »The difficult poem. (Advice)«, in: *Harper's Magazine* 306:1837, <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=humboldt&id=GALE%7CA103124288&v=2.1&it=r&sid=bookmark-AONE&asid=9d940169>
- Bernstein, Charles (2006): *Girly Man*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstein, Charles (2011): *Attack of the Difficult Poems*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bernstein, Charles (2013): *Gedichte und Übersetzen*, hg. von Versatorium, Wien: Edition Korrespondenzen (= Versatorium, Band 1.1).
- Bernstein, Charles (2014): *Angriff der Schwierigen Gedichte. Ausgewählte Gedichte. Zweisprachig. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Tobias Amslinger, Norbert*

- Lange, Léonce W. Lupette & Mathias Traxler. Mit einem Nachwort von Dennis Büscher-Ulbrich, Wiesbaden: Luxbooks.
- Bernstein, Charles (2018): *Near/Miss*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bode, Christoph (2007): »Ambiguität«, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A-G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 67–70.
- Carp, Alexander (2022): Brief an die Aktionärinnen und Aktionäre vom 9. Mai 2022, <https://www.palantir.com/newsroom/letters/letter-to-shareholders/may-9-2022/de/>
- Carp, Alexander/Hiesserich, Jan/Cipierre, Paula (2023): *Von Artificial zu Augmented Intelligence: Was wir von der Kunst lernen können, um mit Software die Zukunft zu gestalten*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Chomsky, Noam (1956): »Drei Modelle zur Beschreibung der Sprache«, in: *IRE – Transaktionen zur Informationstheorie* 2:3, S. 113–124.
- Combrink, Thomas: »doctor dre im blütenschnee«, in: www.titel-forum.de, Dezember 2004, www.engeler.de/combrinkstolterfoht.html
- Cook, Eleanor (2008/09): »Ambiguity and the Poets«, in: *Connotations* 18:1-3, S. 230–245, <https://www.connotations.de/article/eleanor-cook-ambiguity-and-the-poets/>
- Cotten, Ann/Falb, Daniel/Jackson, Hendrik/Popp, Steffen/Rinck, Monika (2011): *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*, Berlin: Merve (= Internationaler Merve Diskurs/Perspektiven der Technokultur).
- Dembeck, Till (2020): »Homophone Übersetzung«, in: Ders./Rolf Parr unter Mitarbeit von Thomas Küpper (Hg.), *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*, Tübingen: narr Francke Attempto, S. 249–256.
- Derrida, Jacques (1988): *Ulysses Grammophon. Zwei Deut für Joyce. Übers. aus dem Franz. von Elisabeth Weber*, Berlin: Brinkmann und Bose.
- Döpfner, Mathias (2023): »Mit AI zur Künstlergemeinde«, in: Alexander Carp/Jan Hiesserich/Paula Cipierre (Hg.), *Von Artificial zu Augmented Intelligence: Was wir von der Kunst lernen können, um mit Software die Zukunft zu gestalten*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 39–52.
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk. Aus dem Italienischen von Günter Memmert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Empson, William (1949): *Seven types of ambiguity [1930]*, London: Chatto and Windus.
- Enzensberger, Hans Magnus (1997): »Meldungen vom lyrischen Betrieb. Drei Metaphrasen«, in: Ders.: *ZICKZACK. Drei Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 182–199.
- Erb, Elke (1995): *Der wilde Forst, der tiefe Wald. Auskünfte in Prosa*, Göttingen: Steidl.
- Frenkel-Brunswik, Else (1949): »Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable«, in: *Journal of Personality* 18, S. 108–143.
- Gomringer, Eugen (Hg.) (2018): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer. Erw. Neuaufl.*, Stuttgart: Reclam.
- Graf, Guido (2002): *versversagen. ulf stolterfohts liebevolles eindringen in den sprachleib. Guido Graf im Gespräch mit Ulf Stolterfoht. WDR 2002*, www.engeler.de/graf_gespraechstolterfoht.html [Transkript]
- Grice, Herbert Paul (1975): »Logic and Conversation«, in: Peter Cole/Jerry L. Morgan (Hg.), *Speech Acts*, New York: Academic Press, S. 41–58.
- Höllerer, Florian (2006): »Für Ulf Stolterfoht«, in: *Argonautenschiff* 15, S. 31–34.

- Jakobson, Roman (1979): »Linguistik und Poetik« [1960], in: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1979, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M., S. 83–121.
- Jannidis, Fotis (2003): »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders./Gerhard Lauer/Matías Martínez/Simone Winko (Hg.), Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, Berlin/New York: de Gruyter, S. 305–328.
- Jastrow, Joseph (1900): Fact and fable in psychology, Boston: Houghton Mifflin.
- Jentzsch, Cornelia (2004): Original und Fälschung. Ulf Stolterfoht: »Fachsprachen XIX–XXVII«. DLF Büchermarkt vom 24.11.2004, <https://www.deutschlandfunk.de/origin-al-und-faelschung-104.html>
- Kawasser, Udo (2023): »Ist Lyrik elitär, wenn man sie nicht sofort versteht? (16. Februar 2023)«, in: poesiegalerie.at, <https://www.poesiegalerie.at/wordpress/2023/02/16/kawasser-schreibtisch-ist-lyrik-elitaer-wenn-man-sie-nicht-sofort-versteht-keine-nur-deutsche-debatte/>
- Kiefer, Sebastian (2003): »Zu Ulf Stolterfohts Gedicht ›[fachsprachen XVII/6]‹ aus dem Band Ulf Stolterfoht: fachsprachen X–XVIII«, in: neue deutsche literatur 549.
- Normandin, Shawn (2021): »The Task of the Chinese Translator: Charles Bernstein's ›A Test of Poetry‹«, in: ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews, 10.1080/0895769X.2021.1967718
- Neumann, Peter (2023): »Streit ums Gedicht. Muß den neue Lyrik so schwer sein?«, in: Die Zeit vom 2.2.2023.
- Ostashevsky, Eugene (2008): The Life and Opinions of DJ Spinoza, New York: Ugly Duckling Presse.
- Ostashevsky, Eugene/Wolf, Uljana (2021): »Gossip & Osip«, in: Eine kleine Revue ästhetischer Ökonomie, <https://lcb.de/programm/eine-revue-gemischter-doppel/>
- Platthaus, Andreas (2023): »Gedichtschmähungen. Lyrikliederlich«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.2.2023.
- Poiss, Thomas (2005): »Hermeneutik hat einen Knall«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19.5.2005, S. 38, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hermeneutik-hat-einen-knall-1235427.html>
- Rauterberg, Hanno (2023): »Ausstellung ›Dimensions‹ in Leipzig. Liebe Kunst, erlöse uns. Warum die Datenfirma Palantir viel Geld für eine Ausstellung in Leipzig ausgibt«, in: ZEIT ONLINE vom 19.4.2023, <https://www.zeit.de/2023/17/ausstellung-dimensions-leipzig-palantir-sponsor>
- Rinck, Monika (2019): »Das Ungesagte meinen. Poetische Verlässlichkeit«, in: Merkur 73:836, S. 29–42.
- Rinne, Cia (2017a): l'usage du mot/notes for soloists/zaroum, Berlin: kookbooks.
- Rinne, Cia (2017b): »Cia Rinne im Gespräch mit Claudia Benthien und Wiebke Vorrath«, in: Claudia Benthien/Gabriele Klein (Hg.), Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen, Paderborn: Fink, S. 141–148.
- Rinne, Cia (2012): Notes for Listeners [Mario Margani: Interview with Cia Rinne]. In: Dicult, www.dicult.it/news/cia-rinne-notes-for-listeners/
- Schlegel, Friedrich (1967): »Über die Unverständlichkeit« [1800], in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe 2: Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801, hg. von Hans Eich-

- ner, Paderborn u. a.: Schöningh, S. 363–373 [Erstdruck in: Athenäum, 3. Bd., 2. Stück, Berlin].
- Schmidt, Arno (1995): »Berechnungen«, in: Ders.: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe III: Essays und Biografisches. Bd. 3: Essays und Aufsätze 1, hg. von der Arno Schmidt Stiftung, Zürich: Haffmanns, S. 101–106.
- Setz, Clemens (2020): Die Bienen und das Unsichtbare, Berlin: Suhrkamp.
- Shernhart, Leisz (2023): »Apologie. Sehr wohl Lyrik! Zum Shitstorm gegen Judith Zander«, taz-Blog vom 10.2.2023, <https://blogs.taz.de/postfaktisch/sehr-wohl-lyrik/>
- Silliman, Ron (2003): »Thank you for Saying Thank You«, in: Ron Silliman's Blog (Monday, September 29, 2003), <https://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/reviews/silliman2.html>
- Stolterfoht, Ulf (2005): fachsprachen I-IX. Gedichte [1998], 2., verb. Aufl., Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf (2008): fachsprachen X-XVIII. Gedichte [2002], 2., verb. Aufl., Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf (2005): fachsprachen XIX-XXVII. Gedichte, Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf (2006): »Danksagung für den Anna Seghers-Preis 2005«, in: Argonautenschiff 15, S. 35–36.
- Stolterfoht, Ulf (2007): »Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik«, in: *Bella triste* 17, S. 189–198.
- Stolterfoht, Ulf (2008): »Kleiner Tätigkeitsbericht«, in: Jahrbuch der Lyrik, hg. von dems. und Christoph Buchwald, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 195–197.
- Stolterfoht, Ulf (2009): fachsprachen XXVIII-XXXVI. Gedichte, Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler Editor.
- Stolterfoht, Ulf (2011): »Funktion folgt Form: Rohfassung«, in: *Timber! Eine kollektive Poetologie*, <https://timberpoetologie.wordpress.com/2011/02/11/beitrag-1/>
- Stolterfoht, Ulf (2015): *Wurlitzer Jukebox Lyric FL – über Musik, Euphorie und schwierige Gedichte*, hg. von Holger Pils und Frieder von Ammon, München: Stiftung Lyrik Kabinett.
- Stolterfoht, Ulf (2018): fachsprachen XXXVII-XLV. Gedichte, Berlin: kookbooks.
- Stolterfoht, Ulf (2019): *Methodenmann vs. Grubenzwang und mündelsichre Rübsal*, Heidelberg: Winter (= Heidelberger Poetikvorlesungen, Band 5).
- Stolterfoht, Ulf (2020): fachsprachen XLVI-LIV. Gedichte, Berlin: kookbooks.
- Stolterfoht, Britta/Stolterfoht, Ulf (2021): »Die Hase-Ente-Situation«, in: *Eine kleine Revue ästhetischer Ökonomie*, <https://lcb.de/programm/eine-revue-gemischter-doppel/> vom 21.4.2023.
- Streitböcker, Wolfgang: *Ambiguitätstoleranz. Lernen, mit Mehrdeutigkeit zu leben* (DLF Kultur: Zeitfragen vom 30.12.2019), <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ambiguitaetstoleranz-lernen-mit-mehrdeutigkeit-zu-leben-100.html>
- Wolf, Uljana (2011): *False Friends. A DICHThonary of false friends, true cognates and other cousins*. Translated by Susan Bernofsky, with additional translations by Traver Pam Dick, Eugene Ostashevsky, Erin Moure, Ute Schwartz, and Uwe Weiß, New York: Ugly Duckling Presse.
- Wolf, Uljana (2009): *falsche freunde*. Gedichte, Idstein: kookbooks.

Wittgenstein, Ludwig (1971): Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= stb, Band 14).

Zander Judith (2011): oder tau. gedichte, München: dtv.

Zander, Judith (2022): im ländchen sommer im winter zur see. gedichte, München: dtv.

Zander, Judith (2023). Judith Zander im Gespräch mit Nora Karches: Debatte um Peter-Huchel-Preis. Judith Zander antwortet auf Kritik: die Schmähungen sind »erbärmlich« (DLF, 3.2.2023), <https://www.deutschlandfunk.de/eine-neue-lyrikdebatte-judith-zander-antwortet-auf-kritik-dlf-acf004e4-100.html>

Wissenschaft als spannende Sache. Die Darstellung von Mehrdeutigkeit im wissenschaftlichen Forschungsprozess in Wissenschaftsromanen Bernhard Kegels

Uwe Spörl

Der folgende Beitrag vertritt die These, dass (mindestens einige) zeitgenössische Wissenschaftsromane eine bestimmte Art von Mehrdeutigkeit nicht nur erzählerisch darstellen, sondern auch thematisieren – diejenige Mehrdeutigkeit nämlich, die im wissenschaftlichen Forschungsprozess selbst angelegt ist. Um diese These zu stützen und zu spezifizieren, skizziere ich in einem ersten Schritt die Kontur des zeitgenössischen Wissenschaftsromans als eines in verschiedenen Hinsichten realistischen Romangenes. Als exemplarische Repräsentanten des Genres führe ich die drei jüngsten Romane Bernhard Kegels um den fiktiven Kieler Biologen Hermann Pauli ein. In einem zweiten Schritt soll kurz rekapituliert werden, was unter ›Spannung‹ verstanden werden kann. Denn nicht nur gelten die genannten Romane als spannend, sondern auch wissenschaftliche Forschungsprozesse können spannend sein, so dass in der Spannung ein Bezugspunkt zwischen Wissenschaftsroman und Wissenschaft selbst vorliegt. Im dritten Schritt entwickle ich ausgehend davon eine nahe liegende Annahme, wie spannendes Erzählen von Wissenschaft gelingen müsste. Die im vierten Abschnitt folgende Prüfung dieser Annahme an den drei Romanen Kegels wird diese aber nicht bestätigen, im Gegenteil: Einer der Romane entspricht in der Anlage von Spannung dem Detektivroman mit seiner Rätselspannung, die beiden anderen lösen die Spannung erzeugende Mehrdeutigkeit gerade nicht, wie angenommen, auf, sondern stellen sie aus und machen sie so zum Thema. Im abschließenden Fazit beantworte ich die Leitfragen des vorliegenden Sammelbandes für die Wissenschaftsromane Kegels, die sowohl auf die Art und Weise als auch auf die Funktion jener Thematisierung von Mehrdeutigkeit abzielen.

1. Zur Kontur des Wissenschaftsromans

Meine Beschäftigung mit dem Wissenschaftsroman ist erwachsen aus dem u.a. an der Universität Bremen angesiedelten Forschungsprojekt *Fiction Meets Science*,¹ im Rahmen dessen auch Bernhard Kegel seinen letzten Roman *Abgrund* entwickelte (vgl. Kegel 2017: 381). Das im Wesentlichen englischsprachige Projekt bringt Autorinnen und Autoren von Wissenschaftsromanen und ähnlicher Literatur mit ›scientists‹ zum einen und ›scholars‹ (aus Literatur- und Medienwissenschaft sowie der Soziologie) zum anderen zusammen. Aus dem Projekttitel ergeben sich also schon erste Elemente der Kontur des Wissenschaftsromans: Er ist ein internationales Phänomen, das im englischen Sprachraum ausgeprägter ist und intensiver wahrgenommen wird als hier im deutschen Sprachraum. Er ist fiktional und erzählt von aktueller oder vergangener Naturwissenschaft auf eine Weise, die dieser und ihrer Wissensproduktion gerecht zu werden beansprucht. Darauf legen besonders die ›scientists‹ als Leserinnen und Leser solcher Romane größten Wert. Wissenschaftsromane können so auch Teil der seriösen Wissenschaftskommunikation sein (vgl. Dahlstrom 2014).²

Der Wissenschaftsroman ist also wesentlich realistisch, durchaus in unterschiedlichen, aber miteinander verknüpften Bedeutungen von »Realismus«. Ich unterscheide (etwa mit Köppe/Kindt 2014: 140–142) insbesondere einen externen von einem internen Realismus. Jener bezieht sich auf ein Übereinstimmungsverhältnis zwischen der vom Roman erzählten fiktiven Geschichte und Welt zu unserer Realität, zu unserer Lebenswelt. Dieser zielt vor allem auf eine illusionistische oder transparente Darstellungsweise im Rahmen des Üblichen ab, also eine Übereinstimmung der im Roman verwendeten Darstellungsverfahren mit den diesbezüglichen Erwartungen und Gewohnheiten des Publikums (vgl. z.B. Baßler 2015: 29).

»Keine Experimente« (Baßler 2013: 39) also auf der Textebene, in Erzählverfahren, Sprache und Stil – im Unterschied zur erzählten Welt solcher ›science novels‹ (oder sogar ›lab lit‹), wo eifrig experimentiert wird, etwa in Ralf Bönts biographischem Roman über Michael Faraday *Die Entdeckung des Lichts* oder in Susan Gaines' *Carbon Dreams*, einem Roman über die Anfangsphase der geochemischen Klimaforschung. Eine Strategie dieses internen Realismus, die für den Wissenschaftsroman besonders wichtig ist, besteht darin, beim Publikum vertraute Muster der Figuren- oder Plotgestaltung für die eigene Darstellung zu nutzen. Auffallend oft – etwa in den Romanen, die in der *Zeit-Edition »Wissenschafts-Thriller«*³ versammelt sind – entstammen diese Muster dem Bereich

1 Weitere Informationen zum Projekt unter <https://www.fictionmeetsscience.org/>.

2 Anlässlich der gerade erfolgten Erstausstrahlung von und breiten öffentlichen Diskussion um die auf Frank Schätzing's Roman *Der Schwarm* zurückgehende Serie *The Swarm* möchte ich beide kurz verorten – als Grenzfälle: Denn Roman und TV-Produktion zielen durchaus darauf ab, ›realistisch‹ zu sein und ein verlässliches Bild zeitgenössischer Wissenschaft zu präsentieren, der Autor und die Serienmacher haben entsprechend recherchiert, und beide Medienprodukte wurden und werden eingebettet in und begleitet von dokumentarischen Formaten, wie sie in der Wissenschaftskommunikation üblich sind. Das zentrale Element der erzählten Geschichte, die submarine, bisher unentdeckte, die Menschheit bedrohende Lebensform der Yrr ist aber natürlich rein spekulativ. Das ist für das Publikum auch klar erkennbar.

3 Vgl. <https://shop.zeit.de/zeit-editionen/buch-editionen/8000/zeit-edition-wissenschafts-thriller>.

der Kriminalliteratur, so auch in Bernhard Kegels Romanen, worauf ich später noch zurückkommen werde.

Der Anspruch, Wissenschaft und Forschung adäquat darzustellen – und so wohl auch Wissen zu vermitteln –, ist eben schon erwähnt worden. Er ist wohl die wesentliche Konsequenz aus dem externen Realismus des zeitgenössischen Wissenschaftsromans. Die Übereinstimmung der fiktiven mit der realen Welt bedeutet für die Diegese des Wissenschaftsromans nicht nur die Übereinstimmung im Bereich der Naturgesetze, sondern auch in den Bereichen von Psychologie, Gesellschaft (wenn es etwa um wissenschaftliche Karrieren oder Institutionen geht), Alltag (die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen dieser Romane sind immer auch Menschen, Männer oder Frauen) und Geschichte. Die Chronotopoi solcher Romane sind entsprechend gestaltet: Es sind in der Regel reale Orte, an denen nicht nur geforscht und Wissenschaft betrieben, sondern auch gearbeitet, gelebt und Urlaub gemacht wird. Die Orte haben eine Vergangenheit und eine Zukunft, die Figuren natürlich auch.

Feststellbar ist darüber hinaus, dass die naturwissenschaftliche Forschung oder Disziplin, von der erzählt wird, in der Regel relevant für bzw. in unserer Lebenswelt ist. So dominieren recht eindeutig mit Klimakrise bzw. -wandel und Biodiversität bzw. Defaunation assoziierbare Forschungsbereiche (Evolutionbiologie, Meeresbiologie, Geologie, Meteorologie) sowie Genetik und KI-Forschung, also Wissenschaftsthemen, die es in den letzten Jahren regelmäßig auch in die allgemeine Presse und Öffentlichkeit geschafft haben.

Bei Bernhard Kegel, der promovierter Biologe ist, zudem ein hoch renommierter Autor von Sachbüchern zu biologischen Themen, und seiner Romanfigur, dem Kieler Professor für marine Biologie Hermann Pauli, der ein Experte für Kephelopoden – Kopffüßer – ist, sind es in den drei hier zu untersuchenden Romanen biologische Themen und Fragen, die im Vordergrund stehen: die Welt der Tiefsee mit ihren noch weitgehend unbekanntem Kephelopoden in *Der Rote* (Kegel 2007), ein Fall von massivem wissenschaftlichen Fehlverhalten um einen Mikrobiologen in *Ein tiefer Fall* (Kegel 2012) und der Zusammenhang zwischen Evolution und Defaunation in *Abgrund* (Kegel 2017). Schauplätze der drei Romane sind: Kaikura, Neuseeland, wo Prof. Pauli Urlaub macht, Wale beobachten will und eine wissenschaftliche Sensation entdeckt, »den Roten«. Der zweite Roman spielt an Paulis Heimatuniversität in Kiel, Schauplatz des jüngsten Romans schließlich sind die Galápagos-Inseln, besonders die dortige Charles-Darwin-Forschungsstation.

Die Geschichte der Haupt- und Serienfigur wird ebenfalls weiter entwickelt: In Neuseeland ist Pauli zum Abschluss seines Forschungssemesters gelandet, das von Trauer um seine kürzlich verstorbene Ehefrau getrübt worden ist. In *Ein tiefer Fall* unterstützt er als wissenschaftlicher »Insider« die Kriminalpolizistin Anne Detlefsen, die mysteriöse Todesfälle am Institut für Biologie aufzuklären hat. Die beiden freunden sich miteinander an. Auf die Galápagos-Inseln sind die beiden in *Abgrund* als Paar geflogen, in den Urlaub. Aber natürlich nutzt Hermann Pauli die Chance, mit zweien seiner Kollegen einer unbekanntem Haiart tauchend nachzuforschen, wenn sie sich ergibt ...

Die kurzen Charakterisierungen der drei Romane mit Blick auf den externen Realismus solcher Wissenschaftsromane habe ich bewusst in einem Stil formuliert, der ein weiteres und letztes Merkmal andeutet, das hier anzusprechen ist: Wissenschaftsromane gelten als spannend, und sie sind es wohl auch. Auf dem Frontcover der Taschenbuch-

Ausgabe von *Der Rote* wird der seinerzeit (und heute) mehr als angesehene Fernsehjournalist und Publizist Ulrich Wickert mit den Worten zitiert: »Bernhard Kegel ist ein Thriller-Autor mit einem todsicheren Instinkt für spannende Geschichten.« (Kegel 2009) Auf dem Backcover wird aus Ulrich Barons Rezension des Romans in der *Welt* zitiert und Kegel als »der deutsche Michael Crichton« bezeichnet, »der die neuesten Entdeckungen der Wissenschaft mit spannenden und humorvollen Geschichten zu verbinden weiß.« (Ebd.) Noch deutlicher an den Erfolg der Romane und Filmvorlagen Crichtons oder Schätzing's schließen andere Rezensionen und zu Marketingzwecken eingesetzte Zitate an. Auf der Homepage des Autors wird z.B. aus einer Besprechung der *Dresdner Morgenpost* zu *Ein tiefer Fall* zitiert: »Seit Frank Schätzing's ›Schwarm‹ ist der Wissenschaftsthiller eine eigene Kategorie geworden auf dem Buchmarkt. Deren herausragender Vertreter derzeit nicht Schätzing heißt, sondern Kegel.« (Zitiert nach www.bernhardkegel.de) Die Liste solcher epitextueller Äußerungen zu den ›spannenden‹ ›Wissenschaftsthillern‹ Bernhard Kegels ließe sich noch länger fortsetzen. Deshalb schließe ich sie mit einem letzten Zitat zu *Abgrund*: Silke Behl vom *Nordwestradio* wird auf der Homepage des Autors mit den Worten zitiert: »Ein spannender Wissenschaftskrimi, der mit allen Wassern der Literatur gewaschen ist« (ebd.).

Wenn man Kegels Romane und ihren Autor kennt, kann man sicher sein, dass er sich, vor die Wahl gestellt, ›wissenschaftlich korrekt‹ oder besonders spannend zu erzählen, für Ersteres entscheidet. Kegel hat sich mehrmals in *Fiction-Meets-Science-Workshops* dazu bekannt. Beides in Einklang miteinander zu bringen, ist aber offensichtlich eine mindestens von den Rezensentinnen und Rezensenten geschätzte Qualität der Kegel'schen Romane bzw. des spannenden Wissenschaftsromans.

Diese noch sehr vorläufige Einschätzung zum Konnex von Spannung, Wissenschaft und Darstellung von Wissenschaft in Kegels Romanen soll im Folgenden geprüft, begründet und ausdifferenziert werden. Davor ist aber näher zu klären, was mit »Spannung« eigentlich gemeint ist.

2. Spannung und Spannungstheorie

Die literatur-(und film-)wissenschaftliche Literatur und Theoriebildung zur Spannung ist traditionsreich, aber auch heterogen und stark ausdifferenziert. Nicht zuletzt deshalb gibt es zu einigen Aspekten und Dimensionen des Begriffs und des Phänomens Spannung keine allgemein akzeptierten theoretischen Bestimmungen, auch keine einheitliche Terminologie. Die folgenden Einschätzungen und Festlegungen zur Spannung sind aber, soweit ich sehe, entweder weitgehender Konsens oder zumindest verbreitet:

Spannung ist, so legt es etwa der *Reallexikon*-Eintrag von Thomas Anz fest, eine »Wirkungsdisposition von Texten« (Anz 2003: 464). Als Disposition verstanden, ist Spannung also zweierlei: in »seiner Wirkung empirisch und/oder psychologisch in den Blick zu nehmen« (Langer 2008: 19), aber ebenso im Text, der eine solche Wirkung auslösen kann, angelegt, etwa über bestimmte Eigenschaften oder Strukturen des Textes.

Das als Spannung erlebte Gefühl ist wohl angemessen als »ein gemischtes Gefühl aus Lust und Unlust« (Anz 1998: 150) zu beschreiben. Der Unlust-Anteil ist – so leitet Anz aus der Forschung ab, aus eigenem Erleben und der Wortbedeutung des lateinischen »sus-

pendere«, auf das das englische »suspense« zurückgeht – eng mit »Ungewißheit« verbunden: »Als spannend wird ein Text empfunden, wenn man nicht genau weiß, aber geradezu begierig wissen will [...]« (ebd.: 156f.). In der Spannung verbinden sich also ein kognitives (Ungewissheit, Nicht-Wissen) und ein emotionales Moment, welches das Nicht-Wissen als negativ bewertet (vgl. dazu insbesondere Mellmann 2007).

Das Spannung begründende Nicht-Wissen ist, so jedenfalls Thomas Anz, auch als »Unbestimmtheit« zu verstehen. Der in der Spannung angelegten und auf sie folgenden »Entspannung [...] entspricht« also ein »Prozeß der ›Disambiguierung‹« (Anz 1998: 159). Das wiederum lässt die spannungsauslösende Ungewissheit auch als Mehrdeutigkeit erscheinen oder beschreibbar machen. Es ergibt sich folgende Reformulierung für den Verlauf eines Spannungs-Entspannungsprozess: Etwas ist (ungewiss oder eben) mehrdeutig, gleichzeitig ist es von erheblichem Belang, dass diese Mehrdeutigkeit aufgelöst wird. Damit beginnt eine Spannungssequenz, ein Spannungsbogen. Solange die Disambiguierung nicht erfolgt, bleibt es spannend. Sobald sie erfolgt und die Sache eindeutig ist, endet die Spannung (in Entspannung). Der Spannungsbogen schließt sich.

Spannung ist jedoch nicht nur ein ästhetisches Phänomen, das von entsprechend disponierten Texten ausgelöst werden kann. Sie prägt auch unsere Lebenswelt, unseren Lebensvollzug und unsere »Lebenspraxis: in der Erwartung bedeutsamer Ereignisse, in Krisen- und Konfliktsituationen, in der Konfrontation mit Unbekanntem« (ebd.: 151). Das ist natürlich auch der Stoff, aus dem spannende Literatur ist. Diese bildet lebensweltliche Spannung in gewisser Weise nach: »[C]ommunicative suspense partly mimics real-life suspense« (Vandaele 2010: 744). Dabei kommt es auf das richtige ›Timing‹ an, auf den richtigen Zeitpunkt, zu dem die entscheidende Information gegeben wird, mit Hilfe derer das Rätsel gelöst, die Ungewissheit aufgelöst oder die Mehrdeutigkeit disambiguiert wird. In narratologischer Terminologie: Spannung ergibt sich durch das (rechte) Verhältnis der zeitlichen Abläufe auf den Ebenen der erzählten Geschichte und des erzählenden Diskurses.⁴

In diesem Zusammenhang wird in der Forschung gerne und häufig zwischen zwei in zeitlicher Hinsicht unterscheidbaren Typen von Spannung unterschieden. Das Unterscheidungskriterium betrifft die Zeit, den Zeitpunkt oder Zeitraum, in dem die aufzulösende Ungewissheit oder Mehrdeutigkeit angesiedelt ist, im Verhältnis zum Zeitpunkt der Emotion des Subjekts oder des Erzählens davon. Einfacher gesagt: Wenn offen ist, aber von Belang, was in der Zukunft geschehen wird, liegt der erste Spannungstyp vor – die Zukunftsspannung, die im Englischen meist als »suspense« bezeichnet wird. Wenn zu klären ist, aber von Belang, was in der Vergangenheit geschehen ist, liegt der andere Spannungstyp vor – die Rätselspannung, englisch »mystery« (vgl. u.a. Langer 2008: 14; Anz 2003: 464f.).

›Mystery‹ prägt so insbesondere das kriminalliterarische Subgenre des Detektivromans (›whodunnit‹). Bezüglich des die zeitliche Ordnung betreffenden Verhältnisses von

4 Dies ist das zentrale Thema zahlreicher Arbeiten des Narratologen Meir Sternberg, so dass ich hierzu nur auf seine erste einschlägige Monographie verweise: Sternberg 1978. Erwähnt sei an dieser Stelle auch, dass ein derartiges Verständnis von Spannung diese natürlich eng ans Erzählen von Geschichten bindet, die spezifische Sequentialität, die Spannung ermöglicht, also zur Narrativität/narrativity‹ beiträgt.

›discours‹ und ›histoire‹ ist dieser Spannungstyp auf Analepsen angewiesen, es wird tendenziell analytisch erzählt: Das Zurückliegende wird entschleiert, das Rätsel gelöst, der Täter identifiziert.

›Suspense‹ kann es im Detektivroman natürlich auch geben, weil je offen sein kann, wie die Ermittlungsgeschichte vorangeht. Prägend ist dieser Spannungstyp aber für das kriminalliterarische Subgenre des Thrillers, den Abenteuerroman, überhaupt jedes Erzählen von Abenteuern. Hier wird typischer Weise chronologisch erzählt und zukunfts-offen: Erzählen und Erzähltes laufen synchron. Die handelnden und erlebenden Figuren der Geschichte wissen im Verlauf des erzählerischen Prozesses jeweils dasselbe wie das die Abenteuer um sie nachvollziehende (Lese-)Publikum. Was als Nächstes passiert, ist zumindest in zentralen Punkten offen. Intensivierbar ist dieser Typ von Spannung zweifellos durch die zunehmende Qualität der emotionalen Nähe oder Anteilnahme um die Zukunft etwa eines geliebten Menschen, aber auch einer zur Identifikation einladenden Figur, aber wohl auch dadurch, dass die in der Zukunft zu disambiguierende Mehrdeutigkeit der Gegenwart binär ist (also eine Ambiguität vorliegt) – »Schaffen sie es – oder nicht?« – und die positiv bewertete Alternative als weniger wahrscheinlich eingeschätzt wird.⁵

Nach dieser schnellen Tour durch einige Regionen der Spannungstheorie kommen wir zurück zum Wissenschaftsroman bzw. zu den spannenden Romanen aus Kegels Hermann-Pauli-Trilogie. Hilft uns diese, die (ggf. spezifische) Spannung dieser Art von Erzählliteratur besser nachvollziehen und einschätzen zu können?

3. Spannung in Wissenschaft und Wissenschaftsroman

Angesichts dieser Bestimmungen von Spannung, insbesondere zum zeitlichen Verlauf des Übergangs von Nicht-Wissen zu Wissen, zur Bedeutsamkeit und Relevanz des Gegenstandes des (Nicht-)Wissens und zur Möglichkeit lebensweltlicher Spannung, liegt es nahe, naturwissenschaftliche Forschungsprozesse als spannend anzusehen, jedenfalls als potentiell spannend: Ihre Gegenstände sind von Interesse, wichtig und relevant, mindestens für die forschende Person, ihre Arbeitsgruppe und ihre ›community‹, vielleicht sogar für die ganze Gesellschaft oder gar die ganze Menschheit. Erfolgreiche

5 Für diese Hinweise habe ich Tilmann Köppe zu danken. Er hat sie in der an meine Panel-Präsentation auf dem Germanistentag 2022 anschließenden Diskussion vorgetragen, und ich hoffe, sie hier angemessen wiedergegeben zu haben. Der Binarität der Zukunftsoffenheit korreliert wohl die in der Spannungsforschung gelegentlich ausgewiesene (und auf Clemens Lugowski zurückgehende) ›Ob-Spannung‹ (vgl. etwa Anz 1998: 157f.). Die geringere Wahrscheinlichkeit der gewünschten Alternative dürfte dadurch plausibel sein, dass sie die Sorge stärkt. – Stefan Descher verdanke ich den Hinweis, dass die hier skizzierte Bestimmung von Spannung der ›Suspense‹-Definition Noël Carrolls (2001: 260) entspricht: Dem Kunstphilosophen zufolge ist sie »1. an emotional concomitant to the narration of a course of events 2. which course of events points to two logically opposed outcomes 3. whose opposition is made salient [...] and 4. where one of the alternative outcomes is morally correct but improbable [...], while 5. the other outcome is morally incorrect or evil, but probable.«

Forschungsprozesse sind beschreibbar als zielorientierter Übergang von Nicht-Wissen-aber-Wissen-Wollen zu Wissen.

Im Kontext der Spannungstheorie habe ich mit Thomas Anz Nicht-Wissen und Mehrdeutigkeit auf der einen, Wissen und Eindeutigkeit auf der anderen Seite miteinander assoziiert. Natürlich ist klar, dass es sich dabei um jeweils durchaus unterschiedliche Konzepte handelt, die nicht ohne Weiteres ineinander überführbar oder gar miteinander zu identifizieren sind. Allerdings scheint mir auch klar zu sein, dass wissenschaftliche Forschungs- und andere Erkenntnisprozesse durchaus als Übergänge von Mehrdeutigkeit zu Eindeutigkeit beschrieben werden können. Das möchte ich im Folgenden etwas plausibler machen:

In Prozessen des Erkennens, der Erzeugung von Wissen, der Deutung und des Verstehens stehen sich gleichermaßen jeweils urteilende Subjekte auf der einen Seite und ein Gegenstand(sbereich) auf der anderen Seite gegenüber. Das urteilende Subjekt ist dabei auch in gesellschaftliche, kulturelle, sprachliche und andere handlungsbestimmende Zusammenhänge und Praxen eingebettet (vgl. Bauer u.a. 2010: 13–15). Einen naturwissenschaftlichen Gegenstand als mehrdeutig zu begreifen, heißt in diesem Zusammenhang, dass die Wissen erzeugenden Handlungen und Urteile der forschenden Subjekte kein eindeutiges Ergebnis liefern.

Wissenschaftliche Forschung ist – abhängig von ihren Gegenständen, Interessenlagen, theoretischen Hintergrundannahmen, technischen Möglichkeiten, institutionellen Rahmenbedingungen, ihrer Terminologie und Begrifflichkeit und vielen anderen Parametern mehr – eine sehr vielgestaltige Sache, die nicht so einfach auf einen Nenner zu bringen ist. Es gibt allerdings eine altehrwürdige und wirkmächtige Beschreibung naturwissenschaftlichen Forschens, die über all diese Unterschiede hinweg abstrahiert, also sehr allgemein gehalten ist – und dennoch treffend, wie ich finde. Ich spreche von Aristoteles' im Buch A der *Metaphysik* ausgeführter Theorie von den Ursprüngen der (hier nicht namentlich genannten, aber erkennbar gemeinten vorsokratischen) Naturphilosophie. Dort heißt es: »διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς μὲν τὰ πρόχειρα τῶν ἀπόρων θαυμάσαντες [...]. ὁ δ' ἀπόρων καὶ θαυμάζων οἴεται ἀγνοεῖν« (Aristoteles 1978: 12, 982b). Durch das ehrfürchtige Staunen (so übersetze ich das hier zentrale Verb θαυμάζειν/thaumazein) fingen die Menschen heutzutage und zuerst an zu philosophieren, so Aristoteles, wobei sie anfangs das unmittelbar greifbare Unbekannte bestaunten. Der Ratlose und Staunende glaubt jedenfalls, dass er nicht weiß und nicht versteht.

Der antike Philosoph beschreibt hier einen Übergang vom ehrfürchtigen Staunen zum eingestandenem Nicht-Wissen, das dann ein Wissen-Wollen auslöst und schließlich zum systematischen Nachdenken und Forschen über die Natur führt: »διὰ τὸ φεῦγεῖν τὴν ἀγνοίαν ἐφιλοσόφησαν« (ebd.), heißt es ein paar Zeilen weiter: Sie, die Menschen philosophierten (forschten), um der Unwissenheit, der Unkenntnis zu entgehen. Das deckt sich mit der Wortbedeutung des Wortes »θαυμάζειν«, wie sie *Benselers Schulwörterbuch* – ein der philologischen Gelehrtenkultur des 19. Jahrhunderts noch verpflichtetes und deshalb besonders ausführliches Wörterbuch – ausweist: Breit wird dort das »staunen«, »schätzen« und »bewundern« entfaltet und belegt, eine zweite Bedeutungsdimension dann aber angeschlossen: »2) begierig sein zu sehen, etwas zu wissen wünschen, mit folg. εἰ [ob] od. indir. Fragesatz.« (Benseler 1904: 396) Im θαυμάζειν ist also auch schon

die spannungsaffine Ambiguität angelegt, angesichts der man sich fragt, ob es sich so verhält oder doch anders.

Aus der Begegnung mit dem ehrfürchtiges Staunen auslösenden Phänomen resultiert nach Aristoteles unmittelbares Nicht-Wissen: Dieser Auslöser ist demnach unbekannt und nicht einfach auf Bekanntes zurückzuführen. Er ist nicht identifizierbar oder klassifizierbar. Er ist nicht unmittelbar erklärbar, also deutungs offen, uneindeutig, zugleich aber offenbar wichtig, interessant, relevant, vielleicht sogar bedrohlich. Deshalb löst das ehrfürchtige Staunen mittelbar naturphilosophisches Nachdenken und naturwissenschaftliches Forschen aus, Unternehmungen also, zu ersten Erklärungen und Deutungen zu kommen. Auch darauf geht Aristoteles an der eben zitierten Stelle (in den ausgelassenen oder sich anschließenden Passagen) ein und betont dabei vor allem den Rang der nicht auf unmittelbaren Nutzen abzielenden Grundlagenforschung (vgl. Aristoteles 1978: 12/14, 982b). Erste Fragen werden entwickelt und formuliert über die staunenswerten Naturdinge: Verhält es sich so oder doch anders? Es werden neue Beobachtungen angestellt, Daten gesammelt, die so gedeutet werden können – oder doch anders. Es zeichnen sich erste theoretische Annahmen über den gesamten Gegenstandsbereich ab und, ausgehend von diesen, Hypothesen über den Gegenstand. Diese können sich bestätigen oder doch nicht. Sind die ersten Daten interpretiert, die ersten Fragen beantwortet und die ersten Hypothesen bestätigt (oder falsifiziert), ergeben sich aus den ersten Deutungen und Antworten neue Fragen, neue Datensammlungen, neue Hypothesen und gelegentlich auch neue Theorien. Die Natur und ihre Phänomene können, die von Forschenden wissenschaftlich-methodisch gewonnenen Daten über die Natur müssen jeweils gedeutet werden. Oft sind sie mehrdeutig, unterschiedliche Deutungen, Erklärungen oder Antworten schließen sich nicht aus, und es gibt noch keine klaren Kriterien zur Bewertung unterschiedlicher Deutungen.⁶ Wenn derlei aber entwickelt werden kann, dann setzt sich im hier skizzierten Idealfall eines wissenschaftlichen Forschungsprozesses die eine Deutung, die eine Erklärung, die eine Antwort durch, und wir haben Eindeutigkeit – und Wissen. Ich hoffe, dieses kleine Plädoyer dafür, Unwissenheit und Mehrdeutigkeit miteinander zu assoziieren, das Geschäft der Naturwissenschaften auch als deutend zu verstehen oder einen stark ausgeweiteten Begriff von Mehrdeutigkeit zu akzeptieren, ist nachvollziehbar.

Zurück zur Spannung von Forschungsprozessen – und den fiktionalen oder faktualen Erzählungen von ihnen. Diese dürften dem erzählten Prozess chronologisch folgen, also synchron erzählen, zuerst vom Staunen auslösenden, Fragen aufwerfenden und mehrere Deutungen zulassenden Naturgegenstand oder -phänomen, dann von den sich anschließenden Geschehnissen und den von den Forschenden unternommenen Handlungen, um (mit Aristoteles) der Unkenntnis zu entgehen. Spannend bleibt eine solche angenommene Erzählung wohl so lange, wie das Nicht-Wissen ihrer Figuren

6 Eine bedeutende, aber auch umstrittene wissenschaftstheoretische These des 20. Jahrhunderts gehört in den hier vortheoretisch umrissenen Zusammenhang: Die These von der Underdeterminiertheit empirischer Theorien durch Evidenz besagt in etwa, dass es zu jeder empirisch bestätigten Theorie eine Alternativtheorie gibt, die ebenfalls durch die Daten bestätigt wird (vgl. z.B. die *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/scientific-underdeterminati on/>). Auch diesen Hinweis verdanke ich Stefan Descher.

und damit auch der Erzählinstanz und der Lesenden andauert.⁷ Ist das neue Wissen gewonnen und gesichert, sind alle Fragen beantwortet, das Staunen eingehegt und die Mehrdeutigkeit disambiguiert, schließt sich der Spannungsbogen und die Erzählung geht zu Ende. – So jedenfalls könnte eine einfache Annahme über die Spannung von Wissenschaftsromanen aussehen.

Diese Annahme möchte ich, um sie genauer zu konturieren, mit den beiden Typen der Spannungserzeugung im Genre der Kriminalliteratur vergleichen: Die Konventionen des Detektivromans sehen vor, dass das Rätsel am Ende gelöst ist, aber auch erst am Ende. Der zurückliegende Mordfall ist dann aufgeklärt. Bis dahin rätselt das Publikum mit, will wissen, wer der Täter ist, ›whodunnit‹. Für den Abenteuerroman und besonders den abenteuerlichen Kriminalroman (Thriller) mit seiner typischen Verlaufs- oder Zukunftsspannung sehen die Konventionen hingegen vor, dass bis zuletzt offen bleibt, ob das Verbrechen Opfer doch noch gerettet, ob der fliehende Verbrecher doch noch gefasst oder das erstrebenswerte Ziel doch noch erreicht werden kann. Erst wenn dieses Ziel erreicht ist, endet die Geschichte und mit ihr die Spannung.

Die typische Spannung des Wissenschaftsromans gleicht der ›mystery‹ darin, dass es bei dem, wovon erzählt wird, also bei der Forschung wie bei der Ermittlung um Erkenntnisgewinnung geht. Anders als der detektivische Ermittlungsprozess sind naturwissenschaftliche Forschungsprozesse aber nicht zwingend auf in der Zeit Zurückliegendes ausgerichtet, im Gegenteil: Mindestens einige Naturgesetze sind überzeitlich, naturwissenschaftliches Forschen zielt stets auch darauf ab, in Zukunft besser handeln zu können. Daneben gibt es aber gerade in zwei Leitdisziplinen tatsächlich ein (auch) auf Vergangenes ausgerichtetes naturwissenschaftliches Forschen: in der evolutionären Biologie und der Geologie. Der Verlauf eines Forschungsprozesses vom Staunen bis zu Wissen und Eindeutigkeit gleicht aber natürlich dem Geschehensverlauf, der zu ›suspense‹ disponiert ist. In dieser Hinsicht gleicht die typische Spannung des Wissenschaftsromans der ›suspense‹ und ihrer chronologischen Erzählanlage.

Die nahe liegende Annahme lautet also: Der spannende Wissenschaftsroman realisiert seine Spannung durch chronologisches Erzählen eines spannenden und schließlich erfolgreichen Forschungsprozesses.

Nun, es mag solche Romane geben, weit verbreitet, besonders bekannt oder beliebt sind sie aber sicherlich nicht – und das wohl aus gutem Grund. Die drei Hermann-Pauli-Romane Bernhard Kegels entsprechen ebenfalls nicht dieser allzu einfachen, hier vor allem zu heuristischen Zwecken eingesetzten Annahme. Das will ich nun etwas ausführlicher zeigen.

7 Dies setzt natürlich Erzählungen von Forschungsprozessen voraus, über welche die Figuren und das Lesepublikum gleich viel wissen. Denkbar ist in Abweichung davon auch das Erzählen von einem bekannten Forschungsprozess, dessen Ergebnis die forschende Figur noch nicht kennt, das Lesepublikum aber schon. So ist z.B. Jo Lendles Roman *Alles Land* organisiert, ein biographischer Roman über Alfred Wegener, den Entdecker der Kontinentaldrift, der die öffentliche Anerkennung seiner Theorie selbst nicht mehr erlebt hat, der aber als Entdecker dieser Theorie heute allseits bekannt ist.

4. Spannung und Mehrdeutigkeit in Bernhard Kegels Hermann-Pauli-Trilogie

Ich beginne mit dem mittleren Roman der Trilogie, *Ein tiefer Fall* (Kegel 2012). Der Roman unterscheidet sich von den beiden anderen in einer bestimmten, im Folgenden herauszuarbeitenden Hinsicht. Er wird deshalb als Kontrastfolie vorab thematisiert: An Paulus Universität Kiel hat die Biologie einen neuen Star, Prof. Dr. Frank Moebus, den weltberühmten Entdecker der nach ihm benannten »Moebus-Zellen«, gefunden im Polarmeer nahe dem Gakkel-Rücken, die als eine »andere Form von Leben« (ebd.: 123) gelten, weil ihre Erbsubstanz RNA enthält, kein DNA. Im Labor dieses Prof. Moebus gibt es allerdings einen ebenso rätselhaften wie beunruhigenden Vorfall, bei dem zwei der Mitarbeiter ums Leben kommen und dessen unfreiwilliger einziger Zeuge Pauli wird. Die Kriminalpolizei ermittelt in diesen mysteriösen Todesfällen, Pauli kann nicht nur als Zeuge aussagen, sondern darüber hinaus als Kollege über die Forschungen und Zielsetzungen der Arbeitsgruppe Moebus aufklären. Im Rahmen dieser polizeilichen Ermittlungen und durch das rätselhafte Verhalten Moebus' vor und nach dem Vorfall keimt in Pauli der Verdacht, dass dessen Entdeckung vorgetäuscht ist, jedenfalls die berühmten Zellen nicht mehr existieren oder nie existierten. Am Ende werden beide Rätsel gelöst, beide Fälle aufgeklärt, im Team von Hermann Pauli und der leitenden Polizei-Ermittlerin Anne Detlefsen. *Ein tiefer Fall* ist also, was die Spannungserzeugung angeht, dem Detektivroman zuzuordnen. Er entspricht in keiner Weise der nahe liegenden Annahme über die Spannungserzeugung von Wissenschaftsromanen. Leserinnen und Leser verfolgen Pauli und Detlefsen dabei, wie sie herausfinden, was geschehen ist.

Zum Wissenschaftsroman wird dieser Kriminalroman dadurch, dass beide aufzuklärende Verbrechen bzw. beide zu lösenden Rätsel im akademischen Milieu naturwissenschaftlicher Forschungsinstitutionen angesiedelt sind und diese ebenso adäquat wie differenziert dargestellt werden. Zum guten und relevanten Wissenschaftsroman wird er dadurch, dass die Todesfälle letztlich auf den wissenschaftlichen Betrugsfall durch Moebus zurückgehen, so dass wissenschaftliches Fehlverhalten und der Umgang mit ihm das thematische Zentrum dieses Romans bilden. Der wissenschaftliche Betrug wird zudem zwar offengelegt, der Betrüger entlarvt, aber nicht (weltweit) sanktioniert.

Befund und Haltung des Romans zum Thema gute wissenschaftliche Praxis sind zwar differenziert, aber letztlich doch eindeutig. Die Erzeugung von (im Wesentlichen) Rätselspannung ist gut und geschickt gemacht, weicht aber (auch durch zahlreiche Analepsen) nicht vom Schema der Detektiverzählung ab. Beide Ermittlerfiguren – der als Hobbydetektiv agierende Biologe und die Polizistin – ermitteln, sie sammeln Erkenntnisse und Daten, die sie nach und nach (und mit etwas Glück bzw. Unterstützung eines Fuchses) so deuten können, dass Eindeutigkeit herrscht. Mehrdeutigkeit ergibt sich also ausschließlich im Rahmen noch nicht abgeschlossener Ermittlungsprozesse, sie wird am Ende überwunden und steht so nur im Dienste der Spannungserzeugung. Thematisiert wird Mehrdeutigkeit hier nicht.

Anders verhält es sich damit in den beiden anderen Romanen. Gehen wir chronologisch vor und kommen zu *Der Rote* (Kegel 2007): Hermann Pauli macht zum Ende seines Forschungssemesters in Australien noch zwei Wochen Urlaub in Kaikoura, an der Ostküste der neuseeländischen Südinsel. Hier treffen ein Tiefseeegraben und die Küste so direkt aufeinander wie kaum anderswo auf der Welt: ein idealer Aufenthaltsort für Pottwa-

le, für Touristen auf Walbeobachtungstour und für Walforscherinnen und Walforscher, die alle in dem kleinen Küstenstädtchen zusammenkommen. Die Region ist – tatsächlich und in der Fiktion – tektonisch extrem aktiv, so dass ein unterseeischer Erdbeben, der einen Tsunami auslöst, nicht wirklich überrascht, aber gleichwohl einige sensationelle Auswirkungen hat, mindestens für den passionierten Forscher an Kopffüßern: Der submarine Hangrutsch hat nicht nur die Wale vertrieben, das Wasser getrübt und als Flutwelle Zerstörung über Teile der Küste gebracht, sondern auch eine Unzahl an Kalmar- und anderen Cephalopoden an den Strand gespült, darunter auch völlig unbekannte und noch nie gesehene Arten. Pauli, als einziger Experte vor Ort, tut, was er kann, um Kalmarkörper zu sichten, zu konservieren und so als Datenmaterial für die Forschung zu retten.

Die eigentliche Sensation, jedenfalls für die bald anrückende Presse, ist aber der ebenfalls zuerst von Pauli entdeckte titelgebende »Rote«, ein Kalmar gigantischen Ausmaßes, den der Hangrutsch offenbar an die Oberfläche getrieben hat. Seine Anwesenheit in den Gewässern vor der Stadt ist nicht lange geheim zu halten, zumal er bald im Verdacht steht, nicht nur für die jüngst beobachteten schweren Verletzungen einiger Wale verantwortlich zu sein, sondern auch am Tod eines Tauchers. Die Sensationsmeldungen der Zeitungen lauten etwa so: »UNBEKANNTES TIEFSEEMONSTER AUFGETAUCHT« oder »ANGRIFF DER KILLERKRACKEN« (ebd.: 336). Der öffentliche Druck, aber auch andere Interessen bringen bald ein Team aus staatlichen Stellen und Tiefsee-Forschenden um den Neuseeländer Raymond Holmes zusammen, um den ›Killerkraken‹ einzufangen oder zu töten – sehr zum Missfallen Paulis und der jungen Walforscherin Barbara McPherson. Die beiden entschließen sich, den ›Roten‹ aus seinem Netz zu befreien ... So könnte eine kurze und einige nicht unbedeutende Episoden, Stränge oder Figuren des im Roman erzählten Geschehens ausblendende Zusammenfassung lauten.

Einige Passagen des Romans sind, das ist leicht erkennbar, von ›suspense‹ geprägt, vor allem natürlich das eben angedeutete und offen gelassene Ende: Barbaras und Hermanns Aktion zur Befreiung des Riesenkalmars, die nach allen Regeln der Thriller-Kunst erzählt wird, ist kreuzgefährlich, ja lebensbedrohlich für die beiden Aktivisten, und ein Erfolg ist eher unwahrscheinlich. Hermanns erste Reaktion auf Barbaras Vorschlag zur Befreiung des Riesenkraken ist so denn auch: »Das ist verrückt, Barbara. Völlig ausgeschlossen.« (Ebd.: 472) Sie tun es trotzdem (vgl. ebd.: 487–509), und sie haben Erfolg, wie sich etwas später herausstellt. Der Rote entkommt, überlebt aber, so nah an der Oberfläche, nicht lange.

Doch nicht nur hier fiebert das erregte Publikum mit den Heldinnen und Helden des Geschehens mit: Gleich zu Beginn ist Hermann mit einer Touristengruppe auf See, um Wale zu beobachten. Sie werden von der Tsunamiwelle überrascht, die Gruppe gerät in Panik und Lebensgefahr (vgl. ebd.: 65), am Ende ist der Schaden an Land aber größer als der auf dem Schiff. Ähnlich wirken auch die Sorge Barbaras um das Ausbleiben der Pottwale, das ihren Dissertations- und Karriereplänen die Grundlage nimmt, und einige andere spannungserzeugende Geschehnisse.

Im Zentrum des Romans steht aber etwas ganz anderes: Da ist zum einen das Nicht-Wissen der Forschenden, das den Roman durchgehend prägt, beginnend bei Barbara, die noch vor dem Hangrutsch über sich und ihre Forschungsgegenstände, die Pottwale

nachdenkt: »Manchmal aber hatte sie das Gefühl, nichts über die Tiere zu wissen, und ihren Kollegen ging es nicht besser.« (Ebd.: 42) Auch Ray Holmes hat, obgleich weltweit führend in der Erforschung der Tiefsee-Kopffüßer, angesichts der Entdeckung des ›Roten‹ »wenig mehr als vage Spekulationen zu bieten« (ebd.: 389). Zum anderen ist da die Faszination, die sowohl die massenhaft angespülten Lebewesen und Lebensformen unterseeischer Herkunft am Strand nahe Kaikoura als auch der gigantische ›Rote‹ auslösen: bei Hermann Pauli, aber sicherlich auch beim Lesepublikum. Nachdem sich Hermann einen ersten Überblick über seine Funde am Strand gemacht hat, ist für ihn klar: »Trotz aller Unkenntnis und Ratlosigkeit im Detail – hier am Strand lag eine wissenschaftliche Sensation ersten Ranges« (ebd.: 163). Und nachdem Hermann und einige andere Romanfiguren den ›Roten‹ zum ersten Mal in Ruhe betrachtet haben, heißt es: »Erst nach und nach erwachten die Menschen aus ihrer Erstarrung. Was sie gesehen hatten, war so unfassbar, kam so unerwartet, dass ihnen die Worte fehlten.« (Ebd.: 292)

Die schiere Menge und große Vielfalt der wissenschaftlichen Fundstücke am Strand und die enorme Größe des ›Roten‹ machen beide zu Gegenständen ehrfurchtsvollen Staunens, das wissenschaftliche Forschungen auslöst. Deren Reichweite ist aber, so der klare Tenor des Romans, bestenfalls begrenzt. Anlässlich der allzu vielen Kopffüßer am Strand von Kaikoura und der allzu wenigen Forschenden auf der Welt, sinniert Hermann:

Die Menschheit lebt in einer selbstgestalteten Hightech-Umwelt [...], aber das Meer, sogar die Küstengewässer vor der eigenen Haustür sind zu großen Teilen eine Terra incognita, die Tiefsee gar ein fremdes Universum. (Ebd.: 185)

Erste wissenschaftliche Erfolge lösen Hermanns Funde und Befunde aber durchaus aus. Intensiver erzählt der Roman jedoch vom ›Roten‹ und seiner wissenschaftlichen Erforschung und Bestimmung: Hermann und Raymond spekulieren intensiv über die Artzugehörigkeit des Lebewesens: »Das ist kein Architeuthis«, sagte er [Hermann] mit Bestimmtheit.« (Ebd.: 317) Denn er hat »Krallen«, kann also kein Riesenkalmar sein, jedenfalls nach dem wenigen, was man über diese Tiere weiß. Vielleicht ist es ja, schlägt Ray vor, eine andere Art, »mit Krallen, zum Beispiel Mesonychotheutis, [ein] Kolossalmar, eine Lieblingsspeise der großen Pottwalbullen in der Antarktis.« (Ebd.: 318) Die sind nur deutlich kleiner, wissen beide, jedenfalls die Exemplare, die man kennt. Oder, erwidert deshalb Hermann, »[d]er Rote ist etwas Neues, etwas das wir nicht kennen.« (Ebd.) Diese Fragen bleiben den weiteren Romanverlauf über offen, die weltweit führenden Kephapoden-Experten wissen nicht genug, um die Artzugehörigkeit eines mehr als beeindruckenden Tieres auch nur annähernd zu klären. Dieses bleibt somit bis auf Weiteres unidentifiziert, seine Art unbestimmt, mehrdeutig.

Erst im Epilog des Romans – »16 Monate später« (ebd.: 525), Hermann Pauli ist erstmals wieder in Neuseeland, um mit Raymond Holmes die letzten Details der gemeinsamen Publikation abzustimmen – wird eine plausible Hypothese zur Artzugehörigkeit des ›Roten‹ erörtert: Demnach handelt es sich bei dem »unglaubliche 21,7 Meter« (ebd.: 530) großen Tier um einen Kolossalmar, allerdings um einen abnorm großen. »[D]as Dreifache« (ebd.) an Körpergröße erklären die beiden durch »eine pathologische Form von Gigantismus« (ebd.: 532), die wiederum von »[p]arasitische[r] Kastration« (ebd.:

534) verursacht worden sein dürfte. Dafür gibt es im gesicherten Gewebe des ›Roten‹ – oder vielmehr: in den Eierstöcken der ›Roten‹ – deutliche Anzeichen, die nur so gedeutet werden können. Am Ende des Romans wird also die Mehrdeutigkeit der Identität des ›Roten‹ disambiguiert, die den Kalmar betreffende Forschung und die mit dieser einhergehende Spannungskurve nehmen hier also ein Ende.

Hermann Pauli und Raymond Holmes wissen aber ebenso wie Bernhard Kegel und die Leserinnen und Leser des Romans, dass dieser Forschungserfolg – dieser Zuwachs an Wissen und dieser Abschluss der Forschungsgeschichte – mindestens genauso viele Fragen aufwirft, wie er gelöst hat, so dass die ›terra incognita‹ der Tiefsee und der Kephelopoden-Welt nur ein ganz klein wenig erhellt zu sein scheint, ihre Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit dadurch erhalten bleibt, ja verdeutlicht wird. Diese unbekannte Welt enthält noch vieles, was gänzlich unbekannt ist, was Rätsel und Fragen aufwirft und Forschungsprozesse auslöst.

Spannende Geschichten enden mit der Lösung des Rätsels bzw. dem Erreichen des Ziels. Spannende Geschichten über Forschungsprozesse enden, der einfachen Annahme nach, mit einem abschließenden Forschungserfolg. Der Forschungserfolg, von dem *Der Rote* erzählt, ist jedoch allenfalls eine Etappe, an die sich weitere Forschungen anschließen. Dieses Kennzeichen von Forschung und Wissenschaft übernimmt Kegel für seinen realistischen Wissenschaftsroman *Der Rote*, der somit hinsichtlich seiner Spannungsdisposition von anderen Arten spannender Erzählliteratur signifikant abweicht.

Prüfen wir nun zum Abschluss, wie es sich damit bei Kegels jüngstem Roman, *Abgrund* (Kegel 2017), verhält: Hermann Pauli und seine neue Lebensgefährtin, Anne Detlefsen, die Kieler Kriminalpolizistin, sind zusammen im Urlaub auf den Galápagos-Inseln, wo Hermann in der Darwin-Forschungsstation von Puerto Ayora auch ›alte‹ Kollegen und Freunde trifft. Durch diesen Schauplatz und Handlungsort ist der ganze Roman von Darwin und seiner Evolutionstheorie geprägt. Das bestätigt die Handlung des ersten, deutlich umfangreicheren Romanteils, auf den ich gleich genauer zu sprechen kommen werde, das bestätigen aber auch und vor allem der kurze Prolog, in dem Charles Darwin, alias »Don C.D.« im »Oktober 1835« (ebd.: 7) selbst am Handlungsort auftritt, sowie der zweite Romanteil: Hier strandet ein deutscher Doktorand und Aktivist, David Bartels, an der kleinen Felsen-Insel Daphne Major, wo ihn ein altes Ehepaar, das hier mit den berühmten Darwin-Finken lebt und an ihnen forscht, rettet und in die eigene Forschung – die Evolutionstheorie von heute am Ort ihrer Entstehung – einführt: Carolyn und Mark Little. Pauli erfährt davon später und »weiß [natürlich], wer die Littles sind« (ebd.: 372). Denn die kennt wirklich jede und jeder, in der fiktiven und in der realen Welt, wo die beiden Rosemary und Peter Grant heißen.⁸

In Puerto Ayora auf der Isla Santa Cruz treffen – in Kegels Fiktion wie in der Welt von Autor und Lesepublikum – äußerst verschiedene Welten und Gruppen auf so engem Raum aufeinander, dass ihr konfliktreiches Interagieren direkt beobachtet werden kann. Da ist erstens eine Tier- und Pflanzenwelt über und unter Wasser, die der natürlichen Gegebenheiten der entlegenen Galápagos-Inselgruppe wegen dafür stehen kann, dass hier evolutionäre Gesetzmäßigkeiten in relativ kurzen Zeiträumen ablaufen und

8 Vgl. dazu den Artikel der Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_and_Rosemary_Grant.

so beobachtbar sind. Auf den Inseln lebt zweitens eine einheimische Bevölkerung, welche darauf angewiesen ist, die Natur der Inseln über und unter Wasser zu nutzen, für Fischerei, Landwirtschaft und vor allem für den Tourismus. Die Touristinnen und Touristen aus aller Herren Länder sind die dritte Gruppe, welche die faszinierende Natur der Inseln erleben wollen, die sie durch ihre massenhafte Anwesenheit (zer)stören. Und viertens sind da die Forschenden, die sich in Zeiten von Klimawandel und Defaunation immer intensiver in einem Dilemma wiederfinden: Distanziertheit gegenüber den Forschungsgegenständen ist methodologisch geboten. Aktivistisches Engagement für dieselben Gegenstände ist moralisch geboten. (Der eben erwähnte David Bartels ist zum Aktivismus übergegangen und deshalb auf die abgelegene Insel Daphne Major geflohen.)

Diese brisante Mischung aus Personen- und Bevölkerungsgruppen mit unterschiedlichen Einstellungen und Interessen lassen den Ort Puerto Ayora im Roman erscheinen wie das soziologische Pendant zu einem mikroevolutionären biologischen Prozess, für den die Inseln seit Darwin so berühmt sind. Es knallt im übertragenen wie im wörtlichen Sinn in Puerto Ayora, Segelboote werden angezündet, Menschen verletzt, einheimische Fischer verhaftet und nach gewalttätigen Protesten wieder freigelassen. Anne Detlefsen, die gemeinsam mit den Forschenden in der Charles-Darwin-Station untergebracht ist, vermittelt aufgrund ihres beruflichen Hintergrunds mit der ecuadorianischen Polizei. Dabei unterstützt sie den vom Festland eingeflogenen Kriminalkommissar Jorge Nuñez bei seinen Ermittlungen. Die beiden können insbesondere herausfinden, dass David Bartels, anders als angenommen, zwar tatsächlich eine Touristenyacht in Brand gesteckt hat, nicht jedoch für den Tod von Menschen verantwortlich gemacht werden kann.

David Bartels steht also im Zentrum zweier Spannungsbögen, die der Roman insgesamt aufspannt, aber nicht durchgehend verfolgt: Für Rätselspannung sorgt die Frage, ob Bartels die Brandstiftung begangen hat; für Verlaufsspannung sorgt die Frage, ob er seine (überstürzte) Flucht vor der Polizei von einem Schiff herunter in die offene See überlebt. Der Roman *Abgrund* erzählt also als Sozio-Kriminalroman von Konflikten, Verbrechen und ihrer Aufklärung in einem ganz besonderen Milieu (oder: Biotop).

Er erzählt aber auch eine spannende Forschungsgeschichte, in deren Zentrum aber nicht Anne Detlefsen, sondern Hermann Pauli steht: Dieser ist ja ein etwas nerdiger Vollblut-Naturwissenschaftler, lässt seine neue Partnerin also erwartbarer Weise, aber nicht ohne schlechtes Gewissen ein paar Tage alleine, um mit seinen Forschungskumpels Alberto Costa und Dieter Grumme eine kleine Expedition per Schiff in den Canal Bolivar, die Meerenge zwischen den Islas Fernandina und Isabela zu machen. Sie wollen dort einem zufällig gesichteten ungewöhnlichen Hai nachforschen – und endlich mal wieder richtig tauchen gehen. Alberto, der die Haie in den Gewässern um die Galápagos-Inseln besser kennt als jeder andere, findet die erste Aufnahme des Hais sogar »[a]bsolut faszinierend« (ebd.: 43), weil er die Art, der er angehört, nicht bestimmen kann. Die körperlichen Merkmale, die zur Artbestimmung eingesetzt werden, weil sie die Haiarten unterscheiden, führen hier zu keinem deutbaren Befund. Die folgenden Tauchgänge der drei Forscher bringen weitere Sichtungen des Hais und ihm ähnlicher Exemplare, die Gelegenheit, die Tiere zu photographieren und einem der Fische eine Gewebeprobe zu entnehmen, und die Erkenntnis, dass sich die submarine Tier- und Pflanzenwelt in der Meerenge insgesamt sehr verändert hat, sehr zu ihrem Nachteil. Trotz der Schutzmaßnahmen um die legendären Inseln haben Fischerei, Klimawandel und Defaunation – alle

drei vom Menschen gemacht – erhebliche Spuren hinterlassen, sogar in einem so abgelegenen Gewässer.

Gleichzeitig mit diesen Entdeckungen Hermanns – im ersten Drittel des Romans wechseln sich die Pauli- und die Detlefsen-Kapitel ab – lässt sich Anne von einem offenbar von engagierten Forschenden ausgelegten Flugblatt über »De-fau-na-tion« aufklären. »Das Wort hatte sie noch nie gehört.« (Ebd.: 125)

Anne schluckte. 50000 aussterbende Tierarten? Jedes Jahr? Das hatte sie nicht gewusst [...]. Diese Auflistung von Todesnachrichten und Beinahezusammenbrüchen erstreckte sich noch über mehrere Absätze. Vögel, Insekten, Säugetiere, Korallen, alles starb angeblich dahin. »Der Verlust der Fauna«, hieß es weiter, »ist so dramatisch und durch Einzelbefunde belegt, dass Wissenschaftler das schreckliche Wort ›Defaunation‹ verwenden, um zu beschreiben, was zu einem Kennzeichen des Anthropozäns, des Zeitalters der Menschen, zu werden droht: die weitgehende Auslöschung der globalen Tierwelt.« (Ebd.)

Die Entdeckung des nicht bestimmbar Hais steht im Roman also im Kontext von Eingriffen in die Natur, die der Mensch zu verantworten hat. Die drei Männer sind trotzdem freudig erregt und auch ein bisschen stolz, vielleicht »einer bislang unbekanntes Haiart auf die Spur gekommen zu sein« (ebd.: 115).

Denn das ist ihre, vor allem Albertos Hypothese angesichts des Befundes, dass die Haie »in keine Schublade« passen. Er meint: »Es sind Hybriden.« (Ebd.: 189) Und sie stehen, so die Hypothese, im Zusammenhang mit der Gesamtheit der beobachteten Veränderungen im Canal Bolivar:

Möglicherweise machte die marine Lebensgemeinschaft hier eine Art Phasenübergang durch. Die Entwicklung befand sich in einem frühen Stadium, war aber auf dem Weg zu neuen Ufern, davon war vor allem Alberto fest überzeugt. (Ebd.: 187)

Trifft die Hypothese zu, würde das den mehrdeutigen Befund bei der Artbestimmung der Haie erklären bzw. durch einen eindeutigen Befund ersetzen. Allerdings würden sich so auch zahlreiche weitere Fragen ergeben, insbesondere die nach den anderen Tier- und Pflanzenarten, die diesen ›Phasenübergang‹ durchmachen. Gravierender ist aber wohl, dass junge Tierarten wie die Finken auf den Galápagos-Inseln⁹ oder die Barsche in den ostafrikanischen Seen nachweislich relativ schnell neue Arten ausbilden, alte Tierarten wie Haie dazu aber gerade nicht neigen. Alberto jedenfalls unterstützt die Hybrid-Hypothese, Dieter und Hermann sind eher skeptisch. Ich zitiere eine kurze Passage aus dem längeren Gespräch der drei Biologen:

9 Genau das ist Gegenstand der Gespräche zwischen dem Evolutionsbiologenpaar Little und David, den sie gerettet haben. Auch die ›Big Birds‹, die David selbst auf der abgelegenen Insel Daphne Major beobachtet hat, sind eine neue, gerade einmal 30 Jahre alte Art, die als Hybride ihren Anfang genommen hat (vgl. ebd.: 362–384). Wie das Ehepaar Little hat dieser Sachverhalt natürlich ein Pendant in der realen Welt.

»Aber es liegt doch auf der Hand. [Sagt Alberto, U.S.] Entweder diese Barrieren [zwischen den Arten, U.S.] sind generell nicht besonders effektiv, oder sie können unter bestimmten Umständen zusammenbrechen.«

»Und was sind das für Umstände? [Fragt Dieter, U.S.]

Alberto zuckte die Achseln. »Ich will jetzt nicht mit Global Change antworten. Das wäre zu einfach. Was genau dazu führt, gilt es wohl noch herauszufinden.« (Ebd.: 191)

Am Ende des Romans – die Gewebeprobe des Hais und viele weitere Proben, die im Canal Bolivar inzwischen entnommen worden sind, sind inzwischen von verschiedenen Arbeitsgruppen auf der ganzen Welt ausgewertet worden – bestätigen sich beide Hypothesen: Die Haie sind Hybriden, und solche Hybridbildungen kommen heute weit häufiger vor, als bisher angenommen. Die Leserschaft erfährt davon am Ende des Romans.

Hermann und Anne sind schon abgereist und verbringen noch ein paar Tage im ecuadorianischen Regenwald. Dort erfährt Hermann per Mail von den Ergebnissen der Hai-Gewebe-Analyse und erzählt Anne (und den Leserinnen und Lesern) davon:

»Anne, ich habe noch eine Neuigkeit«, erklärte er plötzlich. »[...] Es geht um unseren Hai, genauer gesagt um erste Ergebnisse der Gewebeprobe, die Alberto genommen hat. Es ist tatsächlich eine Hybride, aus Galápagos- und Weißspitzen-Hochseehai. Wie wir schon vermutet haben. Das ist eine Sensation und wahrscheinlich erst der Anfang.«

Sie sah ihn verständnislos an. »Der Anfang von was?«

»Das will ich Dir schon seit einer Woche erklären, Anne [...].« (Ebd.: 354)

Die allgemeine Hypothese zur gesamten Biosphäre der Wasserstraße zwischen den beiden Inseln bestätigt sich ebenfalls: Nicht nur die Haie haben neue, hybride Arten gebildet, auch mehrere andere Lebewesen aus verschiedenen Tiergruppen, »Korallen, Schwämme, Nacktschnecken und diverse Wurmspezies.« (Ebd.: 376)

Und weil die Galápagos-Inseln nun mal eine »evolutionäre Hexenküche« sind, stellt sich (Hermann) die Frage:

Wurden die Grenzen zwischen den Arten durchlässiger und die genetischen Karten neu gemischt? Kündigungen sich hier im Kleinen bereits die dramatischen globalen Veränderungen an, die in den nächsten Jahrzehnten auf dem ganzen Planeten zu erleben sein werden? (Ebd.)

Es wiederholt sich also ein zweites Mal: Kaum ist eine wissenschaftliche Frage beantwortet, eine Mehrdeutigkeit disambiguiert, ein Spannungsbogen abgeschlossen, tut sich der nächste auf, größer und komplexer als sein Vorgänger. Dass die spannenden Fragen, die hier, im Epilog von *Abgrund* gestellt werden, unsere Welt ebenso betreffen wie die des fiktiven Hermann Pauli, dürfte auf der Hand liegen. Wieder übernimmt Kegel also für seinen Wissenschaftsroman *Abgrund* das gerade für die aktuelle Forschung essentielle Merkmal der Unabschließbarkeit und gibt ihm damit ein von anderer Spannungsliteratur abweichendes Spannungsprofil.

5. Fazit: Art und Funktion der Thematisierung von Mehrdeutigkeit

Die drei untersuchten Romane Bernhard Kegels haben sich jeweils als spannend erwiesen. Alle drei nutzen zur Spannungserzeugung Textpassagen und Geschehenssequenzen, die den Prinzipien der Rätselspannung (»mystery«) oder der Verlaufsspannung (»suspense«) folgen, bei denen es mehrere Optionen in Bezug auf den erwünschten bzw. befürchteten Ausgang und insofern Mehrdeutigkeit gibt. *Ein tiefer Fall* arbeitet, wie gezeigt, ausschließlich mit solchen konventionellen Spannungsformen. *Der Rote* und *Abgrund* weisen jedoch eine Spannungsvariante auf, die für die fiktionale erzählerische Darstellung von wissenschaftlichen Forschungsprozessen typisch sein dürfte: Die im Verlauf des Spannungsbogens beantwortete Frage, die entsprechend disambiguierte Mehrdeutigkeit ist wissenschaftlicher Natur. Und sie kommt in den Erzählwelten Kegels wie in unserer realen Lebenswelt nicht vollständig zum Abschluss: In *Der Rote* erfahren Hermann Pauli und die Leserschaft als weitgehende Gewissheit, was es mit dem gigantischen Kalmar auf sich hat, welcher Art er angehört und wie sein Gigantismus erklärt werden kann. Pauli weiß aber ohnehin, und die Leserschaft des Romans erfährt es durch die Lektüre, dass das, was man über Tiere wie den »Roten« und überhaupt die Tiefsee-Fauna weiß, mehr als dürftig ist, dass also die Erforschung der Tiefsee unbedingt fortzusetzen ist. In *Abgrund* wirft ein nicht eindeutig bestimmbarer Hai Fragen auf. Er wird als Hybride bestimmt, als mögliche neue Art. Wie es zu dieser Hybridbildung kommt, wirft jedoch neue, potentiell die gesamte Welt des Anthropozän betreffende Fragen auf, die noch nicht einmal in Ansätzen beantwortet werden können.

Das jeweils fortzusetzende und nicht abzuschließende Beantworten von Fragen, das Gewinnen von Erkenntnissen und das Disambiguieren von Mehrdeutigkeiten (mehreren Erklärungsoptionen) sind in beiden Romanen, wie gezeigt, jeweils Teil eines zentralen Organisationsprinzips, einer Grundidee, welche die Romane wesentlich ausmacht. Mit Aristoteles gesagt: Das ehrfurchtsvolle Staunen angesichts der Natur verlässt uns Menschen bzw. die Naturwissenschaftlerinnen und Naturwissenschaftler nie ganz, die Natur fordert unsere Erkenntnis- und Urteilskräfte immer wieder neu heraus, sie ist nie ganz eindeutig zu bestimmen. Dieser Mangel an Bestimmbarkeit und Eindeutigkeit ist sowohl als Konkurrenz zwischen verschiedenen Bestimmungen (der »Rote« als Koloss- oder als Riesenkalmar) als auch als Vagheit und Unbestimmtheit (etwa der Erklärungsmöglichkeiten für beschleunigte Hybridbildungen) gegeben. Ein Blick in die Geschichte der Wissenschaften könnte dabei zur Hypothese führen, dass Vagheit und Unbestimmtheit mit dem ursprünglichen staunenden Nicht-Wissen enger verknüpft sind, konkurrierende Bestimmungen hingegen schon eine gewisse gegenstandsbezogene Erforschungsgeschichte voraussetzen. Diese Art von Mehrdeutigkeit ist es jedenfalls, die in Kegels *Abgrund* und *Der Rote* ausgestellt und insofern thematisiert wird.¹⁰

10 Die weitergehende These, dass unter den Wissenschaftsromanen eine bedeutende Gruppe zu finden ist, die bzgl. Realismus, Spannungsdisposition und Thematisierung von Mehrdeutigkeit den Romanen Kegels gleicht, kann ich hier nicht belegen. Ich will sie deshalb auch nicht vertreten, aber dazu auffordern, der Frage nachzugehen. Ein geeignetes, freilich in weiten Teilen englischsprachiges Textcorpus bietet das eingangs erwähnte Forschungsprojekt *Fiction Meets Science* mit seiner »Fiction Database« an, die »novels about science – its concepts, institutions, practitioners, or so-

Die wissenschaftlichen Forschungsprozesse, die nie ganz abgeschlossen werden, sind in beiden Romanen auf der diegetischen Ebene der erzählten Geschichte angelegt. Die dem Forschungsprozess innewohnende Mehrdeutigkeit wird also durch die von den Romanen erzählten Geschichten thematisiert. Die Figuren tauschen sich über ihre Fragen, Hypothesen und Theorien aus, sind als ehrfurchtsvoll staunende, forschende und grübelnde Beurteilungsinstanzen also unverzichtbar, ebenso wenig wie als Kommunikationsinstanzen für das wissenschaftliche Laienpublikum. Doch auch extradiegetisch ist die Mehrdeutigkeit greifbar: Die heterodiegetische Erzählstimme verfügt, weil in beiden Romanen stets mit interner Fokalisierung erzählt wird, über den Wissensstand der (Wissenschaftler-)Figuren.

Die auf ehrfürchtiges Staunen zurückführbare, die Ergebnisoffenheit eines konkreten Forschungsprozesses durchlaufende und als Mehrdeutigkeit auffassbare Unabschließbarkeit wissenschaftlichen Forschens ist ein zentrales Merkmal der beiden Erzählwelten Kegels. Sie ist aber – so sind beide Romane zweifellos zu interpretieren – auch ein wichtiger und relevanter Befund unserer Lebenswelt. Die Erzählwelten der Romane entsprechen gerade in dieser Hinsicht unserer Realwelt. Auch das bestätigt indirekt die These von der thematisierten Mehrdeutigkeit. Denn das Thema eines fiktionalen Textes ist zweifellos selbst nicht fiktiv, sondern real.

Schon aus der Vorabbestimmung des auf darstellerische Transparenz ausgerichteten realistischen Wissenschaftsromans, aber auch angesichts der hier vorgestellten Romane Kegels ergibt sich, dass es sich um keinesfalls mehrdeutige literarische Texte handelt, die hier Mehrdeutigkeit bzw. eben die Unabschließbarkeit naturwissenschaftlicher Forschung thematisieren. Im Gegenteil: Beide Romane selbst sind in wesentlichen Hinsichten eindeutig. Sie lizenzieren also keine Interpretationsmöglichkeiten, die miteinander konkurrieren oder gar in Widerspruch zueinander stehen würden.

Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit, Offenheit, Nicht-Wissen und Staunen als bestimmend für Wissenschaft und wissenschaftliche Forschung hat bei Kegel sicherlich zuallererst eine mimetische Ausrichtung. Es geht ihm und seinen Romanen zweifellos darum, ein adäquates und wahrhaftiges Bild von den Naturwissenschaften und den naturwissenschaftlich Forschenden zu vermitteln. Dafür nehmen die beiden Romane auch Abschwächungen hinsichtlich der Spannungserzeugung in Kauf, weil sie ja ohne finale Auflösungen auskommen müssen. Zu dieser realistischen Darstellung von Naturwissenschaft gehören neben der Unmöglichkeit abschließenden Wissens und vollkommener Eindeutigkeit wohl auch die Exemplifikation von Forschung als spannender Sache, die Faszinationskraft naturwissenschaftlicher Forschungsgegenstände sowie – im Sinne des aristotelischen *θαυμάζειν* wie unseres aktuellen geologischen Zeitalters, des Anthropozäns – eine gewisse Demut oder Ehrfurcht gegenüber der Natur, die uns zum Staunen bringt, sich aber ihrer völligen Erschließung durch uns Menschen widersetzt.

Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas (1998): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: C.H. Beck.
- Anz, Thomas (2003): »Spannung«, in: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III P-Z, Berlin/New York: de Gruyter, S. 464–467.
- Aristoteles (1978): *Metaphysik*. Erster Halbband: Bücher I (A) – VI (E). In der Übersetzung von Hermann Bonitz. Neu bearbeitet, mit Einleitung und Kommentar hg. von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Christ. Griechisch-deutsch, Hamburg: Felix Meiner.
- Baßler, Moritz (2013): »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart«, in: Carsten Rohde/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Bielefeld: Aisthesis, S. 27–45.
- Baßler, Moritz (2015): *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Berlin: Erich Schmidt.
- Bauer, Matthias/Knape, Joachim/Koch, Peter/Winkler, Susanne (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158, S. 7–75.
- Benseler, Gustav Eduard/Schenkl, Karl (1904): *Benselers griechisch-deutsches Schulwörterbuch*. Zwölfte, erweiterte und vielfach verbesserte Auflage bearbeitet von Adolf Kaegi, Leipzig/Berlin: B.G. Teubner.
- Bönt, Ralf (2009): *Die Entdeckung des Lichts. Roman*, Köln: DuMont.
- Carroll, Noël (2001): »The Paradox of Suspense«, in: Ders., *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, S. 254–270.
- Dahlstrom, Michael F. (2014): »Using Narratives and Storytelling to Communicate Science with Nonexpert Audiences«, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)* 111:4, S. 13614–13620.
- Gaines, Susan M. (2001): *Carbon Dreams*, Berkeley: Creative Arts Book Company.
<https://www.bernhardkegel.de/vom 15.03.2023>.
https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_and_Rosemary_Grant vom 01.03.2023.
<https://plato.stanford.edu/entries/scientific-underdetermination/> vom 21.04.2023.
<https://shop.zeit.de/zeit-editionen/buch-editionen/8000/zeit-edition-wissenschafts-triller> vom 20.04.2023.
<https://www.fictionmeetsscience.org/vom 15.03.2023>.
- Kegel, Bernhard (2007): *Der Rote. Roman*, Hamburg: mareverlag.
- Kegel, Bernhard (2009): *Der Rote. Roman*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Kegel, Bernhard (2012): *Ein tiefer Fall. Roman*, Hamburg: mareverlag.
- Kegel, Bernhard (2017): *Abgrund. Roman*, Hamburg: mareverlag.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2014): *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam.
- Langer, Daniela (2008): »Literarische Spannung/en. Spannungsformen in erzählenden Texten und Möglichkeiten ihrer Analyse«, in: Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen/Dies. (Hg.), *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*, München: edition text + kritik, S. 12–32.

Lendle, Jo (2011): *Alles Land*. Roman, München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Mellmann, Katja (2007): »Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von ›Spannung‹«, in: Karl Eibl/Dies./Rüdiger Zymner (Hg.), *Im Rücken der Kulturen*, Paderborn: mentis, S. 241–268.

Schätzing, Frank (2004): *Der Schwarm*. Roman, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Sternberg, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins UP.

Vandaele, Jeroen (2010): »Narrative Humor (I): Enter Perspective«, in: *Poetics Today* 31:4, S. 721–785.

Filmverzeichnis

THE SWARM/DER SCHWARM (2023) (D u. a., R: Barbara Eder/Philipp Stölzl/Luke Watson).

Ontologische Dissonanzen und Mehrdeutigkeit in Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung*

Kjara von Staden

Experimentelle und außergewöhnliche Erzähltechniken sind im Werk von Wolf Haas beinahe programmatisch, sowohl in seiner *Brenner*-Reihe als auch in den Einzeltexten wie *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung*. Die *Brenner*-Romane (z. B. *Auferstehung der Toten*, *Silentium!* sowie *Der Brenner und der liebe Gott*) weisen zum einen eine stark humoristisch angelegte fingierte Mündlichkeit auf – Martens spricht in diesem Zusammenhang von einer »Oralität in Stammtischmanier« (Martens 2006: 74). Zum anderen verwendet der Text häufig Digressionen und repetitiv auftretende direkte Leser:innenanreden. Die 2006 sowie 2012 erschienenen alleinstehenden Romane *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung* (in denen sich ebenfalls die drei textuellen bzw. sprachlichen Merkmale der *Brenner*-Reihe finden) verhandeln darüber hinaus Fragen des Schriftsteller-Daseins, der Poetologie und des Rezeptionsvorgangs. In beiden Texten findet sich sowohl autofiktionales¹ als auch metaisierendes² Erzählen. Vor allem Metanarration, d. h. die Thematisierung des erzählerischen Prozesses selbst (vgl. Nünning 2001: 33f.), ist ein typisches Merkmal der Romane. Während sich die Handlung in *Das Wetter vor 15 Jahren* durch ein Interview-Gespräch eines autofiktionalen Wolf Haas mit einer Literaturkritikerin über sein neues Buch und dessen Entstehung generiert, spielt *Verteidigung der Missionarsstellung* primär mit visuellen Textphänomenen und metaisierenden Darstellungsverfahren wie dem der *mise en abyme*³. Diese (visuellen und

-
- 1 Autofiktion kann nach Zipfel »als Kombination von Autobiographie und Roman« (Zipfel 2009: 286) beschrieben werden. Genauer: »Im Begriff der Autofiktion werden zwei in der Regel als gegensätzlich betrachtete Konzepte zusammengebracht: das der Autobiographie bzw. des autobiographischen Erzählens und das der Fiktion bzw. des fiktionalen Erzählens« (ebd.).
 - 2 Metaisierungen bezeichnen – in Anlehnung an Hauthal et al. – Phänomene, die das eigene semiotische System oder zumindest Teilaspekte desselben wie die Medialität, Fiktionalität, Form oder Gattung von einer höheren kognitiven Ebene aus zum Objekt der Reflexion bzw. Referenz erheben (vgl. Hauthal et al. 2007: IV).
 - 3 Der Begriff *mise en abyme* lässt sich nach Werner Wolf wie folgt definieren: »[D]ie grundsätzlichen Bedingungen einer *mise en abyme* [sind]: die Existenz einer (text-)logisch oder ontologisch untergeordneten Ebene eines Artefakts [...], auf der sich eine Homologie bzw. Ähnlichkeit zu einem auffälligen oder bedeutsamen Element (oder mehreren Elementen) der übergeordneten Ebene

sprachlichen) Phänomene reflektieren jedoch nicht nur das Erzählen sowie dessen Möglichkeiten in einem Erzähltext, sondern rufen konkret Mehrdeutigkeit bzw. Uneindeutigkeit in Bezug auf das Verstehen des Textes hervor. Mehr noch: Der Erzähler und die intradiegetischen Figuren thematisieren mehr als einmal implizit oder explizit, dass der vorliegende Roman ambig zu lesen ist. Mehrfach ergeben sich ontologische Dissonanzen⁴, d.h. innerdiegetische Ereignisse, die in Hinblick auf die ontologischen Strukturen innerhalb des Textes nicht möglich sein dürften. Dennoch geschehen sie und werden entweder von dem Erzähler selbst als unmöglich und uneindeutig hervorgehoben oder aber implizit herausgestellt bzw. subkutan ersichtlich gemacht. Den Leser:innen wird die Mehrdeutigkeit der Ereignisse durch die verwirrenden und verstörenden Erzählstrategien so evident, dass auch bei einem nicht-sprachlichen Bezug von einer konkreten Thematisierung von Ambiguität gesprochen werden kann. Sie werden mit den mehrdeutigen Ereignissen, aus denen sich mehrere Interpretationswege ergeben, eindeutig konfrontiert. Mitunter entzieht sich der Text auch jedweder Deutungsoption bzw. lässt keine konkreten Positionen zu, sodass nicht nur von Mehrdeutigkeit, sondern auch von Unbestimmtheit respektive Offenheit gesprochen werden kann. So ist es bisweilen schwierig oder auch nicht möglich, klare Deutungen zu formulieren. Diese Verknüpfung von ontologischen Dissonanzen und Ambiguität zu beschreiben und deren Funktion zu erarbeiten, ist Ziel dieses Beitrags. Besonders die Momente der tatsächlichen (sprachlichen und nicht-sprachlichen) Thematisierung von Mehrdeutigkeit werden identifiziert, in den Romankontext eingeordnet und in Bezug auf die Möglichkeiten einer Deutung des Textes analysiert. Dazu werden zunächst die logischen Bruchstellen innerhalb der Diegese beschrieben und hinsichtlich ihres metaisierenden Potenzials beleuchtet, bevor diese unmöglichen bzw. unlogischen Ereignisse mit dem Phänomen der Mehrdeutigkeit in Verbindung gebracht werden.

Bevor zum nächsten Schritt übergeleitet wird, ist jedoch eine dezidiertere (wenngleich auch komprimierte) Erläuterung der textuellen und narrativen Gestalt von *Verteidigung der Missionarsstellung* sinnvoll, da diese das Verständnis des Beitrags erleichtert. In Haas' Roman wird, so erklärt Igl, »das Spektrum metanarrativer Strategien [...] durch den Einbezug der Materialität der Schrift und des Buches als Trägermedium semiotisch erweitert« (Igl 2021: 352). Möglich wird dies, indem zusätzlich zu metanarrativen Äußerungen visuelle bzw. typografische Elemente in den Text eingebunden werden, die das Erzählen mit visuellen Mitteln hervorheben: Die Schriftrichtung verläuft mehr als einmal vertikal, kreisförmig oder diagonal; die Schriftgröße und -art sowie der Zeilenabstand verändern sich; leere Abschnitte, Zeilen oder beinahe ganz weiße Seiten treten auf; Emoticons, Musiknotationen oder andere Zeichen werden eingebunden. So wird beispielsweise eine verbale Diskussion zweier Figuren über die »dichteste Stelle« (Haas

abzeichnet. [...] Nicht notwendig ist dabei allerdings, daß diese Homologie [...] explizit wird, daß also zur Selbstreflexion angeregt wird. Für *mises en abyme* genügt vielmehr die reine Tatsache eines nichtkognitiven Selbstbezuges« (Wolf 2001: 61f.).

4 In der Terminologie von Schlickers und Toro ließe sich auch von einem verstörenden Erzählen sprechen, da der Roman die Konventionen und Regeln eines literarischen Textes immer wieder überschreitet bzw. gänzlich aushebelt (vgl. Schlickers/Toro 2018: 4). Der Roman kombiniert täuschende Erzählstrategien mit narrativen Paradoxien und rätselhaften respektive unmöglichen Zeitstrukturen.

2012: 139) in einem Roman mit deutlich verringerter Schriftgröße und geringerem Zeilenabstand dargestellt, um hervorzuheben, wie komprimiert die Informationen an der Textstelle dargelegt sind. Die Rezeptionstechnik des Querlesens erlangt in Haas' Text ebenfalls ein visuelles Pendant, indem Aussagen des Protagonisten zu dieser Methode quer über die Buchseite geschrieben sind (vgl. ebd.: 127ff.). Darüber hinaus wird eine Fahrstuhlfahrt visuell nachgeahmt, wenn der Text stark verkleinert und eingezogen vom oberen Rand der Seite zum unteren wandert und so das Herabgleiten des Fahrstuhls darstellt (vgl. ebd.: 71–86).

1. Zwischen Manuskript und Publikation: Ontologische Dissonanzen

In *Verteidigung der Missionarstellung* findet das seit mehreren Jahren währende Spiel Wolf Haas' mit den Entitäten Autor und Erzähler (und deren Beziehung zueinander) seinen Höhepunkt – und sorgt für einige Dissonanzen hinsichtlich der Logik und der Ontologie innerhalb des Textes. Die Leser:innen werden in diesem Roman mit einem liebeskranken Protagonisten konfrontiert, der fest überzeugt ist, sein Verliebtsein löse Pandemien aus bzw. verhindere deren Ausbruch rechtzeitig durch seine eigene frühe Infektion. Benjamin Lee Baumgartner verguckt sich zunächst 1988 in London in eine junge Burgerverkäuferin und meint damit BSE zu verursachen; 2006 entbrennt er in Peking für eine Dolmetscherin, woraufhin sich seiner Überzeugung nach die Vogelgrippe ausbreitet; 2009 entwickelt er in Santa Fe Gefühle für eine Imbissangestellte und wird als erstes Opfer der Schweinegrippe registriert; 2011 will er für den Ausbruch des EHEC-Virus verantwortlich sein, weil er sich in Bienenbüttel in eine Sprossenfarm-Arbeiterin verliebt.

Erzählt wird diese Geschichte von einem Freund Benjamins, dessen biographische Eckdaten stellenweise mit denen des realen Autors Wolf Haas übereinstimmen. So gibt der Erzähler beispielsweise über sich selbst preis, seinen Lebensunterhalt seit 1996 durch das Schreiben von Büchern über den Detektiv Brenner zu bestreiten (vgl. ebd.: 61). Dies und weitere Indizien verleiten schnell dazu, den Erzähler und gleichzeitig fiktiven Autor mit dem realen Wolf Haas zusammenzuführen. Dass dies durchaus problematisch und irreführend in Bezug auf das Verständnis des Textes ist, zeigt sich anhand der Mehrdeutigkeit des Romans (s. Abschnitt 2).

Neben dieser (erneuten) Integration autofiktionaler Elemente fällt *Verteidigung der Missionarstellung* zudem durch eine Manuskriphaftigkeit auf. In die Schilderung der Handlung eingeschoben sind Kommentare einer Schreibinstanz, die durch eckige Klammern und Majuskelschrift visuell abgehoben bzw. vom restlichen Text abgegrenzt werden. Diese primär metanarrativen Äußerungen beziehen sich in der Regel auf noch zu erledigende Schreibarbeit und eigene Lektoratsaufgaben, beispielsweise Beschreibungen der Räume: »[HIER NOCH EIN BISSCHEN LONDON-ATMOSPHERE EINFÜGEN]« (ebd.: 47). Auch konkrete Anmerkungen zum Erzählprozess, Überlegungen, einige Passagen zu streichen oder zu verschieben (vgl. ebd.: 93), sind darunter. Unterminierende Kommentare zum eigenen Erzählen finden sich ebenfalls: »[BLA-BLABLA – ALLES STREICHEN. WEITER BEI: ICH SAGTE ABER NICHTS ÜBER DIE ÄHNLICHKEIT]« (ebd.: 66). Der Ebene des extradiegetischen Erzählens wird somit noch eine übergeordnete hinzugefügt, eine Ebene des Lektorierens bzw. des Überarbeitens

(vgl. dazu auch Brückl 2022: 98), auf der der fiktive Autor Verbesserungsvorschläge und Anmerkungen an sein späteres, korrigierendes Ich richtet. Aus diesen metanarrativen Äußerungen generiert sich eine Erzählillusion, durch die die Rezipient:innen die Vorstellung erlangen, die Textproduktion mitzuerleben. Es scheint, als befände sich das Erzählen noch im Prozess. So entsteht der Eindruck, als wäre der Text ein unfertiges Manuskript, obwohl er den Leser:innen bereits als veröffentlichter Roman vorliegt. *Verteidigung der Missionarsstellung* kann deshalb zugleich als Entwurf und als abgeschlossener Text wahrgenommen werden. Eindeutig wird diese Ambiguität in Bezug auf die Gleichzeitigkeit von Unfertigkeit und Publikation im vorletzten Kapitel, in dem der Erzähler einer Frau begegnet, die erklärt, sie habe sein Buch bereits gelesen und wisse auch um ihre Integration in die Geschichte (vgl. ebd.: 234f.). Daraus ergibt sich eine verwirrende, uneindeutige Zeitstruktur, deren Auflösung komplex, wenn nicht gar unmöglich scheint.

Auch im dritten Kapitel des Romans findet diese paradoxe Wahrnehmung von gleichzeitiger Publikation und laufendem Erzählprozess Unterstützung: Die Ehefrau Benjamins (genannt »die Baum«) besucht den Erzähler und Freund ihres Mannes in dessen Wohnung – voll Sorge um ihren Gatten, der nicht wie geplant von einer geschäftlichen Reise aus Peking zurückgekehrt ist (er wird dort wegen der grassierenden Vogelgrippe aufgehalten). Durch einen Zufall findet die Baum das Manuskript, an dem der Erzähler gerade schreibt und das die Leser:innen durch die wiederholt auftretende explizite Metanarration zur extradiegetischen Textproduktion als das identifizieren können, was sie gerade selbst lesen. Als die Baum in dem Manuskript zu lesen beginnt, stellt der Roman dies durch eine sukzessive Verkleinerung der Schrift dar, die nur wenige Sätze später über mehrere Seiten unlesbar wird (vgl. ebd.: 156ff.). Nachdem sie am Ende des Manuskripts angelangt ist (das exakt mit dem letzten Wort schließt, bevor die Baum zu lesen anfing), beschimpft sie Benjamins Freund und schlägt ihm die Seiten auf den Kopf. Die Worte »Du blöder Hund« sind dabei überdimensioniert groß sowohl über das Kleingedruckte als auch über eine darunter liegende weiße Fläche geschrieben. Die Schrift kehrt nach diesem Ausruf der Baum zu einer normalen Größe zurück. Diese Totalspiegelung, die in *Verteidigung der Missionarsstellung* erst durch die Verkleinerung der Schrift möglich wird, bleibt überraschenderweise nicht unkommentiert. Der Erzähler gibt sich vollkommen irritiert darüber, dass die Geschichte nun nicht wieder von vorne beginnt:

Ich fragte mich, wie sie es geschafft hatte, aus der Schleife auszusteigen. Sie hätte doch am Ende des Buches wieder an die Stelle kommen müssen, wo ich schlafen gehe und die Baum in meinem Arbeitszimmer sitzt und zu lesen beginnt. Dann hätte die Geschichte ein drittes Mal von vorn beginnen müssen, und wieder wäre sie am Ende zu der Stelle gekommen, wo die Baum in mein Arbeitszimmer geht und zu lesen beginnt, und die Geschichte hätte ein viertes Mal angefangen und so weiter, bis mein Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* so dick geworden wäre, dass nicht nur alle Wälder der Erde hineingewandert wären in mein gefräßiges Buch, sondern für die Erde wäre bald kein Platz mehr gewesen, Mond und Sonne auch nicht, nur noch mein Buch. (Ebd.: 162)

Und er hat recht: Der Ausstieg aus der paradoxen *mise en abyme*⁵ entspricht nicht der (Erzähl-)Logik. Sowohl das Erzählen als auch die Rezeption der Baum müssten bis ins Unendliche fortgeführt werden, da der letzte Satz des von der Baum gelesenen Manuskripts in den Beginn der erneuten Rezeption überleiten würde. Eine Chance, diese Endlosschleife zu durchbrechen, scheint nicht möglich. Die Baum schafft es trotzdem, die Handlung setzt sich fort. Warum, bleibt dem Erzähler (und auch den Rezipient:innen) unklar.⁶ Das Ereignis ließe sich (u.a.) sowohl mit einem extremen Gefühlszustand der Baum als auch mit phantastischen Raum- und Zeitstrukturen erklären (s. Abschnitt 2).

Die Thematisierung dieser paradoxen Erzählstrategie wirkt jedoch in jedem Fall verstörend. Da der letzte Satz vor dem Beginn der *mise en abyme* »Nach diesem unfertigen Manuskript griff die Baum und begann zu lesen« (Haas 2012: 155) lautet, wird ebenso mit der zeitlichen Logik gebrochen. Schließlich hätte der fiktive Autor bei der Anfertigung des Manuskriptes noch nichts davon wissen dürfen, dass die Ehefrau seines Freundes am betreffenden Abend in seinen Text schaut. Auch hier werden die Leser:innen vor Fragen gestellt. Zudem wird anhand dieser Textstelle noch einmal deutlich: Die Schreibearbeit des fiktiven Autors befindet sich – wie die Rezipient:innen bereits anhand der eingeschobenen Kommentare vermuten können – noch im Prozess, sie entsteht mit den Ereignissen. Im nächsten Kapitel des Romans (»Santa Fe 2009«, vgl. ebd.: 169–202) lässt sich ein weiteres Indiz für diese Manuskriphaftigkeit entdecken: Der gesamte Abschnitt liest sich wie ein fingiert mündlicher, von Oralität geprägter Monolog Benjamins ohne Erzählerbericht, beinahe wie ein unbearbeitetes Transkript einer Tonbandaufnahme, innerhalb derer Benjamin seinen Freund immer wieder direkt anspricht.

Im vorletzten Kapitel des Romans kulminiert dieser ambige Eindruck einer Gleichzeitigkeit von unfertigem Manuskript und publiziertem Roman in der Begegnung des Erzählers mit der Reiterin (vgl. ebd.: 234), die explizit die Veröffentlichung des Romans thematisiert: »Ich lese gerade ihr Buch [...]. Das mit den chinesischen Seiten war voll cool. Und das mit dem Schräglesen auch« (ebd.: 234f.). Gleichzeitig weist die Frau darauf hin, dass der Erzähler das Gesundheitsamt verständigen muss, weil sich Benjamin erneut verliebt und damit womöglich wieder eine Pandemie ausgelöst hat. Zum Schluss verabschiedet sich die Reiterin mit den grammatisch etwas holprigen Worten: »War nett durch Ihren Roman reiten« (ebd.: 236) – und hebt damit hervor, dass sie nun Teil des Buches ist, das sie liest. Hier etabliert sich ein »paradoxaer narrativer Selbsteinschluss« (Schlickers 2019: 339), da die Reiterin einen Roman gelesen hat, der hypodiegetisch⁷ Ereignisse schildert, die denen auf intradiegetischer Ebene vorausseilen. So ergeben sich auch hier Verwirrungen sowohl hinsichtlich der zeitlichen als auch der ontologischen Struktur des Textes. Die Rezipient:innen werden zurückgelassen mit mehr als nur einer

5 Vgl. zur paradoxen *mise en abyme* Schlickers 2017.

6 Eine mögliche Erklärung liefert Brückl in einem Aufsatz zu visuellen Erzählverfahren (vgl. Brückl 2021: 250).

7 Hypodiegetisch wird hier anstelle des von Genette vorgeschlagenen Terminus »metadiegetisch« verwendet, da das Präfix »meta« – wie von vielen anderen Literaturwissenschaftler:innen bereits festgestellt – aufgrund seiner Bedeutung irreführend ist. Während »meta« im Griechischen etwas Übergeordnetes, im Fall des Ortes des Erzählens also übergeordnete Erzählerebene meint, sind eingebettete Geschichten der Rahmenerzählung untergeordnet. Deshalb erscheint es durchaus schlüssiger, in diesem Kontext das Präfix »hypo« (Griechisch für »unter«) zu verwenden.

Frage hinsichtlich der ontologischen Beschaffenheit der Textwelt. Die uneindeutige und widersprüchliche Gestaltung der Wirklichkeitsstrukturen sowie die Ebenenkurzschlüsse produzieren eine Vielzahl an möglichen Deutungsperspektiven (s. dazu Abschnitt 2) und das Bedürfnis, Klarheit in die Ereignisse im Text zu bringen. Die Leser:innen werden angeregt, sich verschiedene Möglichkeiten für die Geschehnisse innerhalb des Romans zu überlegen. So entsteht aus ontologischen Dissonanzen Mehrdeutigkeit.

2. Labyrinthartige Wege des Verstehens: Mehrdeutigkeit und Offenheit

Dass die Mehrdeutigkeit des Romans von Leser:innen als verwirrend und mitunter auch überfordernd, aber dennoch lustvoll empfunden werden kann, mag empirisch nicht belegbar sein, aber doch als tendenziell wahrscheinlich gelten. Dazu eine Anekdote aus dem universitären Lehralltag: Als ich Student:innen in einer meiner Seminarsitzungen den Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* in Bezug auf unkonventionelle Darstellungsverfahren lesen ließ, erhielt ich bei der Besprechung hauptsächlich positiv irritiertes Feedback. Die Student:innen empfanden Desorientierung, aber auch ludische Herausforderung angesichts der Mehr- bzw. Uneindeutigkeit der extra- und intradiegetischen Ereignisse. Ambitioniert versuchten sie, sowohl die logischen als auch die ontologischen Dissonanzen zu deuten und zu erklären. Für die rätselhaften und paradoxalen Ereignisse sollte eine (Auf-)Lösung gefunden werden. Auch wenn es sich lediglich um anekdotische Evidenz handelt, scheinen mir diese Erfahrungen typisch für den Umgang mit dem Roman zu sein: Die kognitive Leistung, die Rezipient:innen aufbringen müssen, um ihn mit all seinen Anspielungen und typografischen Besonderheiten zu würdigen, ist deutlich höher als bei anderen, konventionelleren Texten oder sogar den vorherigen Romanen Haas' (vgl. Brückl 2022: 14). Die Transformation der visuellen Ebene des Schriftbildes von einer rein präsentativen hin zu einer den Inhalt nachahmenden und unterstützenden Darstellung erfordert eine Umgewöhnung der Lesenden. Die visuelle Ebene, die bislang in den allermeisten Fällen nur beiläufig wahrgenommen wurde, ist nun deutlich bedeutungstragender und in offensichtlicher Korrelation zur Handlungsebene zu betrachten. Diese gesteigerte Komplexität des Textes wird durch die Uneindeutigkeit des Inhalts maximiert. Forciert wird dies größtenteils durch die Thematisierungen des paradoxalen Erzählens, die gleichfalls die mehrdeutigen Ereignisse hervorheben. Haas fordert die Rezipient:innen regelrecht heraus: Durch das konkrete Aufzeigen der ontologischen Unstimmigkeiten und das Fehlen einer Deutung seitens des gleichfalls verwirrten Erzählers provoziert er die mühevoll Suche nach einer Erklärung für die intradiegetischen Ereignisse. Grund dafür ist vor allem die explizite Thematisierung der paradoxen *mise en abyme* und deren Formulierung: »Ich fragte mich, wie sie es geschafft hatte, aus der Schleife auszusteigen« (Haas 2012: 162, Herv. K.v.S.). Die Partikel »wie« impliziert hier, dass es eine Erklärung für die Handlungen der Baum geben muss und dass die Baum einen Weg gefunden hat, der Unendlichkeit einer (Möbius-)Schleife zu entgehen. Sowohl in Bezug auf die paradoxe *mise en abyme* als auch hinsichtlich der Zeitlogik und der Beschaffenheit der diegetischen Welt werden Fragen aufgeworfen, die die Leser:innen durch »die Unbestimmtheit des Textes [...] auf die Suche nach dem Sinn« schicken (Iser 1971: 246).

So lenkt der Erzähler nicht nur die Aufmerksamkeit auf die ontologischen Dissonanzen, sondern löst mit dem konkreten Verweis auf diese auch den Wunsch aus, sie zu deuten. Er stellt implizit heraus, dass der Leseakt der Baum innerhalb der Diegese einer Deutung bedarf, diese allerdings nicht sofort eindeutig zu finden sein wird. Die Komplexität der Interpretation wird offenkundig. Somit thematisiert der Erzähler im Zuge des konkreten Hervorhebens der *mise en abyme* implizit die daraus resultierende Mehrdeutigkeit. Der Bruch mit den innerdiegetischen Gesetzen und dessen konkreter Thematisierung lässt alle weiteren Ereignisse so ungewiss werden, dass die Ambiguität offensichtlich wird. Das Vorhandensein mehrerer Deutungsoptionen leuchtet durch die diffusen Wirklichkeitsstrukturen und die fehlende Orientierung bzw. Aufklärung durch den Erzähler unmittelbar ein.

Diese Vieldeutigkeit des Textes wird darüber hinaus durch eine mangelnde Vereinbarkeit der Textwirklichkeit mit der eigenen Realität der Rezipient:innen evoziert und kreiert zudem den Eindruck von Offenheit. Eine konkrete Deutungsposition zu formulieren, fällt zunehmend schwer. Denn: Es ist in unserer Wirklichkeit nicht determiniert, dass eine Frau ein Manuskript liest und aufgrund des letzten Satzes »und begann zu lesen« (Haas 2021: 155) erneut mit der Rezeption beginnt usw. Sie müsste sich willentlich dazu entschließen, die erste Seite des Textes ein zweites, drittes, viertes Mal usw. aufzuschlagen. Die Thematisierung innerliterarischer Gesetzmäßigkeiten führt zu einer irritierenden Gegenüberstellung selbiger mit außerliterarischen. Zusätzlich verstärkt wird die Offenheit durch den Bruch mit der zeitlichen Logik: Der homodiegetische Erzähler dürfte nicht in der Lage sein, den Rezeptionsvorgang der Baum aufzuschreiben, bevor dieser innerhalb der Diegese geschehen ist (zumindest, wenn man ausschließt, dass er hellseherische Fähigkeiten hätte, wofür es im Roman sonst keine Hinweise gibt). Die Gleichzeitigkeit von abgeschlossener und sich noch im Prozess befindender Textproduktion, die ebenfalls nicht den Wirklichkeitsstrukturen der Leser:innen entspricht, wird damit erneut aufgerufen. Da die fiktive Welt jedoch bis auf diese Unbestimmtheiten keine Hinweise auf eine Einordnung als nicht-mögliche, phantastische⁸ Welt enthält, wollen die Rezipient:innen eine Erklärung für diese ontologischen Dissonanzen finden. Dabei stoßen sie jedoch auf mehrere scheinbar oppositionelle Deutungen und Fragen:

- a) Zur zeitlichen Logik: Ist die Textproduktion abgeschlossen oder befindet sie sich noch im Prozess? Lesen wir als Rezipient:innen deshalb einen fertigen Roman oder doch ein unveröffentlichtes Manuskript? Oder die dritte Möglichkeit: Ist irrtümlich ein Manuskript veröffentlicht worden?
- b) Zur paradoxen *mise en abyme*: Wie kann die Baum die Schleife des unendlichen Erzählens durchbrechen? Ist es die Empörung über den Betrug ihres Mannes, der sie ruckartig aus der Rezeption reißt? Womöglich hat sie den Text auch gar nicht vollständig zu Ende gelesen und ist der Unendlichkeit auf diese Weise entkommen. Oder war es vielleicht doch die überarbeitende Instanz, die durch eine Änderung der Typografie für den Ausstieg verantwortlich ist?
- c) Schließlich allgemein: Es ist möglich, dass die Leser:innen einen Text rezipieren, der phantastische Elemente enthält, und die Ereignisse deshalb nicht in gleicher Weise

8 In Anlehnung an Zipfels Fiktionstheorie (vgl. Zipfel 2009: 108ff.).

wie Ereignisse in realistischen Erzählwelten erklärt werden können. Ebenso besteht aber auch die Option, dass die präsentierte Welt durchaus realistisch ist.

Diese Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten und Ungewissheiten in Bezug auf die (ontologische) Beschaffenheit der erzählten Welt charakterisiert sowohl die Extra- als auch die Intradiegeese als unbestimmbar und unberechenbar. Die fiktive Welt kann nicht mehr eindeutig bestimmt werden. Diese problematische und uneindeutige Gestaltung der fiktiven Welt dürfte potenziell eine kognitive Überlastung, repetitive Verwirrung oder ein fehlendes Verständnis des Textes bei den Leser:innen hervorrufen. Die Hervorhebung der *mise en abyme* konfrontiert sie mit der kognitiv kaum zu bewältigenden Aufgabe, die ontologischen Probleme zu deuten. Die Rezipient:innen werden gezwungen, verschiedene Interpretationen zu den zweifelhaften und unstimmgigen Ereignissen innerhalb der Diegeese zu entwickeln und zu evaluieren – die Überprüfung stößt jedoch schnell an ihre Grenzen.

Die explizite Herausstellung der *mise en abyme* und die daraus resultierende implizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit lässt sich als eine Einladung dazu verstehen, den Text sowohl fortan als auch retrospektiv kritisch zu betrachten und nach ambigen Stellen zu suchen. Buck bemerkt dazu, dass die Thematisierung der *mise en abyme* (und die damit einhergehende Illusionsstörung) »das gesamte Handlungskonstrukt zweifelhaft« werden lässt und es daraufhin »kaum mehr ›realistisch‹-kohärent rezipierbar« ist (Buck 2021: 99). Der Erzähler thematisiert die Mehrdeutigkeit bewusst und überlässt die Deutung der offenen bzw. ambigen *mise en abyme* den Rezipient:innen, um die Sensibilität für die Unbestimmtheit des Textes zu evozieren und zu schüren.

Und tatsächlich werden die Leser:innen fündig, wenn sie konkret nach weiteren mehrdeutigen Textstellen suchen. Schon im Paratext wird die Mehrdeutigkeit bzw. Uneindeutigkeit des Romans in Bezug auf die Wirklichkeitsstrukturen thematisiert (auch wenn diese Hervorhebung möglicherweise auf den ersten Blick nicht wahrgenommen wird): Auf dem Cover und der Buchrückseite ist jeweils Wolf Haas zu sehen, der ein rotes Buch in der Hand hält und dieses den potenziellen Leser:innen direkt präsentiert (Abbildung 1). Auf der Vorderseite des roten Buches steht neben dem Autornamen »Wolf Haas« auch der Titel *Verteidigung der Missionarsstellung* sowie die Gattungsbezeichnung »Roman«. Betrachtet man die Buchrückseite, wird schnell ersichtlich, dass sich auch der Klappentext nur sekundär auf den haptisch erfassbaren Roman zu beziehen scheint: Ein Zitat aus dem Text sowie zwei Kurzrezensionen aus dem *Focus* und der *ARD* sind ausschließlich auf das abgebildete Buch gedruckt. Zusätzlich ist der Buchrücken rot gefärbt, sodass es wirkt, als gehöre dieser zu dem Roman, den Wolf Haas in der Hand hält, und nicht zu dem Buch, das den Leser:innen vorliegt (Abbildung 2). Haben die Rezipient:innen diese komplexe Ebenenverschachtelung im Paratext beim ersten Blick auf das Cover vielleicht noch übersehen, werden sie ihre Aufmerksamkeit spätestens nach den mehrmals auftretenden Mehrdeutigkeiten und deren impliziter Thematisierung durch die *mise en abyme* erneut darauf richten. Denn die Umschlaggestaltung unterstützt die Wahrnehmung einer Ebenenverschachtelung ebenso wie die Möglichkeit einer Manuskripthaftigkeit des Textes. Die visuelle Integration eines Romans auf

einem Buchcover⁹ wirft Fragen zu der Beziehung zwischen Abbildung und fiktionalem Roman auf. Einerseits könnte der vorliegende Text mit dem des abgebildeten Buches identisch sein. Andererseits ist es auch möglich, dass die beiden Texte sich voneinander unterscheiden. Der abgebildete Wolf Haas könnte eine fertige, nicht wie ein Manuskript wirkende Version von *Verteidigung der Missionarstellung* präsentieren, während die Leser:innen noch einen Entwurf lesen. Ebenso ist es eine Möglichkeit, dass die Rezipient:innen einen Text in den Händen halten, der eine nicht näher bestimmbare Mischung aus Manuskript und Publikation ist.¹⁰ Die Umschlaggestaltung kann daher selbst als Mittel der expliziten¹¹ Thematisierung der Mehrdeutigkeit verstanden werden, die den Roman als ganzen charakterisiert. Der Paratext verweist damit prospektiv auf die Erzählweise bzw. Gestaltung des Textes.



Abbildung 1: Bucheinband »Verteidigung der Missionarstellung«

Abbildung 2: Rückseite »Verteidigung der Missionarstellung«

© Büro Perndl

Die scheinbare Manuskriphaftigkeit, die durch die Einschübe einer fiktiven Autorinstanz in eckigen Klammern und Majuskelschrift hervorgehoben wird, verstärkt den

-
- 9 An dieser Stelle wird auch das Konzept der *mise en abyme* prospektiv aufgegriffen: Der fiktionale Roman enthält sich hier visuell selbst.
- 10 Hier lässt sich eine Analogie zu Wolf Haas' früher erschienenem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* erkennen: Auch hier wird eigentlich das Interview rezipiert, in dem über den Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* gesprochen wird, nicht primär die Geschichte um den Wetter-vernarrten Vittorio Kowalski. Dennoch haben die Leser:innen den Eindruck, genau dies zu tun.
- 11 ›Explizit‹ meint hier keine sprachliche Äußerung, sondern (in Anschluss an Wolf) einen höheren Grad an Offensichtlichkeit an der Oberfläche der betreffenden Zeichen (vgl. Wolf 2009: 45).

durch den Bucheinband hervorgerufenen Eindruck und lässt die Mehrdeutigkeit weiter offensichtlich werden. Zudem stellt sich nicht nur die Frage nach der offenbar überarbeitenden Instanz, sondern auch nach ihrer Tätigkeit und ihrer Beziehung zum Erzähler. Wer ist diese Entität, die in den eckigen Klammern das eigene Erzählen kommentiert? Ist es der tatsächliche Wolf Haas, eine autofiktionale Version von ihm oder ist es ein anderer, nicht in Analogie zum Autor stehender, fiktiver Erzähler, der sich mit dem extradiegetischen Erzähler überlagert? Im Falle der autofiktionalen Variante wäre davon ausgehend auch zu fragen, ob bzw. inwieweit die Instanz mit dem Erzähler identisch ist, der mitunter selbst ebenfalls Hinweise auf eine Übereinstimmung mit dem realen Autor Wolf Haas aufzeigt. Immerhin provozieren das Cover und die Buchrückseite eine autofiktionale Lesart – zumindest für diejenigen Leser:innen, die den Mann auf den Fotografien als Wolf Haas erkennen. Sind Autor und Erzähler deshalb sogar identisch und nur durch einen zeitlichen Abstand getrennt? Hat der Autor-Erzähler Äußerungen in Majuskelschrift womöglich zeitlich parallel zu seinem Erzählakt hinzugefügt und nicht erst bei einem Lektoratsdurchgang durch das bereits bestehende Manuskript?

Lässt man sich auf die autofiktionale Deutung der Überarbeitungsinstanz ein, eröffnen sich zusätzliche Möglichkeiten der Interpretation: Ab dem zweiten Kapitel lassen sich immer wieder Hinweise auf die Persönlichkeit und den Werdegang des wirklichen Wolf Haas finden (z.B. die Erwähnung seiner Schreibfähigkeit bei den *Brenner*-Romanen). Aufgrund dieser Einbettung autobiographischer Fakten müssen die Leser:innen im Laufe der Lektüre immer wieder überlegen, ob sich die Angaben zur Person des homodiegetischen Erzählers auf den realen Autor oder eine fiktive Erzählinstanz beziehen. Die Rezipient:innen werden sich nicht zuletzt die Frage stellen, ob Wolf Haas tatsächlich einen Freund namens Benjamin Lee Baumgartner hat.¹²

Ferner werden die Rezipient:innen dazu angehalten, die Fiktivität bzw. Faktizität der ihnen vorliegenden Geschichte zu hinterfragen. Trägt der Erzähler eine wahre oder eine fiktive Geschichte an sie heran? Die autobiographischen Details (die allerdings nur solche Leser:innen entschlüsseln können, die mit Wolf Haas als Autor vertraut sind) lassen leicht an Ersteres glauben. Die Thematisierung der *mise en abyme* und die Begegnung mit der Reiterin begünstigen die Deutung, dass die Ereignisse um Benjamin rein artifiziell bzw. erfunden sind. Ebenso ist eine weitere Interpretation denkbar: Der fiktive Wolf Haas erzählt vom Romanschreiben (wie auch schon in *Das Wetter vor 15 Jahren*) und präsentiert damit noch einmal eine ganz eigene Mischung aus Fakt und Fiktion: Die Beschreibungen auf der extradiegetischen Erzählebene basieren auf Fakten, auf dem Autoren-Leben des realen Wolf Haas und speziell auf der Arbeit an *Verteidigung der Missionsstellung*. Die Geschehnisse innerhalb der Intradiegeese sind im Gegensatz dazu fiktiv.

Diese Lesart kann allerdings wieder in einer autobiographischen münden. Grund dafür ist die zusätzliche Etablierung einer Autoren-Ebene, die den Eindruck erweckt, oberhalb der Extradiegeese zu stehen. Die fiktive Erzähler-Figur des Wolf Haas wird durch die metanarrativen Äußerungen in Bezug auf den eigenen Erzählprozess bzw. die Textproduktion und die damit einhergehenden Schwierigkeiten greifbarer und

12 Christof Hamann stellt eine ähnliche Frage in Bezug auf *Das Wetter vor 15 Jahren*, wenn er die Vermutung äußert, dass viele Leser:innen an die Authentizität der fiktiven *Wetten*, dass...-Sendung im Roman geglaubt bzw. diese bei Google überprüft haben (vgl. Hamann 2007: 94).

personalisierter. Sein Beruf des Schriftstellers wird den Rezipient:innen transparent gemacht. Der fiktive Haas erscheint nicht nur wie eine Figur, sondern vor allem wie ein arbeitender Autor, der die Leser:innen an seinem Schreibvorgang teilhaben lässt. Der Schreibprozess wirkt authentisch und nach der Manier des realen Wolf Haas chaotisch und verwirrend. Die explizite Thematisierung der *mise en abyme* und ihre Folgen für die Diegese lassen die autobiographische Lesart jedoch unwahrscheinlich werden, da das metaisierende Verfahren die Fiktionalität des Romans hervorhebt.

Neben diesen Hervorhebungen von Ambiguität in Bezug auf die diegetischen Ereignisse und die Identität des Erzählers machen auch die Ansichten der Figuren sowie die des Erzählers Mehrdeutigkeit bewusst. Schon die Frage nach dem Zusammenhang von internationalen Seuchen und dem verliebten Benjamin erzeugt Ambiguität, da der Erzähler seine Position zu dieser fadenscheinigen Verknüpfung von hormoneller Reaktion und weltweiter Ausbreitung einer physischen Krankheit erstaunlicherweise wechselt: Er suggeriert den Leser:innen sowohl, dass der Zusammenhang jeglicher Logik entbehrt und deshalb nur ein Hirngespinnst seines Freundes ist, als auch, dass eine kausale Verursachung vorliegt. Als Benjamin intradiegetisch darauf aufmerksam macht, dass er eine direkte Verbindung von Reise in ein fremdes Land, darauf folgender Liebe und Pandemie sieht, ordnet der Erzähler die Ausführungen Benjamins als Behauptungen ohne Wahrheitsgehalt ein (vgl. Haas 2012: 166f.). Gegenüber der Reiterin am Ende des Romans gibt er dann jedoch zu, seinen Freund aus moralischen Gründen der Gesundheitsbehörde melden zu müssen (vgl. ebd.: 235), womit er seinen Glauben an den Zusammenhang Krankheit-Liebe impliziert. Die Mehrdeutigkeit der Gegebenheiten wird durch diese schwankende Meinung des Erzählers also nicht etwa beseitigt, sondern zusätzlich forciert: Es ist möglich, dass der Roman die kausalen, biologischen und andere Gesetze unserer eigenen Realität ignoriert und die fiktive Welt so beschaffen ist, dass die (unerwiderte) Liebe eines Menschen zum Ausbruch einer Pandemie führen kann. Gleichzeitig ist es aber auch denkbar, dass sich nach Benjamin nun auch sein Freund an Grundsätzen orientiert, die in unserer Wirklichkeit als nicht-logisch gelten – oder der Erzähler ist schlicht verrückt geworden. Selbst die Infektion mit einer von Benjamins Seuchen und folgender Zersetzung des Gehirns und Auflösung des logischen Denkens ist vorstellbar.

Das zuvor schon erwähnte vorletzte Kapitel des Romans (»Bienenbüttel«) birgt zum Schluss des Romans erneut eine explizite Thematisierung der Mehrdeutigkeit, die eine abschließende Erklärung der ontologischen Dissonanzen verhindert bzw. diese Unstimmigkeiten sogar noch verstärkt: Die magersüchtige Reiterin hebt zunächst die bereits bestehende Veröffentlichung des Romans hervor und weist dann nur wenig später auf ihre Integration in die Geschichte hin. Damit referiert sie ganz eindeutig auf die ontologischen Dissonanzen und die daraus hervorgehende Ambiguität dieser Passage. Die Leser:innen müssen sich abermals fragen, wie sie diese Textstelle zu verstehen haben, und sehen sich mit folgenden Deutungsmöglichkeiten konfrontiert:

- (a) Es wäre denkbar, dass der fiktive Wolf Haas bewusst täuschend erzählt und ihm deshalb in Bezug auf die Darstellung der diegetischen Ereignisse nicht zu trauen ist. Immerhin merkt die Überarbeitungsinstanz an einigen Stellen im Text an, dass der Erzähler nicht ausschließlich die Wahrheit über die Geschehnisse preisgibt. So er-

klärt diese beispielsweise, dass man doch »BEI DER WAHRHEIT BLEIBEN« (Haas 2012: 62) sollte, ein »LACHEN BEHAUPTEN« (ebd.: 164) müsste oder die Ereignisse »GANZ ANDERS« (ebd.: 65) waren. Die Passage mit der Reiterin könnte ebenfalls zur Verstärkung des rätselhaften und ludischen Effektes hinzugefügt bzw. erfunden worden sein.

- (b) Das vorletzte Kapitel ergibt weder zeitlogisch noch ontologisch Sinn, da der Erzähler fantasiert und nicht mehr zwischen Traum bzw. Halluzinationen und Wirklichkeit unterscheiden kann. Die Begegnung mit der Reiterin hat möglicherweise nie stattgefunden.
- (c) Oder erneut: Die fiktive Welt verfügt über andere zeitliche Regeln.

Sowohl die erste als auch die zweite Interpretation erklären die unbestimmbaren Ereignisse in der fiktiven Welt mit einem unzuverlässigen Erzähler. Die Erklärung, dass der Erzähler ganz bewusst von der Wahrheit abweicht, ist ebenso argumentativ zu vertreten wie die Annahme eines Erzählers, der aus psychischen Gründen nicht die tatsächlichen Ereignisse wiedergeben kann. In jedem Fall erzeugt dieses unentscheidbare, womöglich falsche Informationen präsentierende Erzählen in Kombination mit den diffusen Realitätsebenen und dem Unterlaufen von zeitlichen und kausallogischen Momenten auf der Ebene der *histoire* eine Verrätselung¹³. Der gesamte Text erscheint hinsichtlich seines Aufbaus und seiner Bedeutung inkonsistent und mitunter nur schwer rekonstruierbar. Dabei ist die Verrätselung so evident und virulent, dass die ihr strukturell inhärente Mehrdeutigkeit ebenfalls explizit thematisiert bzw. zu einem hohen Grad offensichtlich wird. Damit wird *Verteidigung der Missionarsstellung* klar als mehrdeutig ausgewiesen.

Angestoßen wird dieses Gedankenspiel der Rezipient:innen allerdings erst durch die namenlose Reiterin, die die paradoxe *mise en abyme* und die zeitliche Kuriosität hervorhebt. Ihre sprachliche Äußerung in Bezug auf ihren Leseakt des Romans lässt die fiktive Welt so unentschlüsselbar werden, dass die problematische Deutung des Textes akut wird und die Ambiguität an der Textoberfläche nicht ignoriert werden kann. Die Reiterin thematisiert damit über den Hinweis auf eine ontologische Unmöglichkeit implizit die dominante Mehrdeutigkeit des Textes.

Am Ende steht die Frage: Kann der Roman überhaupt gedeutet werden oder entzieht er sich vielmehr jeglicher Interpretation? Obgleich der Text verschiedene Deutungsoptionen anbietet, können die Brüche mit romanesken Erzählkonventionen eine kognitive Überlastung der Leser:innen auslösen und es ihnen damit schwer oder unmöglich machen, die Geschichte plausibel zu interpretieren. Die explizite Thematisierung der *mise en abyme* durch den Erzähler und dessen Frage nach einer Deutung dieses Problems sind ebenso wie der Hinweis der Reiterin auf den Bruch mit den zeitlogischen Gesetzen implizite Referenzen auf Rätselhaftigkeit und Ambiguität des Romans. Gleichzeitig markieren diese beiden Textstellen aber auch – unterstützt von den weiteren erwähnten ambigen Stellen – die fehlende Verlässlichkeit des Textes in Bezug auf nahezu alle diegetischen Parameter, selbst die Seinsebenen werden ungewiss. Es gibt zu viele Fragen und Möglichkeiten der Interpretation und zu wenig Sicherheit für eine Behebung

13 Zur narrativen Verrätselung siehe beispielsweise den Sammelband von Schlickers/Toro 2018, speziell daraus Brüssel 2018.

der ontologischen Probleme. So sind auch die metaphorischen Umschreibungen zu verstehen, mit denen Wolf Haas selbst sein Œuvre gelegentlich beschrieben hat: Er baue, so merkt er in einem Interview an, »Gletscherspalten in den Text ein[] [...], in die man hinunterplumpst« (Schachinger: 2012). Haas bietet zwar mehrere Wege aus der Spalte hinaus an – allerdings sind diese unsicher, labyrinthartig, sie verzweigen sich in weitere und führen zum Teil in sich selbst zurück.

3. Zusammenfassung

Letztendlich ist Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* nicht nur ein komplexer ambiger Text, sondern auch ein Beispiel dafür, wie ontologische Dissonanzen und metaisierende Verfahren wie das der *mise en abyme* Mehrdeutigkeit explizit und implizit thematisieren und bewusst machen können. Indem die erzählenden Instanzen die nicht-logischen Wirklichkeitsstrukturen, die durch die Metaisierungen erzeugt werden, hervorheben, lenken sie gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf die Mehr- bzw. Uneindeutigkeit der diegetischen Ereignisse. Durch das Aufbrechen von diegetischen Gesetzen wird die Ambiguität so offensichtlich, dass von einer Thematisierung von Mehrdeutigkeit gesprochen werden kann. Implizit findet sich solch ein Bewusstmachen der Ambiguität durch die explizite Akzentuierung der *mise en abyme* durch den Erzähler und dessen Frage, wie aus dieser paradoxen Metaisierung keine Möbiusschleife entstanden ist. Ebenfalls impliziert das Gespräch zwischen dem homodiegetischen Erzähler und der Reiterin über die innerdiegetisch bereits vollzogene Publikation eine mehrdeutige Lesart des Textes. Die metanarrativen Äußerungen in den eckigen Klammern, die sich einer weiteren, höheren Erzählinstanz zuordnen lassen, verstärken die Manuskripthaftigkeit sowie die Nähe zum Erzähler und zu seinem Schreibprozess, sodass auch diese metaisierende Schreibweise zu einer Hervorhebung von Mehrdeutigkeit beiträgt. Mehrdeutig sind auch Bucheinband und -rückseite des Romans, weshalb auch hier eine mindestens implizite, aufgrund der konkreten Visualisierung und des offenkundigen Spiels mit möglichen Deutungen allerdings schon deutlich erkennbare Thematisierung festgestellt werden kann. Darüber hinaus evoziert das autofiktionale Erzählen in Kombination mit den metanarrativen Äußerungen eine Pointierung mehrerer verschiedener Interpretationen bezüglich der Identität des Erzählers und seiner Beziehung zum realen Autor Wolf Haas. Träger der thematisierten Ambivalenz sind somit, neben der Ontologie der diegetischen Ereignisse, der Erzähler sowie seine Identität, der Paratext und schließlich die Meinungen bzw. Ansichten der Figuren.

Insgesamt tragen die metaisierenden Verfahren und deren konkrete Thematisierung zu eminent diffusen Wirklichkeitsstrukturen bei, die nicht mit unserer Realitätsvorstellung vereinbar sind, und machen dabei sowohl die Intradiegeese als auch die höheren Ebenen unberechenbar und unbestimmbar. Diese Darstellungsweise verweist auf die Ambiguität des Textes bzw. zeigt mitunter sogar konkret auf, dass keine logischen Erklärungen für die Ereignisse zu finden sind. Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit hat hier u.a. die Funktion, bisherige Deutungen, die von den Rezipient:innen erörtert wurden, auf den Prüfstand zu stellen und den Roman als ›offenen‹ Text zu markieren.

Literaturverzeichnis

- Assmann, David-Christopher (2015): »Hin und Her. Verfahren Konkreter Poesie und Metaisierung in Wolf Haas' »Verteidigung der Missionarsstellung««, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 134:2, S. 273–298.
- Brössel, Stephan (2018): »Narrative Empuzzlement in Robert Lepag's *Possible Worlds*«, in: Sabine Schlickers/Vera Toro (Hg.), *Perturbatory Narration in Film. Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Brückl, Stefan/Haefs, Wilhelm/Wimmer, Max (Hg.) (2021), *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*, München: edition text + kritik.
- Brückl, Stefan (2022): *Metatitel später einfügen. Selbstreflexive Erzählverfahren in experimentellen Texten der Postmoderne und der Gegenwartsliteratur*, München: edition text + kritik.
- Buck, Nikolas (2021): »»Wirklich· künstlich? Zum Realismus-Problem in Wolf Haas' metafiktionalen Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung*«, in: Brückl/Haefs/Wimmer, *METAfiktionen*, S. 73–101.
- Haas, Wolf (1996): *Auferstehung der Toten*, Reinbek: Rowohlt.
- Haas, Wolf (1999): *Silentium!*, Reinbek: Rowohlt.
- Haas, Wolf (2009): *Der Brenner und der liebe Gott*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Haas, Wolf (2012): *Verteidigung der Missionarsstellung*, München: dtv.
- Hamann, Christof (2007): »»Wirklich Wetter reden.« Selbstreferentielles Erzählen bei Wilhelm Raabe und Wolf Haas«, in: Hubert Winkels (Hg.), *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen*, Göttingen: Wallstein, S. 72–99.
- Hauthal, Janine/Nadj, Julijana/Nünning, Ansgar/Peters, Henning: »Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktions-Potenziale und Forschungsdesiderate«, in: Dies. (Hg.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, Berlin: de Gruyter, S. 1–21.
- Helbig, Jörg (Hg.) (2001): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, Heidelberg: C. Winter
- Igl, Natalia (2021): »Multisenorische Lektüren. Zur Rezeption und Meta-Ästhetik multimodaler Gegenwartsromane«, in: Brückl/Haefs/Wimmer, *METAfiktionen*, S. 331–363.
- Iser, Wolfgang (1971): »Die Appellstruktur der Texte«, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München: Fink, S. 228–252.
- Iser, Wolfgang (1988): »Der Lesevorgang«, in: Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München: Fink, S. 253–276.
- Martens, Gunther (2006): »»Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt.« Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas«, in: *Modern Austria Literature* 39:1, S. 65–80.
- Nünning, Ansgar (2001): »Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akt des Erzählens und der Metanarration«, in: Helbig, *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, S. 13–47.

- Schachinger, Christian (2012): »Was soll ich groß über China schreiben«, in: Der Standard vom 31. August 2012.
- Schlickers, Sabine (2017): *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Schlickers, Sabine (2019): »Paradoxales Erzählen im Quijote (1605+1615) von Miguel de Cervantes«, in: Elisabeth Lienert (Hg.), *Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur*. Unter redaktioneller Mitarbeit von Amina Šahinović und Catharina B. Haug, Wiesbaden: Springer VS, S. 331–345.
- Schlickers, Sabine/Vera Toro (2018): *Perturbatory Narration in Film: Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzzlement*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Wolf, Werner (2001): »Formen literarischer Selbstbezüglichkeit in der Erzählkunst: Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ›mise en cadre‹ und ›mise en reflet/série‹«, in: Helbig, *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, S. 49–84.
- Wolf, Werner (2009): »Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions«, in: Werner Wolf/Katharina Bantleon/Jeff Thoss (Hg.), *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 1–85.
- Zipfel, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt.
- Zipfel, Frank (2009): »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: Gerhard Lauer/Fotis Jannidis/Simone Winko (Hg.), *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York: De Gruyter, S. 285–314.

Das Wendebuch als Doppelroman, ein ambiges Buchformat

Corinna Schlicht

1. Zur Einführung

Wenn von Mehrdeutigkeit in literarischen Texten die Rede ist, lenkt das den Blick rasch auf die Texte selbst, sodass die Materialität von Texten, konkret die Buchform von Literatur, in der literaturwissenschaftlichen Routine meist aus dem Blickfeld gerät. Es gibt aber Bücher, die so gestaltet sind, dass sie Lesekonventionen buchstäblich auf den Kopf stellen und dadurch Polyvalenz erzeugen. Gemeint sind Wendebücher, die Doppelromane enthalten. Dazu dienen mir zwei Romanprojekte als Anschauungsbeispiele: *Drüben und drüben* (2014) von Jochen Schmidt und David Wagner und *Im Bauch der Königin* (2020) von Karosh Taha. Geleitet sind meine Überlegungen von der These, dass derartige Wendebuch-Doppelromane auf mehreren Ebenen Mehrdeutigkeit ausstellen und thematisieren. Das Autorenduo Schmidt/Wagner wie auch Taha haben – so meine Lesart – mit der Doppelstruktur und der materiellen Gegenläufigkeit der zwei Romane, die in beiden Büchern in der Buchmitte aufeinandertreffen und die jeweils erst mit dem Umdrehen des Buches rezipiert werden können, für ihre Publikation eine physische Gestalt gewählt, die die thematische Mehrdeutigkeit adäquat materialisiert. Schmidt/Wagner bringen den auf Spaltung zielenden Ost-/West-Diskurs auf diese Weise in einen Dialog und Taha veranschaulicht greifbar, wie Geschlechternarrative das Erleben und den Zugang zur Welt bestimmen.

2. Begriffsbestimmung: Doppelroman und Wendebuch

Wenn hier von Doppelromanen die Rede ist, so liegt dabei der Definitionsvorschlag von Frank Christian Maatje zugrunde, der als gattungssystematischer Ansatz immer noch instruktiv erscheint. Maatje definiert den Doppelroman als epischen Text, der »zwei Haupterzählstränge [umfasst], von denen in jedem eine oder mehrere Personen als zentrale Gestalt erscheinen« (Maatje 1964: 5). Ferner kennzeichnet den Doppelroman, dass die beiden Erzählstränge miteinander korrelieren, doch die »einzelnen Haupterzähl-

stränge [...] in hohem Maße selbständig« sind; ihre »Korrelation erwächst [...] aus der gleichstimmigen oder kontrastierenden Spiegelung der Motive schlechthin«, wobei »die Gesamtstruktur des Romans [...] zu einem ständigen Vergleichen der beiden Hauptgestalten zwingt« (ebd.: 6). Im Anschluss an Eberhard Lämmerts *Bauformen der Dichtung* kommt Maatje zu dem Ergebnis, dass »erst da, wo das potentielle Strukturmoment der Duplikation von Raum, Zeit und Person die erwähnten Merkmale hervorruft, [...] eine Vollform des Doppelromans vor[liegt]« (ebd.).¹ Darauf aufbauend hält Dirk Frank fest, dass »[d]as grundlegende Charakteristikum des Doppelromans [...] ein Spiegelungseffekt [ist]« (Frank 2001: 91). Die Spiegelung erzeugt nun den Raum für Mehrdeutigkeit, denn die jeweiligen und aufeinander bezogenen Bedeutungen des Räumlichen, Zeitlichen, Personellen etc., die sich durch die Doppelstruktur gespiegelt sehen, stellen gerade durch die Dopplung die Polyvalenz des Erzählten aus.

Aus der Doppelstruktur der hier diskutierten Texte ergibt sich aber nicht einfach nur Mehrdeutigkeit, sie wird durch die Form regelrecht zum Thema, denn die beiden hier betrachteten Doppelromane haben die Besonderheit, dass sie nicht als Roman-im-Roman oder als Rahmen- und Binnenerzählungen konzipiert sind, sondern als Wendebücher,² sodass die »physische Beschaffenheit« (Schmitz-Emans 2018: 44) des Mediums ins

1 Darüber hinaus finden sich verschiedene Forschungsbeiträge, die in Einzelanalysen die Doppelstruktur von konkreten Romanen in den Blick nehmen, nicht aber als Gattungssystematik angelegt sind. Prominentes Beispiel für den Doppelroman ist E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819–1821), vom dem ausgehend u.a. Benno von Wiese Überlegungen zur Struktur des Doppelromans angestellt hat. Bei Hoffmann ist es so, dass die beiden Teile »nur in ihrem kontrastierenden Wechselspiel [...] voll verständlich [erscheinen]« (von Wiese 1968: 251), sich dabei aber keineswegs zu einer gesamten kohärenten Geschichte mit einer Bedeutung fügen. Klaus-Dieter Post fasst dann auch Hoffmanns poetologischen Ansatz wie folgt zusammen: »Die Duplizität des Seins zu erkennen und anzuerkennen ist die vorrangige Aufgabe des Dichters Hoffmann« (Post 1983: 314); davon spricht Hoffmann in seiner Vorrede zu den *Serapionsbrüdern*. Post verwendet den Terminus »Doppelroman« zwar nicht, weist aber auf die besondere Gestaltung des *Katers Murr* hin, der mit dem »idealistischen, letztlich von Harmonie bestimmten Welt- und Menschenbild [...]« (ebd.: 315) des Bildungsromans parodistisch umgeht. Hoffmann kombiniert bekanntlich zwei Romane, die »keineswegs auf einander abgestimmt sind, sondern im bewussten, ja mutwilligen Kontrast zueinander stehen« (ebd.). In ähnlicher Weise beschreibt auch Erich Meuthen die Struktur dieses doppelten parodistischen Bildungsromans: »Der »Doppelroman« findet denn auch zu keiner Einheit. Der Raum zwischen den Erzählsträngen ist der Weg, den der Roman dem Leser weist. Aber in welche Richtung soll er gehen? Der Weg ist beidseitig offen, und es steht zu erwarten, daß er im Kreis verläuft. Die Erzählung läßt, wie wir gesehen haben, den eigenen Anfang fragwürdig erscheinen und bricht ab, bevor sie endet.« (Meuthen 2001: 132)

2 Eine literaturwissenschaftliche Systematik des Wendebuchs steht noch aus. Zwar ist das Kompositum »Wendebuch« alltagssprachlich durchaus geläufig – es findet sich etwa auf Verlagsseiten zur Bewerbung von entsprechenden Publikationen –, doch hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung dieser Buchform in ihren Implikationen für die Interpretation literarischer Texte bislang kaum angenommen. Einzig Monika Schmitz-Emans ist hier zu nennen; einmal mit dem Eintrag *Wendebücher* in dem von ihr herausgegebenen Handbuch *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst* (2019) sowie ausführlicher in der kunstvoll ebenfalls als Wendebuch gestalteten Publikation *Wendebücher – Spiegelbücher. Über Kodexarchitekturen in der Buchliteratur* (2018), in der sie systematisch und anhand verschiedener Beispielanalysen dieser Publikationsform nachspürt. Neben den erwähnten Werbetexten findet das Schlagwort übrigens ebenfalls im Bereich des Bibliothekswesens Verwendung; hier unter der Perspektive, wie ein solches als nicht eindeutig

Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Wendebücher brechen, wie Monika Schmitz-Emans anhand verschiedener Fallbeispiele erläutert, mit der üblichen Lesepraxis, sodass der um Verständnis bemühte Lesevorgang um die Dimension der Handhabung des Buches erweitert wird. Wendebücher, die Doppelromane enthalten, potenzieren also deren Offenheit, denn das Wendebuch hat keine eindeutige Lesereihenfolge. Anders als in den Nicht-Wendebuch-Doppelromanen, bei denen man zwar auch zwischen den beiden Romanen hin- und herspringen *kann*, lädt die editorische Gestaltung von Nicht-Wendebüchern nicht zu einem solchen Springen und Blättern ein. Den Wendebüchern wohnt hingegen *keine* vorgegebene Handhabung des Buches inne und damit gibt es nicht den *einen* vorgegebenen Einstieg in die Lektüre. Die Rezeption von Wendebüchern führt dazu, »beim Lesen auf Materialität³ zu achten« (ebd.: 58), wodurch es zur »Partizipation des Buches (als Objekt, als Form, als physisch-materielles Ding) an Prozessen literarischer Bedeutungskonstitutionen« (ebd.: 59) kommt. Schmidt/Wagner und Taha thematisieren mittels der Buchform somit auch die grundsätzliche (mindestens) Zweiseitigkeit der behandelten Themen.

Zu den Handhabungskonventionen von Print-Büchern gehört es, dass sie einen Front- und einen abschließenden Rückendeckel haben. Beide sind paratextuell markiert und erhalten so ein eindeutiges ›Vorne‹ mit einem Titelcover, einem Einband, der üblicherweise einen Klappentext und einige Hinweise (ggf. auch mit Foto) zu Verfasser:innen enthält, und einem ›Hinten‹ mit einer meist ebenfalls beschrifteten Seite, die z.B. lobende Rezensionen oder inhaltliche Hinweise zum Buch versammelt. Nicht zuletzt dadurch sind Handhabung des Buches und Leserichtung festgelegt. Wendebücher brechen nun mit diesen Konventionen und gestalten dadurch den Lese- und Verstehensprozess widerständig. Der haptische Gebrauch von Wendebüchern, die als Doppelromane angelegt sind, ist offen, denn sie »haben – buchstäblich und metaphorisch – zwei Eingänge, zwei Frontseiten« (ebd.: 44) und – so ist zu ergänzen – auch zwei Enden. Insofern thematisieren Wendebücher gerade durch ihre Gestaltung als

befundenes Buch zu katalogisieren sei, wobei die Problematik der Entscheidung, was denn der Haupt- und was der Nebentext sei, diskutiert wird, um das Buch mit einem Verfasser und mit einem Titel eindeutig identifizierbar zu machen: »Diese Art von Büchern *must* man als Hauptwerk mit beigefügtem Werk behandeln. Die Problematik liegt hier darin zu entscheiden, welches ist das Hauptwerk und welches das beigefügte Werk. Wenn man nicht irgenwelche [sic!] Anhaltspunkte wie aufgedruckte Barcodes oder Titelaufnahmen von der DNB oder Buchhändlern hat, muss man irgendwann eine Entscheidung treffen.« (<https://lists.dnb.de/pipermail/rak-list/2007-August/001071.html>, Herv. C.S.) Als Antwort auf die der Pragmatik geschuldeten Frage in dem Kreis, der dieses Problem erörtert, folgt jener Vorschlag: »Für die Bestimmung des Hauptwerks gibt es mehrere Möglichkeiten, z.B.: Umfang, Titel (Verf. + Sacht.), Bedeutung oder Bekanntheit eines Werkes« (<https://lists.dnb.de/pipermail/rak-list/2007-August/001072.html>). Wenn sich auch die bibliothekarische Intention von einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung unterscheidet, so spielt doch auch in der literaturwissenschaftlichen, um nicht zu sagen, interpretatorischen Rezeption von Wendebüchern das Verhältnis der beiden Teile zueinander für den Bedeutungshorizont eine zentrale Rolle.

- 3 Martin Schubert zeichnet in seiner Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Materialität in der Editionswissenschaft* den *material turn* nach, den die Kultur- und Literaturwissenschaft im deutschsprachigen Raum in den 2000er Jahren genommen hat: »Für die Philologien entscheidend ist der Zusammenhang von Materialität und Signifikanz.« (Schubert 2010: 2)

Doppelromane die Mehrdeutigkeit der verhandelten Themen. Dreht man sie nämlich um, beginnt ein anderes Buch, sodass die Materialität des Textes rein intuitive Prozesse beim Lesen bewusstwerden lässt: »Das Buch qua physisches Objekt spielt manchmal sogar eine tragende Rolle bei der Vermittlung literarischer Ideen, der Konkretisierung von Themen und der Umsetzung ästhetischer Konzepte« (ebd.: 58).

Auch wenn Maatje und Frank in ihren Beispielanalysen keine Wendebücher betrachten, sondern das Konzept von Rahmen- und Binnenerzählung in den Blick nehmen, kann der Romantypus des Doppelromans durchaus für die hier analysierten Doppeltex-te in Anschlag gebracht werden. Es stellt sich in besonderer Weise für das Wendebuch die Frage, in welchem Verhältnis die beiden Romane, die sich bei den Wendebüchern irgendwo im Inneren des Buches treffen, zueinanderstehen. Dies zeigt sich erst im Lektüreprozess und ist nicht allein quantitativ zu bestimmen. Es ist keineswegs eindeutig, wie sich die zwei Teile inhaltlich, strukturell zu einem Gesamttext fügen. Im Unterschied zu Doppelromanen, die als Text-im-Text angelegt sind, ist es bei Wendebüchern für das Verständnis des Gesamttextes nicht unerheblich, mit welchem Roman, also mit welcher Buchseite die Lektüre begonnen wird. Der nach dem Wenden des Buches gelesene Roman wird zwangsläufig vor der Folie der zuerst rezipierten Erzählung wahrgenommen. Da die Lesereihenfolge aber willkürlich, d.h. vom Buch selbst nicht gesteuert ist, liegt hier eine strukturell erzeugte Mehrdeutigkeit vor, die nicht so sehr auf die Deutung des Textes als vielmehr auf die Polysemie der dargestellten Themen und Fragen zielt. Diese Form eröffnet eine größere Flexibilisierung des Leseprozesses, weil das Wenden, das mindestens einmal notwendig ist, um den zweiten Teil lesen zu können, zur Option für den gesamten Leseverlauf wird, sodass ein Hin- und Herspringen zwischen den Teilen, besonders wenn es Kapiteileinteilungen gibt, an denen man sich für eine vergleichende Lektüre orientieren kann, zuallererst motiviert wird.

3. Kurzvorstellung von *Drüben und drüben* und *Im Bauch der Königin*

An einem Kleiderhaken am Kopfende des Bettes hingen Beutel, auf einem stand ›Jute statt Plastik‹, der stammte aus einem Westpaket. [...] Musste es nicht ›Jutet statt Plastik‹ heißen? An der Tür ein Aufkleber mit Humphrey Bogart: ›No nukes, babe!‹ Ein runder Aufkleber: ›Baum ab? Nein danke!‹ Auf einem verwaschenen, blauen Pull-over stand ›BOSS‹, auf einem anderen ›FRUIT OF THE LOOM‹. Was bedeuteten diese Botschaften aus dem Westen? (Schmidt 2014: 11)

Diese Frage stellt sich dem erinnerten kindlichen Ich aus Jochen Schmidts Text, der als einer von zwei Romanen unter dem Buchtitel *Drüben und drüben* 2014 erschienen ist. Die Bedeutung, von der im Zitat die Rede ist, hängt für den in der DDR lebenden Jungen wie für alle Kinder vom bisher erlangten Weltwissen ab. Offenkundig sind Schmidts Protagonisten die Markennamen ebenso wenig geläufig wie das im westlichen Ökodiskurs der 1980er Jahre prominente Material Jute. Schmidts Text, der von einer Erwachsenenperspektive aus das kindliche Ich imaginiert, setzt damit ein Spannungsverhältnis in Szene, das sich aus der kindlich erfahrenen Rätselhaftigkeit der Welt und dem mittlerweile erlangten Erwachsenenwissen (das der Erzähler mit dem implizierten Lesepubli-

kum teilt) ergibt. Die Welt erscheint nicht als eindeutig zu erlebender, codierter Erfahrungsraum.⁴ Somit macht Schmidt schon zu Beginn des Romans die Mehrdeutigkeit kultureller Codes zu einem seiner Themen.

Doch nicht nur an dieser Textstelle ist Bedeutungspluralität Gegenstand der literarischen Darstellung. *Drüben und drüben* ist zudem als Doppelroman angelegt, der sowohl Schmidts als auch einen Text von David Wagner umfasst. Beide Texte sind in sich abgeschlossene Romane, die jedoch von ihrer Grundkonzeption her aufeinander bezogen und als ein Buch veröffentlicht worden sind. Auch Wagner begibt sich auf Spurensuche in seine Kindheit. Die literarische Erinnerungsarbeit führt ebenso bei Wagner zu Reflexionen über sein Kinderzimmer (so die Kapitelüberschrift): »Mir war schon damals klar, wie teuer diese Eisenbahn war, ein Waggon kostete über fünfzig Mark, aber anscheinend – waren wir so reich, war ich ein verwöhntes Kind? – konnten meine Eltern sich das leisten.« (Wagner 2014: 12f.) In diesem ersten Kapitel zählt Wagner die schiere Fülle an verschiedensten Spielzeugen auf, die er besessen hat. Die kindliche Freude über diese Schätze kontrastiert der Erzähler mit seiner erwachsenen selbstkritischen und in Parenthese deutlich markierten Überlegung zum eigenen Wohlstand. Dadurch, dass Wagners Erzählung in einem Doppelbuch publiziert ist, adressieren derartige Fragen bezüglich der eigenen Selbstverständlichkeiten nicht nur sich selbst, sondern gleichermaßen die Erzählung von »drüben«. Hier bemerkt Schmidt in seinem Eingangskapitel: »Bei uns war immer etwas kaputt, und wir waren an die provisorischen Reparaturlösungen meines Vaters gewöhnt.« (Schmidt 2014: 8) Auf diese Weise erhalten die in beiden Erzählungen aufgeführten Dinge der Kindheitswelt, wozu eben eine ganze Reihe konkreter Gegenstände gehört, mehr als nur eine Bedeutung und die Doppelstruktur macht sie zum Thema.

Ein weiteres Beispiel für eine literarische Doppelstruktur, das hier betrachtet werden soll, ist *Im Bauch der Königin* von Karosh Taha aus dem Jahr 2020. Hier lässt die Autorin zwei Figuren, einen Jungen und ein Mädchen, ihre Geschichten über die jeweils erlebte Gegenwart mit Schule, Elternhaus, Nachbarschaft und Freundeskreis erzählen; beide Erzählungen sind unabhängig voneinander lesbar und mit eigenständigem Plot. Sie lesen sich als Varianten von möglichen Lebensgeschichten innerhalb desselben sozialen Raums, denn beide Romane spielen zur selben Zeit (nah am Publikationszeitraum) und am selben Ort (irgendwo im Ruhrgebiet) mit dem gleichen Figurenset. Die Variation ergibt sich aus nuancierten Verschiebungen auf der Figurenebene, denn es finden sich Protagonist:innen mit identischen Namen, aber die Handlungen, die Dialoge und die Konstellationen werden variiert. Der entscheidende Unterschied ergibt sich aber aus

4 Die Mehrdeutigkeit, die der Text thematisiert, ergibt sich auch dadurch, dass die Label »BOSS« und »FRUIT OF THE LOOM« in Analogie zu den politischen Slogans der Friedens- und Umweltbewegung der 1980er Jahre gestellt werden, die wiederum aus Westpaketen stammend einer für den Erzähler anderen Welt zugerechnet werden. Es geht hier jedoch nicht um richtige oder falsche Bedeutung, sondern um eine Polyvalenz an Bedeutungen, wie es der Humphrey Bogart zugeordnete Satz über die Ablehnung von Atomsprengeköpfen deutlich macht. Der Satz stammt ja nicht von Bogart oder aus einem seiner Filme. Vielmehr ist er dem Schauspieler, der mit seinen Rollen für heteronormative männliche Coolness steht, in den Mund gelegt worden, sodass sich durch die Montage aus Foto und zeitgenössischem Politslogan die Coolness des US-Schauspielers auf das politische Anliegen überträgt.

der Tatsache, dass einmal ein Mädchen und einmal ein Junge im Zentrum der Handlungen steht und sich die beiden Figuren erheblich voneinander unterscheiden.

Raffiqs Erzählung beginnt aus einer Beobachterperspektive. Er erzählt nur indirekt von sich und lenkt den Blick auf seinen Freund. Auffallend sind die Indefinitpronomen; erst im vierten Satz spricht der Erzähler von sich in der ersten Person: »*Keiner* möchte gegen Younes kämpfen.⁵ Wenn er *einen* an der Schläfe trifft, schlägt er etwas aus dem Körper, *man* ist nur noch ein Schatten, der Körper ist taub für Berührungen, das Essen schmeckt salzig, *man* rennt ins Bad und übergibt sich, und die Angst vor Younes wächst. Auf Younes' Rücken könnte *man* eine Weltkarte ausbreiten, und da wäre noch Platz für ein zweites Asien. Wenn *ich* direkt hinter ihm stehe, dann versperren mir seine Schultern die Sicht.« (Taha 2020: R 7, Herv. C.S.) Die Themen sind der Kampf, die Außenseiterposition des Freundes Younes und die Integration des Erzählers in die soziale Gemeinschaft, denn er ist – anders als Younes – Teil der Gruppe (»man«). Das erste Kapitel umfasst 14 Seiten, in denen Raffiq wenig zu sich sagt, dafür aber ausführlich die Figur des Younes vorstellt.

Auch im Romanteil von Amal geht es um ihr Verhältnis zu Younes, wobei der Name zunächst im Dunkeln bleibt. Das Mädchen ist nicht Teil der den Jungen vorbehaltenen Boxgruppe, von der aus Raffiq erzählt. Auf gut 20 Seiten stellt Amal sich vor und erläutert dabei ihr Verhältnis zu ihren Eltern und ihre schulische Situation. Sie ist anders als Raffiq auf der Außenseiterposition, sie ringt um Anerkennung:

Und immer fragen sie mich, wie ich es angestellt hatte, den neuen Jungen, der wesentlich größer und stärker war, zu verprügeln, und *ich erzählte*, weil mir jeder zuhörte und mich glauben ließ, etwas Bedeutendes vollbracht zu haben, und *ich erzählte*, weil die Männer sich freuten und die Frauen sich ärgerten, weil mein Vater mich auf den Schoß nahm und mich aufforderte, die Geschichte seinen Männerfreunden zu *erzählen*, als wäre sie eine seiner Anekdoten, als wäre ich seine Handpuppe. Aber es ist *meine Geschichte*, hätte ich beinahe gesagt, hätte mich beinahe umgedreht zu meinem Vater und ihm gesagt, das ist *meine Geschichte*. (Taha 2020: A 7, Herv. C.S.)

Es geht Amal, die Younes geschlagen hat, also um die Deutungshoheit über ihr Erlebnis und um den Resonanzraum, den ihr Bericht erzielen soll. Vor allem das ambivalente Verhältnis zu ihrem Vater zeichnet sich schon in diesen ersten Sätzen ab; das junge Mädchen pendelt zwischen dem Gefühl von Zuneigung und Geborgenheit (Schoß des Vaters) und der Empfindung, dass der Vater über sie verfügt (Handpuppe). Die Reaktionen lassen den Genderdiskurs ihrer Umgebung klar erkennen, und im Kontrast zu Raffiqs Geschichte zeigen sich die Unterschiede in der Bedeutung dessen, was es heißt, Erzähler:in der eigenen Geschichte zu sein. Zugleich illustriert der Vergleich der beiden Romananfänge, dass Taha die Varianz des Erlebens von sozialer Wirklichkeit ins Zentrum ihres Doppelromans stellt.

5 Dieser Satz wird wörtlich von Amal in ihrem Roman wiederholt: hier allerdings nachgelagert im zweiten Kapitel (vgl. Taha 2020: A 20). Da die Seitenzahlen doppelt vergeben sind, werden zur besseren Orientierung die Zitate mit »R« für den Roman, den Raffiq erzählt, und »A« für den Roman, in dem Amal die Erzählerin ist, gekennzeichnet.

So wie bei Wagner/Schmidt die Polyvalenz des Ost-West-Diskurses ausgestellt wird, so thematisiert Taha die Mehrdeutigkeit von Geschlechtsidentität, von sozialer Herkunft sowie von dem, was Familie eigentlich bedeutet. Diese Themen hinterfragt *Im Bauch der Königin* mehrfach, nämlich je einzeln in Amals und in Raffiqs Erzählungen. Mittels der Doppelstruktur wird die Brisanz der Nicht-Eindeutigkeit der verhandelten sozialen und für das Individuum durchaus existentiellen Aspekte potenziert.

4. Ost? West? Die Mehrdeutigkeit des kulturellen Gedächtnisses

Betrachtet man nun die beiden hier vorgeschlagenen Beispiele, dann ist zunächst die paratextuelle Gestaltung in den Blick zu nehmen. Schmitz-Emans spricht von einem »Appell zum objektzentrierten Beobachten« bzw. einer »Einladung zur dichten Beschreibung« (Schmitz-Emans 2018: 59).

Das Buchprojekt von David Wagner und Jochen Schmidt aus dem Jahr 2014 ist äußerlich in vielerlei Hinsicht ähnlich konzipiert wie Tahas Buch. Unter dem Titel *Drüben und drüben* literarisieren beide Autoren ihre je unterschiedlichen, aber zeitgleichen⁶ Kindheitserlebnisse im geteilten Deutschland.⁷ Der Buchrücken spiegelt die senkrecht oben und unten zu lesenden Autorennamen mit dem wiederum gespiegelt in die Mitte gesetzten Titel. Die Titelei mit Impressum sind identisch, nur die Klappentexte unterscheiden sich, wobei die beiden Autoren jeweils mit Foto und Vita kurz portraitiert werden. Das Buch ist mit gespiegelten Covern versehen. Die beiden Autorennamen stehen auf den Coverseiten jeweils vertauscht einmal oben und einmal unten. In gleicher Weise sind die beiden übereinander angeordneten Photos von der Berliner Mauer auf den beiden Buchseiten oben und unten versetzt. Zwischen den Photos stehen Buchtitel und Untertitel *Drüben und drüben. Zwei deutsche Kindheiten*, doch variieren die Titelerläuterungen. Auf der Romanseite, in der David Wagner, der BRD-Autor, erzählt, heißt es: »Zwei der besten Schriftsteller ihrer Generation erzählen, was die eigene Kindheit links oder rechts der innerdeutschen Grenze ausgemacht hat. Alles war politisch, aber was weiß ein Kind davon? Ein Wendebuch zur Wende«. Auf der Buchseite, die Jochen Schmidts Roman enthält, heißt es hingegen: »Zwei Deutschlands und zwei Jungen, fast zeitgleich geboren, nur nicht im selben Staat. Der eine wächst im Westen auf, unweit der Bundeshauptstadt Bonn, der andere im Osten: in Berlin, Hauptstadt der DDR. Ein deutsches Kindheitspanorama.« Auch hier sind die Seitenzahlen doppelt vergeben.

Es findet sich keine Vorgabe zur Lesereihenfolge, vielmehr hängt diese von der (willkürlichen) Präferenz der Lesenden ab. Die beiden Erzählungen laufen zur Buchmitte hin auf ein beidseitiges Schwarzweißphoto mit einer Nahaufnahme der Berliner Mauer, die einen Sichtspalt in der Buchmitte aufweist, zusammen. Das photographierte Mauerstück füllt die ganze Seite aus, so dass nicht klar wird, wo sich Bodenseite und Ober-

6 Die Autoren sind 1970 und 1971 geboren, sie erleben und beschreiben also beide die 1970er und 1980er Jahre.

7 Die Frage, wie West- und Ostdeutschland konzeptualisiert werden, stellt auch das Kinderbuch *Papa, was ist ein Ossi?/Mama, was ist ein Wessi? Ein Dreh- und Wendebuch* von Thomas Wiczorek ins Zentrum, das im Jahr 2000 im Eulenspiegel-Verlag (Berlin) erschienen ist.

kante der Mauer befinden. Interessant ist, dass die beiden Geschichten dadurch nicht in einen gemeinsamen Text münden, es also keine gemeinsame Erzählung ist, die die je einzelnen Lebenserinnerungen zueinander führt, sondern dass sie in dem ikonographischen Bild der Mauer konvergieren, die durch das Schwarzweiß historisch entrückt als Geschichte – und zwar als Geschichte der Separation – stehen bleibt. Erst wenn die jeweiligen Erzählungen durch den Mauerspalt wahrgenommen werden, ergibt sich das gesamte Bild. Genau zu diesem Blick durch die Mauer lädt das Wendebuch ein. Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit findet durch die strukturelle Anlage des Buches statt, und zwar nicht nur für die Individualgeschichten, sondern gerade auch im Sinne eines gesamtdeutschen kulturellen Gedächtnisses. Indem nämlich eine zwischen den beiden Texten von Schmidt und Wagner vermittelnde Instanz fehlt, entsteht im Leseprozess ein Raum des mehrdeutigen Verstehens von dem, was im Untertitel mit »deutschen Kindheiten« ja schon als Plural ausgewiesen ist: »Drüben« ist eben »drüben« und nicht »hier«, aber »hier« ist je nach Standpunkt immer auch »drüben«.

Das Wendebuch gliedert sich in beiden Romanen in je 13 Kapitel, die mit den Überschriften *Kinderzimmer, Wohnzimmer, Küche, Badezimmer, Garten, Wege, Schule, Spielplätze, Bei anderen, Im Auto, Ferien, Niemandsland, 9. November 1989* eine Parallelstruktur erzeugen, die den Vergleich – und das heißt, die Mehrdeutigkeit von erlebter Zeit – zum Thema machen. Je nach Leseweise erzeugt etwa das kapitelweise zwischen beiden Romanen hin- und herwendende Lesen eine vergleichende Rezeption, die den so banal erscheinenden räumlichen⁸ Sphären wie Kinderzimmer und Küche einen Stellenwert zuweist, die im Ost-West-Vergleichsmodus vorführen, dass und wie sich die Erlebnisräume der Kindheiten unterscheiden. Das wäre an sich vielleicht keine überraschende Erkenntnis, doch mit dem deiktischen Lexem »drüben« ist die ganze politische Dimension der Ost-West-Beziehung beider deutscher Staaten aufgerufen.

»Drüben« ist im öffentlichen Diskurs vor und nach dem Beitritt⁹ der DDR zur BRD nicht einfach eine Raumkategorie, sondern die Semantik dieser Deixis umschließt auch eine zeitliche und personengebundene Dimension.¹⁰ »Drüben« funktioniert in beide Richtungen, es kann ebenso zur diffamierenden Abwertungen von Personen benutzt

8 Bis auf *Ferien* und *9. November 1989*, die beide der Dimension »Zeit« angehören, handelt es sich sonst um lokale Strukturpunkte.

9 Bereits 2008 veranschaulicht der von Kesten Sven Roth und Markus Wienen herausgegebene Sammelband *Diskursmauern. Aktuelle Aspekte der sprachlichen Verhältnisse zwischen Ost und West*, wie die westliche massenmediale Berichterstattung und der öffentliche Diskurs über die Deutsche Einheit und ihre Folgen dem Osten pauschal eine inferiore Position zuweisen, was nicht zuletzt auch politische Gründe hatte, denn juristisch gesehen hat keine Wiedervereinigung unter mehr oder weniger gleichberechtigten Partnern stattgefunden, sondern es wurde entschieden, die Vereinigung »durch einen Beitritt der DDR zum Geltungsbereich des Grundgesetzes zu vollziehen« (Roth/Wienen 2008: xi). Der Diskurs über eben diese gesellschaftspolitische Entwicklung hatte dann u.a. eine »alte versus neue Länder«-Distinktion« (Roth/Wienen 2008: xii), die den gesamten Diskurs bis heute (vgl. Oschmann 2023) prägt.

10 Diese Überlegungen verdanken sich dem Vortrag *Wo ist »drüben«? Lokaldeiktische Überlegungen zum Ost/West-Diskurs* von Bettina M. Bock, den sie im Rahmen der Tagung der AG »Sprache in der Politik« *Ost-West-Konflikte. Interdisziplinäre Perspektiven auf den Diskurs über Deutschland und die Welt* im März 2023 an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg gehalten hat.

werden, die dem Osten oder dem Westen Deutschlands (vor und/oder nach 1989) zugeordnet werden, und ›drüben‹ verweist zudem in seiner sprachreflexiven Verwendung auf die »Mauer in den Köpfen«. ¹¹ So oder so ist mit dieser Deixis eine Perspektive aufgerufen, die nicht von *einem* deutschen kulturellen Gedächtnis ausgeht, sondern von einem in Ost und West gespaltenen. Für die Bedeutung der in Schmidts/Wagners Doppelroman beschriebenen Erlebnisorte heißt das nun, dass die Spiegelstruktur und die Verdopplung der Räume insofern Polyvalenz behaupten und thematisieren, als der Roman die Spaltung zu überwinden versucht. Dies tut er, indem er den Blick durch den symbolisch zu verstehenden Mauerspalt in der Buchmitte wagt, also die wechselseitige Wahrnehmung jenseits von Stereotypen und Klischees unternimmt. Dadurch werden zwei Erlebnisräume, Andernach am Rhein und Ost-Berlin in den 1970er und 1980er Jahren, als gleichwertig ins kulturelle Gedächtnis der neuen, gesamtdeutschen BRD eingeschrieben, das dann eben mehr als eine Bedeutungsdimension erhält. Die zentrale Botschaft des Doppelromans mündet also nicht in der Beantwortung der Frage, wem die Geschichte gehört, sondern in dem Appell, dass weder *der* Osten noch *der* Westen Anspruch auf Deutungshoheit erheben können.

5. Genderdiskurse: Die Mehrdeutigkeit von sozialen Räumen

Beide Coverseiten von *Im Bauch der Königin* machen keine Vorgaben für die Lesereihenfolge; im Gegenteil, Tahas Roman zeigt auf beiden Buchseiten ein identisches Bild, welches auf das Verdopplungsmotiv verweist: Zu sehen sind zwei gemalte übereinanderstehende geöffnete Augen. Auf dem Buchrücken ist oben und unten jeweils gespiegelt vertikal der Verlagsname zu sehen und der Romantitel mit dem Autorinnennamen steht senkrecht ebenfalls von oben und unten lesbar. Beide Romanseiten haben dasselbe Titelblatt inkl. Impressum und sie starten jeweils neu mit der Seitenzählung, sodass die Seitenzahlen ohne Markierung doppelt vergeben sind. Allein die Klappentexte unterscheiden sich, indem sie einmal einen Roman über einen Jungen namens Raffiq und einmal einen Roman über ein Mädchen, das Amal heißt, ankündigen, wobei die beiden genannten Figuren jeweils mit einem Jungen namens Younes befreundet sind, dessen Mutter Shahira heißt. In beiden Klappentexten werden die als Hauptfiguren ausgewiesenen Figuren Amal und Raffiq wechselseitig erwähnt. Diese vier Figuren erweisen sich bei der Lektüre beider Romane als handlungstragend. Beide Kurzbeschreibungen markieren keine Lesereihenfolge. So wie sich die Klappentexte unterscheiden, so differieren die Fotos von Karosh

11 Zu der Metapher der *Mauer in den Köpfen* (vgl. Roth/Wien 2008, xiii) gehört auch der hegemoniale Anspruch, der sich in der massenmedialen Darstellung (und Bewertung) des Beitritts der DDR zur BRD und dessen Folge findet. Verschiedene sozialwissenschaftliche und linguistische Arbeiten haben dies empirisch nachgewiesen. So lässt sich eine bis in die 2000er Jahre anhaltende subalterne und stereotypisierte Darstellung der Bürgerinnen und Bürger der DDR in Medien und dem öffentlichen Diskurs belegen (vgl. Ahbe 2008: 23). Die diskursanalytischen Untersuchungen von sich perpetuierenden negativen Pressedarstellungen lassen den »Wiedervereinigungsdiskurs als Spaltungsdiskurs« (Pappert/Schröter 2008: 157) erscheinen. Eine Folge dieser ›Diskursmauern‹ (Roth/Wien 2008) ist z. B. die Wahrnehmung der ostdeutschen Bevölkerung von sich als »Bürger 2. Klasse« (vgl. Walz/Brunner 1998; Pickel 2006).

Taha, die einmal in weißer, einmal in schwarzer Bluse abgelichtet ist; in gleicherweise variiert die jeweilige Autorinnenvita unter den Fotos. Beide Texte entwerfen eine in Nuancen unterschiedliche Akzentuierung von Tahas Lebenslauf, beide Texte sind faktisch korrekt, doch legen sie in ihrer Differenz den Finger auf den zentralen Punkt der Romane, dass nämlich Erzählungen mehr als nur eine Bedeutung haben und umgekehrt, dass sie lückenhaft, mitunter tendenziös, immer aber perspektivgebunden sind, sie sich also in einem Spannungsverhältnis zu dem befinden, was als ›Wahrheit‹ hinter den Geschichten steht und was zugleich durch diese re- und de-konstruiert wird. Was den Umfang betrifft, so gibt es keine signifikante Gewichtung; beide Romane treffen sich ungefähr in der Mitte auf S. 126 (Amal-Roman) bzw. S. 132 (Raffiq-Teil). Es gibt keine Kapitelüberschriften oder -nummerierungen.

Karosh Tahas Coming-of-Age-Roman entwirft zwei alternative mögliche Kindheiten und Identitätssuchen mit einer weiblichen sowie einer männlichen Ich-Erzählerfigur. Die Mehrdeutigkeit der Romanvarianten ergibt sich nicht zuletzt dadurch, dass Figuren, Setting und einzelne Handlungselemente übernommen, jedoch vollkommen anders miteinander verwoben werden. Auch bei Taha geht es um kindliche Erlebnisräume, die in der Doppelstruktur gegenübergestellt werden. Amal und Raffiq sind in Deutschland geborene Jugendliche aus kurdisch-irakischen Familien, die in einem überwiegend migrantisch besiedelten Wohnviertel irgendwo im Ruhrgebiet aufwachsen und die sich je unterschiedlich mit Fragen von *race*, *class* und *gender* konfrontiert sehen. So zeigt der Roman auf, dass es ein fundamentaler Unterschied ist, ob man als Mädchen oder als Junge in diesem sozialen Umfeld aufwächst und den eigenen Weg finden will.

Beide Jugendliche sind durch innerfamiliäre Konflikte geprägt, die davon zeugen, dass die Väter und Mütter unglücklich über ihre Lebensentscheidung, die Migration nach Deutschland, sind. Beide Kinder besuchen die Schule und haben mit allgemeinen pubertären, schulischen und freundschaftlichen Angelegenheit zu kämpfen. Dazu kommen noch Erfahrungen von Fremdheit und in Amals Fall von Geschlecht. Gespiegelt werden diese Konfliktlagen in dem Amal und Raffiq jeweils an die Seite gestellten Figurenpaar von Younes, einem Schulkameraden, und dessen alleinerziehender und von ihrem Kleidungsstil her als freizügig¹² wahrgenommener Mutter Shahira. Diese führt lange Gespräche mit Amal. Shahira entpuppt sich mit ihren Erzählungen, die als Gegendiskurs von einem anderen – weiblichen – Lebensweg handeln, und ihrer physischen Präsenz als das eigentliche Zentrum beider Romane. Zu ihrem Körper mit seiner Wärme gehört der titelgebende *Bauch der Königin*; Amal, die Shahira heimlich beim Sex beobachtet, beschreibt dies wie folgt: »Sie war nackt, und ihre Nacktheit bedeckte den Mann unter ihr wie das Meer, [...] ein Ertrinkender in Shahira; Shahira tobte in ihrem Körper, fasste [...] nach dem Bauch und immer wieder nach dem Bauch, als verschlinge sie den Ertrinkenden« (Taha 2020: A 46). Auch Raffiq rekurriert auf Shahiras »weichen Bauch« (ebd.: R 35) als Ort der Geborgenheit wie auch als Raum der Macht: »Shahira hat ihn

12 »Shahira bleibt Shahira, sie zieht weiterhin enge Blusen und Jeans an, oft einen kurzen Rock [...]. Sie spricht mit Männern, die verheiratet sind und am Abend von ihren Frauen für das Gespräch mit der Nachbarin, die kurze, enge Röcke trägt, ausgeschimpft werden« (Taha 2020: A 43); oder: »Shahira verlässt die Wohnung, geht ins Kino, in dem sie arbeitet, und die Viertelbewohner stellen es so dar, als arbeitete sie im Bordell« (ebd.: A 56).

verschluckt, und auch er ist dazu verdammt, in ihrem Bauch zu verharren [...]. Shahira ist kein Mensch. Sie gehört niemanden, wir sollen dankbar sein für ihre Anwesenheit.« (Ebd.: R 100) Dass sie etwas Übermenschliches hat, findet sich z.T. wortgleich in Amals Erzählung: »Shahira ist keine Nachbarin, sie ist keine Frau, sie ist kein Mensch – sie ist eine Idee, und jeder im Viertel sieht Shahira, in jedem Kopf spielt sich eine Geschichte ab, wenn Shahira vorbeiläuft« (ebd.: A 44).

Literatur – und hier konkret Tahas Roman – stellt damit eine Art Diskursbeobachtung¹³ an. Die dominanten Narrative zu Geschlecht, sozialem Milieu, Ethnie, Religion werden von beiden Erzählstimmen aufgegriffen und je unterschiedlich erlebt. Amal etwa erfährt die Sexualisierung ihrer Person, wenn z.B. die Lehrerin sie als *Mogli-Mädchen* bezeichnet, weil sie sich in den Augen der Lehrkraft nicht mädchenkonform, sondern wie ein Junge benimmt, wenn sie sich mit anderen Jungen auf dem Schulhof prügelt. Auch die Reaktion der Jungen auf ihren Kampf mit dem neuen Jungen fällt sexistisch aus: »[E]in anderer fragte, ob ich ihm meinen Schwanz zeigen könne, und da lachten wieder alle« (ebd.: A 8). Als Folge reagiert Amal autoaggressiv und schneidet sich die Harre ab. Anders Raffiq: Er, der sich als Junge/Mann erlebt, sexualisiert ganz selbstverständlich seine Umgebung.¹⁴ Beide – das bringen die jeweiligen Erzählungen zu Tage – sehnen sich aber unter der Oberfläche ihrer Genderperformanz nach Zärtlichkeit und Geborgenheit, die ihnen die stigmatisierte Figur Shahira spendet. Indem Shahira sich trotz offenkundiger Anfeindungen über die Konventionen ihrer Umgebung hinwegsetzt, eröffnet sie für die Jugendlichen einen Möglichkeitsraum und für Amal zudem den Raum des Geschichtenerzählens, der – in Anspielung auf *1001-Nacht* – vom Motiv des Erzählens gegen den Tod zum Erzählen für einen alternativen Selbstentwurf variiert wird.¹⁵

13 Der Roman verfährt intersektional, dazu Nünning und Nünning: »Zunächst gilt es, die jeweiligen Erzählformen von narrativen Texten mit Hilfe von Analyse kategorien einer kontextorientierten Narratologie zu ermitteln. Dabei ist auch danach zu fragen, ob die vorhandenen Modelle und Methoden ausreichen, um alters-, geschlechts- und klassenspezifische Besonderheiten der Erzählweise zu beschreiben, oder ob weitere Ausdifferenzierungen, Ergänzungen und Revisionen der Konzepte und Methoden nötig sind. Zweitens sind die auf diese Weise bestimmten Darstellungsverfahren in Beziehung zu setzen zu den Diskursen, Machtverhältnissen und kulturgeschichtlichen Bedingungen, unter denen Autor/innen in der jeweiligen Epoche lebten und publizierten. Drittens geht es darum, die Frage nach der Semantisierung narrativer Verfahren für die Konstruktion der jeweils untersuchten soziokulturellen Differenzen zu klären« (Nünning/Nünning 2014: 47). *Im Bauch der Königin* zeigt verschiedene distinkte Parameter auf, die sich überkreuzen und zu verschiedenen Formen der Herabsetzung führen. Beide Romane entfalten in der Doppelung der Motive (beide Figuren stammen aus demselben sozialen Milieu, beide stehen für eine Coming-of-age-Erzählung typisch vor der Frage, wie sie sich eine erwachsene Zukunft für sich vorstellen) die Mehrdeutigkeit etwa von Herkunft und kultureller Identifikation, denn zwar gleichen Amal und Raffiq sich in Fragen von *race* und *class*, doch markiert die Geschlechtszugehörigkeit die Verschiedenheit der Erlebniswelt der beiden. Man kann sagen, der Raum, den beide bewohnen, ist identisch, aber das Leben in diesem Raum differiert erheblich.

14 »Ich glaube, Shahira sucht den Mann, der fünfzig Augen und drei Schwänze hat, um sie zu begehren und zu befriedigen. Solange dieser Mann nicht auftaucht, hurt sie rum. Wir nennen es so lange Rumhuren, bis wir verstanden haben, dass Shahira eine andere Spezies ist; ein neuartiges Wesen, ein Mutant vielleicht, durstig, der nur von einem dreischwänzigen Mann mit zehn Liter Sperma gestillt werden kann« (Taha 2020: R 83).

15 Vgl. das Eingangszitat aus Amals Roman.

Raffiq tritt am Ende des Romans mit seinem Freund Younes hinaus in die Welt, während Amal sich regressiv in ihrem Kindheitsraum neu einrichtet. Dies zeigt sich im direkten Vergleich der beiden Romanenden. Während Raffiq gemeinsam mit Younes nach Frankfurt aufbricht, um dessen Vater, der sich jedoch nicht für seinen Sohn interessiert, zu suchen, reist Amal in den Irak zu ihrem Vater, der dort nach der Trennung von Amals Mutter, die mit den gemeinsamen Kindern in Deutschland geblieben ist und vor lauter Scham über die Trennung zur kopftuchtragenden¹⁶ Frau mutiert ist, eine neue Familie gegründet hat. Beide Romanschlüsse sind offen, aber sie geben eine Tendenz, wie sich der Eintritt ins Erwachsenenleben für Amal bzw. Raffiq gestalten könnte. Raffiq sitzt im Schlussbild mit Younes beim Einwohnermeldeamt, um sich mit einem gemeinsam unterschriebenen Mietvertrag in der Hand als Bürger der neuen Stadt seiner Wahl zu melden. Es ist ein Auftakt zu einem neuen Leben, sodass sich ein Möglichkeitsraum für die jungen Männer auftut. Als Raffiq Younes zum Zeitvertreib eine Geschichte über einen Vogel erzählt, der – so der Schluss der Geschichte – von einem Raubvogel gefressen wird, schlägt Younes einen optimistischeren Ausgang der Geschichte vor: »Es gibt ein Ende«, sagt Younes, »aber das, was dein Vater dir erzählt hat, das ist nicht das Ende«. Die Anzeigetafel schaltet auf Nummer vierundneunzig, und wir stehen auf.« (Ebd.: R 125) Sowohl wörtlich als auch symbolisch weist dieser Romanschluss auf eine positive Entwicklung; die Dynamik des Aufstehens steht als Schlussignal, die väterliche Autorität wird überwunden und beide Jungen haben sich aus ihrem Kindheitsraum lösen können.

Ganz anders liest sich das Romanende von Amals Geschichte. Weder ihr deutsches Zuhause bei der Mutter noch der Irak mit der neuen Familie des Vaters bieten der jungen Frau einen Raum, in dem sie sich entfalten darf. Das letzte Kapitel rekurriert auch auf eine Vogelgeschichte, doch bei Amal ist es nicht das Feld der Fiktion, sondern die Realität der Dinge: »Am Straßenrand sehe ich die platt gefahrene Vogelleiche.« (Ebd.: A 129) Wie der Vogel erscheint Amal als *Roadkill*, ernüchtert resümiert sie ihre Lebenssituation zum Eintritt ins Erwachsenenleben und rekurriert wie schon in der Eingangspassage auf das Erzählen als Akt der Selbstermächtigung: »Und wenn etwas anfängt, dann hat etwas geendet, und das, was geendet hat, hatte einen Anfang, der etwas beendet hat, und deswegen gibt es keinen Anfang und kein Ende, sondern nur ein und.« (Ebd.) Es gibt also keine Logik – und das heißt ja auch keine Handlungsmacht – in Amals Lebensgeschichte, sondern nur eine Reihung von Ereignissen, die mit dem Konnektor »und« verbunden sind. Anders als Raffiq steht Amal alleine da, ohne Perspektive auf einen Aufbruch, vielmehr

16 »[U]nd ich schämte mich für das Kopftuch meiner Mutter, weil sie zehn Jahre älter aussah, und das ist nicht gelogen, ich schäme mich immer noch, weil Mutter nicht Stoff trägt, sondern Schlagzeilen – plötzlich ist Mutter unterdrückt, Mutter ist ungebildet, Mutter ist fanatisch, Mutter ist abhängig, Mutter ist schwach, Mutter ist nicht ansprechbar, weil Mutter gebrochenes Deutsch spricht, weil sie keine Sprache hat, ist sie keine Frau, sie ist ein Streitfall, sie ist eine Schlagzeile. Sie ist das Kopftuch, und ich schäme mich, versuche in der Öffentlichkeit nicht mit ihr gesehen zu werden« (Taha 2020: A 42). Hier zeigt sich Tahas Erzählverfahren, bei dem die erzählende Figur dreierlei aufwirft: die Sachverhalte, die eigene emotionale Dimension und die diskurskritische Reflexion der Zusammenhänge. Für die Lesenden wird deutlich, in welchem Dilemma sich die Erzählerin wie auch die Mutter befinden. Nimmt man die üble Nachrede hinzu, der Shahira ausgesetzt ist, wird klar: Vor derartigen Problemen stehen allein die Frauen und sie stehen tatsächlich allein damit, denn Scham isoliert.

sieht sie sich gefangen in einem Kreislauf weiblicher Erlebniswelt. Einzig versöhnlich ist der Blick auf die Mutter, mit der sie bis zu ihrer Reise zum Vater in einem Dauerkonflikt gestanden hat. Im eigenen Kummer erkennt sie intuitiv eine Verbundenheit zur Traurigkeit der Mutter: »[U]nd Mutter streicht mir über die kurzen Haare und lächelt in die Vergangenheit und schaut zu mir, Erbarmen in den Augen, und du hast das schon richtig gemacht, Amal, von uns allen hast du es richtig gemacht. Das sagt sie nicht, aber das würde sie so sagen, wenn sie sagen würde, was sie meint« (ebd.: A 130). Das Schweigen der Mutter wird von Amal am Ende neu gedeutet. Wollte sie zu Beginn des Romans noch die Menschen in ihrer Umgebung mit ihren Geschichten beeindrucken, so erkennt sie, dass diese Menschen sich nicht abbringen lassen von ihren Vorurteilen gegenüber Amal, die für alle Zeit das Mogli-Mädchen bleiben wird. Und so bedient sie nicht das Sensationsinteresse über Geschichten vom weggegangenem Vater; der letzte Satz des Romans lautet: »[U]nd ich bleibe stehen, und ich erzähle nichts« (ebd.: A 131). Das ist Emanzipation und Resignation zugleich; indem sie das Kindheitsviertel nicht verlässt, von dem sie weiß, es wird ihr »so vertraut vorkommen, dass es wehtut« (ebd.: A 130), und in dem sie verstummt, kontrastiert ihr Weg den der beiden Jungen in Raffiqs Geschichte.

6. Fazit

Beide Wendebücher variieren durch ihre jeweilige Form als Doppeltexte die erzählten Kindheiten und jugendlichen Lebensläufe. Indem Räume, Gegenstände, bei Taha sogar Figuren, gedoppelt erscheinen, werden alle damit verbundenen Bewertungen, Emotionen, Konflikte, Handlungen, Reflexionen etc. miteinander konfrontiert und als mehrdeutig gekennzeichnet. Auch ohne übergeordnete Erzählinstanz thematisiert die Doppel- und Wendeform die Polyvalenz der dargestellten Textwelten.

Für die hier angeführten Textbeispiele heißt das, man muss, um zu einem gesamtdeutschen Narrativ zu gelangen, zuallererst beide Seiten, Ost und West, also drüben und drüben, wahrnehmen und als gleichberechtigt erkennen. Dazu ist das Wenden des Buches, das eben ein Wenden¹⁷ von *beiden* Seiten erfordert, notwendig, sonst bleiben die Diskursmauern bestehen. *Im Bauch der Königin* macht die Mehrdeutigkeit eines geteilten Erlebnisraums im Leseprozess erfahrbar, denn auch hier ist das physische Moment des Wendens und Drehens Teil der Bedeutung des Romans; man muss den Textkörper drehen bzw. auf den Kopf stellen, um nachvollziehen zu können, wie fundamental unterschiedlich und zugleich ähnlich sich die beiden Jugendlichen in ihrem weiblichen oder männlichen Erlebnisraum innerhalb eines irakisch-kurdisch-deutschen Milieus wahrnehmen und welche Perspektiven sich dadurch (nicht) ergeben.

In beiden Romanbeispielen ist die Funktion dieser thematisierten Mehrdeutigkeit die Reflexion gesellschaftlicher Diskurse wie etwa die Mehrdeutigkeit von Geschlechtsidentität oder von (gesamt)deutscher Geschichtserzählung. Anders gesagt, können Wendebücher in materiell-konkreter Hinsicht vor Augen führen, dass Geschichten, Sachzusammenhänge, kulturelle Narrative etc. mindestens zwei Seiten haben, die

17 Die Ironie des Wortspiels im Kontext der ›Wende‹ als Schlagwort für die deutsche Vereinigung liegt auf der Hand.

unter Umständen die zunächst angenommene Bedeutung buchstäblich auf den Kopf stellen.

Literaturverzeichnis

- Ahbe, Thomas (2008): »Ost-Diskurse. Das Bild von den Ostdeutschen in den Diskursen von vier überregional erscheinenden Presseorganen 1989/90 und 1995«, in: Roth/Wien, Diskursmauern, S. 21–53.
- Frank, Dirk (2001): Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag. <http://lists.dnb.de/pipermail/rak-list/2007-August/001071.html> vom 21.08.2007.
- Maatje, Frank Christian (1964): Der Doppelroman. Eine literatursoziologische Studie über duplikative Erzählstrukturen, Groningen: Wolters-Noerdhoff.
- Meuthen, Erich (2001): Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans, Tübingen: Niemeyer.
- Nünning, Ansgar/Nünning Vera (2014): »Gender«-orientierte Erzähltextanalyse als Modell für die Schnittstelle von Narratologie und intersektionaler Forschung? Wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung, Schlüsselkonzepte und Anwendungsperspektiven«, in: Christian Klein/Falko Schnicke (Hg.), Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 33–60.
- Oschmann, Dirk (2023): Der Osten: eine westdeutsche Erfindung, Berlin: Ullstein.
- Pappert, Steffen/Schröter, Melani (2008): »Der Vereinigungsdiskurs als Spaltungsdiskurs in der *Spiegel*-Berichterstattung 1990–2000«, in: Roth/Wien, Diskursmauern, S. 157–177.
- Pickel, Gert (2006): »Die ostdeutsche Jugend — im deutschen Vergleich besonders verdrossen oder auf dem Weg in eine gemeinsame politische Kultur?«, in: Edeltraud Roller/Frank Brettschneider/Jan W. van Deth (Hg.), Jugend und Politik: »Voll normal!«, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 99–131.
- Post, Klaus-Dieter (1983): »Der spätromantische Roman«, in: Helmut Koopmann (Hg.), Handbuch des deutschen Romans, Düsseldorf: Bagel, S. 302–322.
- Roth, Kersten Sven/Wien, Markus (Hg.) (2008): Diskursmauern. Aktuelle Aspekte der sprachlichen Verhältnisse zwischen Ost und West (= Sprache, Politik, Gesellschaft, Band 1), Bremen: Hempen.
- Roth, Kersten Sven/Wien, Markus (2008): »Diskursmauern – zur Einführung«, in: Dies. (Hg.), Diskursmauern, S. xi–xvii.
- Schmitz-Emans, Monika (2018): Wendebücher – Spiegelbücher. Über Kodexarchitekturen in der Buchliteratur (= Mirabilia. Forschungsbeiträge zum Künstlerbuch, Bd. 6), Berlin: Christian A. Bachmann.
- Schmitz-Emans, Monika (2019): »Wendebücher«, in: Dies. (Hg.), Handbuch Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 711–715.
- Schmidt, Jochen/Wagner, David (2014): Drüben und drüben. Zwei deutsche Kindheiten, Reinbek b.H.: Rowohlt.
- Taha, Karosh (2020): Im Bauch der Königin, Köln: Du Mont.

- Walz, Dieter/Brunner, Wolfram (1998): »It's the economy, stupid!« – revisited. Die Ostdeutschen als Bürger zweiter Klasse? Benachteiligungsgefühle in Ostdeutschland vor der Bundestagswahl 1998«, in: Susanne Pickel/Gert Pickel/Dieter Walz (Hg.), Politische Einheit – kultureller Zwiespalt? Die Erklärung politischer und demokratischer Einstellungen in Ostdeutschland vor der Bundestagswahl 1998, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 113–130.
- Von Wiese, Benno (1968): Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik, Düsseldorf: Bagel.

Archäologie vs. Philologie? Semantische Spurensuche in Kenah Cusanits *Babel*

Eva-Maria Konrad

1. Archäologie und/oder Philologie?

Kenah Cusanits *Babel* aus dem Jahr 2019 ist ein herausfordernder Roman. Obwohl er von der Kritik, wie Thomas L. Gertzen in einer Gesamtschau festhält, »weitestgehend positiv oder sogar überschwänglich« (Gertzen 2020: 184) aufgenommen wurde, wurde doch wiederholt betont, es »koste[] schon etwas Mühe, diesen mit religionsgeschichtlichen und archäologischen Fragestellungen gespickten Roman zu lesen« (von der Gathen 2019). Wenn Thomas Jordan Cusanits Romandebüt in seiner Rezension für die Süddeutsche Zeitung als »Intellektuellenroman« (Jordan 2019: 12) bezeichnet, ist dieser Begriff deshalb wohl bewusst doppeldeutig gewählt: Denn einerseits geht es in *Babel um* einen Intellektuellen, nämlich den berühmten Archäologen und Babylon-Ausgräber Robert Koldewey. Andererseits – so darf man Jordan sicher auch verstehen – scheint dieser Roman aber auch *für* Intellektuelle geschrieben zu sein. Ganz in diesem Sinne vervollständigt Simon Rilling im »Bestseller-TÜV« der Stuttgarter Zeitung den Satz »Das Buch ist genau das Richtige für« mit »Literaturkritiker« (Rilling 2019: 4). Als Grund dafür gibt er an, das Niveau von Cusanits Roman sei »[t]urmhoch« (ebd.).

Woran aber liegt das? Der Inhalt selbst ist nicht außergewöhnlich komplex – im Gegenteil, die Handlung ist geradezu frappierend ereignislos: Geplagt von den Symptomen einer möglichen Blinddarmentzündung verbringt der in Gedanken versunkene Koldewey weite Teile des Romans, der nur wenige Stunden eines einzigen Tages im Jahr 1913 umfasst, bewegungslos in seinem Zimmer. Anspruchsvoll ist der Text vielmehr durch seine Gestaltung: Der Roman zeichnet sich nicht nur durch große Sprünge in Ort und Zeit aus – vor allem zwischen Babylon und Berlin –, sondern stellt auch eine den Rahmen des Fiktionalen sprengende Collage aus Fiktion, historischen Bildern des Grabungsortes, seitenlangen Listen von Arbeiternamen und diversen Briefen dar. Die Altorientalistin und Ethnologin Cusanit verfährt dabei ganz »wie Koldewey, also wie eine Archäologin, die sich durch die Geschichte gräbt [...] [und dabei] Ideen, Gedanken, Marotten

und Anekdoten wie kostbare Fundstücke zutage fördert [sic!].« (Wirsching 2019)¹ Darüber hinaus wurde auch die Sprache als »anspruchsvoll, teilweise sogar umständlich« (Gertzen 2020: 185) wahrgenommen – nicht nur, weil die »selbstreflexive Denkbewegung zur erzählerischen Strategie« (Braun 2019: 25) gehöre,² sondern auch, weil die Darstellung der mäandernden Gedanken Koldeweys durch »eine Art langatmiges lexikalisches Erzählen« (Jordan 2019: 12) geprägt sei.

In der folgenden Analyse werde ich diese zwei zentralen Ursachen für die Komplexität des Textes – die archäologische Arbeit und die komplexe Sprache – zusammenführen: Meine These lautet, dass Kenah Cusanit in ihrem Roman nicht nur insofern archäologisch vorgeht, als sie ein archäologisch hochinteressantes Thema zum Gegenstand ihres Buches gemacht hat und dazu jahrelang in Archiven gegraben und dort unzählige Briefschätze ausgehoben und in ihren Text eingearbeitet hat. Vielmehr betreibt sie auch »sprachliche Archäologie«: Sie gräbt sich in die Sprache ein, legt Bedeutungen frei und stellt diese in ihrem Text aus. Zentrales Thema von *Babel* ist damit die Mehrdeutigkeit von Zeichen, die der Roman in einer großen Bandbreite an Formen und Darstellungstechniken vorführt.

2. Explizite Thematisierung lexikalischer Mehrdeutigkeit

Eine prominente Form dieser »sprachlichen Archäologie« findet sich in der wiederholt ganz expliziten Thematisierung von lexikalischer Mehrdeutigkeit. Ein paradigmatisches Beispiel dafür stellt ein Brief Koldeweys an seinen Assistenten Walter Andrae dar, der neben der Ausgrabung gerade mit der Reparatur eines Bootes beschäftigt ist. Koldewey bittet dabei in einem Postscriptum:

Kürzen Sie doch bitte Ihren Ischartempel nicht mit SS ab. Ich weiß ja, dass die Abkürzung auf Ischar in ihrer Funktion als Himmelskönigin (šarrat šamāmi) zurückgeht, aber es ist auch die Abkürzung für »Dampferschiff« (steam ship) und ich komme durcheinander, wenn Sie schreiben, dass Sie während der »Ausgrabung der SS« Cellen entdeckt haben, in denen Statuenpostamente stehen und anderes Verwirrendes. (Cusanit 2019: 223)

Bedeutsam ist diese Textstelle in zweierlei Hinsicht: Erstens ist das, was hier thematisiert wird, nicht die Sonderform intendierter literarischer Mehrdeutigkeit, die übli-

1 Vgl. dazu auch Dirk Knipphals: »Der Vergleich, dass Kenah Cusanit die Hintergründe der Babylon-Ausgrabungen ähnlich akribisch ausgräbt wie die historischen Wissenschaftler ihre Ziegelmauern, liegt nahe« (Knipphals 2019: 15). Auch Martin Halter bezeichnet *Babel* als »eine historisch-biografische Grabungsarbeit zwischen Wissenschaft und Poesie« (Halter 2019: 13), und Anne Haeming spricht von einem »Schreiben, das selbst einer Ausgrabung gleicht, etwa wenn sie [i.e. Cusanit, E.-M.K.] Schicht für Schicht von Koldewey selbst freilegt, in sich ewig und ruhig voranbohrenden Sätzen« (Haeming 2019).

2 Vgl. weiter ebd.: »Man findet in diesem Roman keine Beschreibung, die nicht flankiert wäre von Reflexionen zu den kognitiven Voraussetzungen des Sehens, Fühlens und Erkennens.« Vgl. ähnlich auch Jordan: »Sprachlich wimmelt es bei dieser Expedition in Koldeweys Orient nur so von Selbstbezügen. Das kann leicht maniert erscheinen« (Jordan 2019: 12).

cherweise mit dem Begriff »Polyvalenz« bezeichnet wird, sondern Mehrdeutigkeit, wie sie unter »normalkommunikativen Bedingungen« (Bauer et al. 2010: 9) stattfindet. Die Mehrdeutigkeit von »SS« ist von Andrae offenkundig nicht beabsichtigt, führt aber zu einem Missverständnis, das Koldewey auszuräumen sucht. Anders als in dem Fall, in dem Literatur mehrdeutig ist – und dafür wertgeschätzt wird –, stellt die auf der Inhaltsebene thematisierte bzw. abgebildete Mehrdeutigkeit von Zeichen in diesem Falle also ganz wie im Alltag ein »erlebtes Defizienzphänomen [dar], das im Beobachter [...] den kognitiven Reflex nach Disambiguierung im Interesse der Verstehenssicherung oder Entscheidungsmöglichkeit auslöst« (ebd.). Auf diese Weise werden im Roman also reale Verstehens- bzw. Missverstehensprozesse akzentuiert und den Leser:innen vor Augen geführt.

Aufschlussreich ist diese Stelle aber auch noch in einer zweiten Hinsicht: Viele Rezipient:innen dürften beim Lesen dieser Passage im ersten Moment reflexartig einen anderen Grund für die Vermeidung der Abkürzung »SS« im Kopf gehabt haben, der Koldewey im Jahre 1913 noch gar nicht bekannt gewesen sein kann – nämlich den Bezug auf die Schutzstaffel der Nationalsozialisten. Der Effekt dieser Passage ist damit eine Verschmelzung von Sinnhorizonten:³ In *Babel* beleuchten sich zum einen Babylon (also das Altertum) und das zeitgenössische Berlin um 1900 wechselseitig, zum anderen steht aber auch die »Bedeutung von Vergangenheit für die Gegenwart« (Walcher 2019) der Leser:innen konsequent im Zentrum des Textes. Diese zeitliche Verschränkung über die Jahrhunderte hinweg gelingt dem Text dabei nicht nur über das Thema der Ausgrabung, sondern ganz zentral auch über die Thematisierung von Mehrdeutigkeit, die ja erst durch einen unterschiedlichen (geistigen, historischen, sozialen etc.) Hintergrund entstehen kann, wie die abweichenden Deutungen des Homonyms »SS« durch Andrae, Koldewey und die Leser:innen eindrücklich belegen.⁴

Eine vergleichbare Annäherung von verschiedenen Zeiten und Orten haben des Weiteren die Stellen zur Folge, an denen *Babel* Bedeutungsveränderungen bzw. einen Bedeutungswandel thematisiert. Mehrdeutigkeit gerät auf diese Weise auch als ein diachrones Phänomen in den Blick, und zwar vor allem durch zwei Methoden: Erstens wird wiederholt die etymologische Herkunft oder Verwandtschaft von Begriffen offengelegt. So gibt zum Beispiel der Anblick der Behausungen der »Schilfaraber« (Cusanit 2019: 134) dem Philologen Friedrich Delitzsch Anlass zu einer umfassenden Lektion:

-
- 3 Einen ähnlichen Effekt hat die wiederholte Erwähnung von Orten, die für die erzählte Geschichte wenig Bedeutung haben, bei den Leser:innen aber fraglos weitere Assoziationen hervorrufen – etwa wenn davon die Rede ist, dass die zur Ausgrabungsstelle Reisenden »nach Falludscha [kamen], wo sie den Euphrat überquerten auf einer Brücke aus morschen Booten, um nach Abu Ghuraib zu gelangen und Bagdad« (Cusanit 2019: 263). Auf den Bedeutungsreichtum dieser Begriffe wird hier – anders als bei der Abkürzung »SS« – zwar nur implizit angespielt, die Textstellen gleichen sich aber insofern funktional, als Cusanit auf diese Weise »im feinen Erzählgeflecht einen weiteren Hallraum« (Gmünder 2019: 22) erzeugt.
- 4 Vgl. dazu Bauer et al.: »Ambiguität braucht Kontext, sei es im Satz oder im Text, bzw. braucht Kontext im symbolischen Interaktionszusammenhang (sprich: in der Kommunikation), um wahrgenommen, erkannt und mental verarbeitet werden zu können« (Bauer et al. 2010: 21). Vgl. ebenso ebd.: 10, 13f.

Einige Meftuls [i.e. kleine Wehrburgen, E.-M.K.] waren [...] offenbar von der Kruppkanone des steuereintreibenden Hauptmanns getroffen worden. Was doch wirklich großartig sei, rief Delitzsch. Denn woher stamme das deutsche Wort »Kanone«? Richtig, aus der allerersten Schriftsprache der Welt, aus dem Zweistromland des vorchristlichen dritten Jahrtausends. Und von welchem Wort sei das Wort »Kanone« abgeleitet? Richtig, von dem griechischen Wort »kanon«, das von dem akkadischen Wort »qanû« abgeleitet worden sei, das wiederum aus dem Sumerischen entlehnt worden sei [...]. Und was bedeutete »qanû«? Richtig, es habe »Rohr« bedeutet, »Schilfrohr«! Aber daneben gab es eine weitere Bedeutung, im mesopotamischen Bau- und Vermessungswesen [...]. Daneben habe das Wort immer auch »Messrute« bedeutet oder »Richtscheit«, was der ursprünglichste Wortsinn nicht der Kanone sei, sondern des Kanons. Erst im alten Griechenland habe man sich dazu entschieden, zwischen Kanone und Kanon auch einen begrifflichen Unterschied zu machen. Und so sei nun die Kanone an den Ort ihrer Entstehung kanonhaft zurückgekehrt, [...] [wo] vor viertausend Jahren, welche Ironie des Schicksals, das Rohr nicht zum Schießen, sondern zum Schreiben verwendet [worden war]. (Ebd.: 134f.)⁵

An dieser (noch deutlich gekürzten) Stelle wird nicht nur lexikalische Mehrdeutigkeit explizit thematisiert, sondern gleichzeitig zur Sprache gebracht, wie sich Bedeutungen über die Zeit wandeln, verschieben und sich – den Gesteins- und Erdschichten der Ausgrabungsstätte gleich – überlagern.⁶ Aus einer etymologischen Perspektive, wie Delitzsch sie hier einnimmt und wortreich erläutert, sind zwangsläufig (so gut wie) alle Begriffe mehrdeutig, da sie nicht nur ihre aktuellen, sondern auch ihre einstigen Bedeutungen in sich tragen. Auf diese Weise steht für Delitzsch die Kanone dann auf einmal in einem Kontext mit dem Rohr der Schilfaraber und kehrt dabei gewissermaßen zu ihrem Bedeutungsursprung zurück. Die diachrone Mehrdeutigkeit wirkt durch die vereinende Perspektive Delitzschs, der die unterschiedlichen Bedeutungen nicht nur überblickt, sondern auch wieder zusammenführt, aber nicht als etwas Trennendes, Unvereinbares oder Unverständnis Generierendes, sondern vielmehr als ein Weg, Geschichte und Gegenwart zusammenzudenken und in ein wechselseitiges Spiegelungsverhältnis zu bringen.

Zweitens thematisiert *Babel* diachrone Mehrdeutigkeit aber auch durch den wiederholten Verweis auf die ursprüngliche Bedeutung von Begriffen in der Herkunftssprache (häufig dem Sumerischen). So heißt es etwa über die Ausgrabungsstätte:

Bevor die Prozessionsstraße am Euphratufer vor einem achten Brückenpfeiler abbrach, führte sie zwischen den beiden wichtigsten Gebäuden der Stadt hindurch.

5 Wenige Seiten später heißt es in humorvollem Anschluss an diese Ausführungen Delitzschs: »Delitzsch hatte sich an das eine, Koldewey an das andere Ende des Bootes gesetzt, das eigentlich ein Kanu war, jedoch im Gegensatz zur Kanone mit dem mesopotamischen qanû, obwohl Kanus in dieser Gegend oft mit Schilfrohr verstärkt wurden, nichts zu tun hatte« (ebd.: 136f.).

6 Vgl. ebd.: 69: »Anfang des 20. Jahrhunderts erinnerte an Babylon einzig ein Hügel, der sich aber nicht in der Stadt selbst, sondern an einem ihrer nördlichsten Ausläufer befand und dort in einer in jedem Sinne randständigen Existenz ihren Namen bewahrt hatte: Babil [sic!]. Ein überwachener Schutthaufen beziehungsweise der Sommerpalast Nebukadnezars beziehungsweise der letzte Sitz des letzten Herrschers Alexander des Großen«.

Das waren auf der rechten Seite der Turm zu Babel, der Hochtempel der Stadt, der eigentlich »Etemenanki« hieß, was »Haus des Fundamentes von Himmel und Erde« bedeutete; und auf der linken Seite der Tieftempel der Stadt, der eigentlich »Esagila« hieß, was »Haus, das das Haupt erhoben hat« bedeutete. Den Namen nach würde man den Hochtempel also eher in Erdnähe vermuten und den Tieftempel in der Höhe verorten. (Ebd.: 179f.)⁷

Die auf diese Weise thematisierte diachrone Mehrdeutigkeit entsteht hier und an vergleichbaren Stellen also durch den Vergleich von Bedeutungen in unterschiedlichen Sprachen: Wenn ein und dasselbe Gebäude als »Hochtempel« wie als »Etemenanki« (also gewissermaßen: Tieftempel) bezeichnet wird bzw. wurde, entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen vergangener und aktueller Bedeutung. Auf der einen Seite werden so Differenzen zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen sichtbar, auf der anderen Seite ist aber wichtig, dass Cusanit diese nie gegeneinander ausspielt oder in ein Hierarchieverhältnis stellt. »Hochtempel« wie »Etemenanki« werden auf ihre Bedeutung hin abgetastet und ihr Gegensatz wird konstatiert, es wird jedoch kein Urteil über den passenderen oder angemesseneren Begriff gefällt. Vielmehr werden beide Bedeutungszuschreibungen als gleichwertig und (in ihrem jeweiligen Kontext) als gleich sinnvoll präsentiert und somit in ihrer Eigenständigkeit anerkannt.⁸

Die explizite Thematisierung von lexikalischer Mehrdeutigkeit hat damit offenkundig primär die Funktion, über die Zeiten hinweg Brücken zu schlagen und Verbindungen herzustellen (sowohl zwischen Babylon und Berlin im Jahre 1913 als auch zwischen diesen vergangenen Zeiten und der Gegenwart der Leser:innen). Cusanit nutzt die Thematisierung von Mehrdeutigkeit also nicht primär zur Darstellung von Unverständnis im Sinne

7 Vgl. ähnlich auch Delitzschs Ausführungen zum Begriff »Gott«: Die »Idee der Reinigung und Entwicklung zu größerer Vollkommenheit [...] sei ja in der Idee Gottes schon immer enthalten gewesen, nicht wahr? [...] [W]ie habe denn das alte babylonische, also altsemitische Wörtchen für Gott geheißen? Richtig, es habe »El« geheißen. Aber »El« habe ursprünglich nicht »Gott«, sondern »Ziel« bedeutet. [...] Das Streben nach einem Ziel sei also [...] in der Religion selbst angelegt« (ebd.: 138f.). Vgl. zum Begriff »Eden« ebd.: 261.

8 *Babel* thematisiert Bedeutungsveränderungen darüber hinaus auch als synchrones Phänomen, und zwar vor allem durch die seitenlange Auflistung der »Chiffren [...], die sich offiziell die Generalverwaltung der Berliner Museen, aber inoffiziell die Deutsche Orientgesellschaft ausgedacht hatte [...]. Statt Babylon sollte man Feldkirchen schreiben. Statt Berlin: Innsbruck, statt Konstantinopel: München, statt Türkei: Bayern, statt Babylonien: Lausitz.« (Cusanit 2019: 108ff.) Grundsätzlich entsteht durch eine Chiffrierung und die folgende Dechiffrierung natürlich zunächst keine Mehrdeutigkeit, da einem Wort wie »Bayern« dann zwar nicht die übliche Bedeutung zukommt, bei Kenntnis des Codes aber doch wieder nur eine Bedeutung, nämlich »Türkei«, damit verbunden ist. Wie der Roman an mehreren Stellen deutlich macht, haben die gewählten Chiffren aber sehr wohl einen Effekt auf das Chiffrierte: Ein Grund dafür, warum Koldewey sich »jedes Mal, wenn er sie [die Chiffren, E.-M.K.] sah, von Neuem aufregte« (ebd.: 108), ist die Chiffrierung von »Arbeiter« als »Tiere« (vgl. ebd.: 109, 196). Der Begriff »Arbeiter« wird im Sinne der Deutschen Orientgesellschaft – so lässt sich Koldeweys Ärger verstehen – also nicht einfach durch den Begriff »Tier« ersetzt, sondern erhält durch die Chiffre eine weitere Bedeutung: Wer »Tiere« schreibt, meint »Arbeiter«, aber wer so chiffriert, meint auch »Tiere«, wenn er »Arbeiter« sagt. Auch wenn es sich hier nicht um lexikalische Mehrdeutigkeit im engeren Sinne handelt, lässt sich doch argumentieren, dass der Begriff »Arbeiter« im Munde eines Sprechers vor dem Hintergrund der Chiffrierung mehrdeutig wird.

eines babylonischen Stimmengewirrs, wie es der Titel des Romans vermuten lassen würde. Vielmehr erzeugt sie dadurch eine häufig humorvolle Annäherung von Unterschiedlichem, mitunter sogar Inkompatiblen. Mehrdeutigkeit muss also, mit anderen Worten, nicht notwendig Desorientierung, Unverständnis oder Entzweiung zur Folge haben, wie es der biblische Kontext nahelegt, sondern kann auch den Horizont erweitern, für neue und andere Zusammenhänge und Kontexte sensibilisieren und insofern ausgleichend und erkenntnisfördernd wirken.

3. Implizite Thematisierung lexikalischer Mehrdeutigkeit

Lexikalische Mehrdeutigkeit wird in *Babel* jedoch nicht nur explizit, sondern auch in indirekterer Form dargestellt und thematisiert. Dies zeigt sich etwa, wenn Koldewey aufgrund einer vermuteten Blinddarmentzündung wiederholt ein medizinisches Buch konsultiert, nämlich

Liebermeisters Grundriss der inneren Medizin.
Grundriss.

Koldewey sagte das Wort vor sich hin: Grundriss. Er sah in den Raum, in diese Kammer hinein, auf ihre mit Gips verputzten Wände, er sah nach oben, dem Rauch der Pfeife nach, sah die unbearbeiteten Palmstämme, über denen die seit Jahrtausenden für Palmholzdeckenkonstruktionen verwendete Schilfmatte lag. [...]

Etwas einen »Grundriss« nennen. Einen Grundriss der inneren Medizin. [...]

Auch vom Turm zu Babel war allein ein Grundriss geblieben, nach Jahrhunderten des Neubaus, Umbaus und Abbaus. (Cusanit 2019: 68f.)

Die Reflexion Koldeweys über das Polysem »Grundriss« wechselt hier zweimal zwischen dem medizinischen Lehrbuch und den Gebäudeumrissen (zuerst seines Zimmers, dann des Turmes zu Babel) hin und her. Die chiasmatische Verschränkung der beiden Bedeutungen bringt somit Text und Bauwerk in Verbindung – und damit gerade die zwei Forschungsgegenstände, die im Fokus des Romans stehen: Vor dem Hintergrund des Babel-Bibel-Streits, d.h. der durch die Entzifferung der Keilschriften angestoßenen Kontroverse um die Entdeckung, dass »die alttestamentlichen Institutionen, Anschauungen und Überlieferungen wie Sabbath, Sintflut, Schöpfung [...] tiefgehend von ›Babel‹ geprägt und beeinflusst waren« (Lehmann 2018: 58),⁹ stehen die Archäologen im Roman (und damals wohl auch realiter) in einem permanenten Disput mit den Philologen über die Bedeutung der Ausgrabungen. So muss Koldewey, wie es an einer Stelle heißt, niemanden mehr

9 In *Babel* selbst werden diese Erkenntnisse als eine Entdeckung bezeichnet, die »das Fundament des Alten Testaments [...] zu untergraben« (Cusanit 2019: 127) drohen. Der Babel-Bibel-Streit findet darüber hinaus wiederholt explizit oder implizit Erwähnung, vgl. u.a. ebd.: 21, 106, 138, 267. Zudem diskutieren Koldewey und Delitzsch intensiv über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Religion und Wissenschaft im Allgemeinen, vgl. ebd.: 141ff.

daran erinnern, wie der letzte oder der vorletzte oder vorvorletzte Philologe, bevor sie sämtliche Philologen der Grabung verwiesen, mit einem Keilschriftzeichen-Lexikon im Arm den Architekten Koldewey gebeten hatte, eine gerade ausgegrabene Mauer einzureißen – möglicherweise seien Gründungsurkunden darin, oder wiederverwendete Tontafeln, deren Übersetzung jede Grabung ersetzen könne. Nicht aus Lehmziegeln und Architektur, hatte der Philologe gesagt, aus Tontafeln und Schriften ergebe sich der Sinn [man könnte hier auch sagen: die Bedeutung, E.-M.K.] der Mauer, ergebe sich der Sinn der Stadt, des Flussverlaufs, des Orients, der gesamten Menschheit (Cusanit 2019: 16).¹⁰

Wie hier zu erkennen ist, geht es in *Babel* also nicht nur ganz zentral um die Mehrdeutigkeit von Zeichen, sondern auch um die Frage, was überhaupt Bedeutung hat oder haben kann.¹¹ Dass Cusanit dann gerade Koldewey, der die Philologen doch vom Grabungsort verwiesen hat und mit dem Philologen Delitzsch (einer der führenden Stimmen im Babel-Bibel-Streit) geradezu genüsslich den Streit pflegt, über das Polysem und damit über die miteinander in *Verbindung* stehende textuelle und architektonische Bedeutung von »Grundriss« nachsinnen lässt, kann durchaus als eine im Kern wohl unhistorische Geste des mäßigen Ausgleichs durch eine Autorin ausgelegt werden, die Philologie und Archäologie – wie ihr eigener Lebenslauf zeigt – wohl eher als befreundete denn als verfeindete Wissenschaften begriffen sehen will.

Lexikalische Mehrdeutigkeit wird in *Babel* aber auch noch durch ein weiteres, gehäuft auftretendes Mittel indirekt thematisiert, nämlich die unmittelbare Gegenüberstellung von wörtlicher und übertragener Bedeutung. So urteilt Koldewey über Buddensieg, einen seiner Mitarbeiter: Ihm »fehlte der soziale Kompass. Neben dem normalen Kompass.« (Ebd.: 258) Funktion und Wirkung dieses Verfahrens werden mit einem etwas längeren Zitat klarer. Zu Beginn der kaiserlichen Audienz, zu der Koldewey in Berlin eingeladen ist, heißt es zunächst in einem scheinbar achtlos hingeworfenen Satz über Kaiserin Auguste: »In einem Sessel sitzt die Kaiserin und stickt.« (Ebd.: 235) Was die Kaiserin hier eigentlich tut, wird dann aber erst einige Seiten später deutlich:

Ja, genau, sagte der Kaiser, kurz zweifelnd, dann aber Auguste ansehend, ob sie zuhöre.

Aber Augustes Blickrichtung änderte sich nicht, ihr Blick war stur und steif auf den Stickreif gerichtet, sie hatte die Nadel in der Hand, in der der Faden steckte, mit der

10 Vgl. ähnlich auch ebd.: 92: »In Berlin fragte man: Habe Koldewey Tafeln gefunden, auf denen das, was er sage, geschrieben stehe? Tafeln, die das Gesagte belegten oder seine Vermutungen untermauerten? Untermuerten, ausgerechnet.« Differenzen zwischen Philologie und Archäologie werden auch an weiteren Stellen thematisiert, vgl. etwa ebd.: 16, 183 – neben zahlreichen kleineren Spitzen Koldeweys gegen die Philologen.

11 Vgl. in diesem Sinne auch ebd.: 99: »Ob eine Ordnung einen Sinn oder keinen Sinn bekam, war offenbar nicht nur von demjenigen abhängig, der versuchte, ihr einen Sinn zu verleihen. Vielmehr davon, ob man es schaffte, die eigene Ordnung mit bestehenden Ordnungen in Einklang zu bringen.« Vgl. darüber hinaus auch die zahlreichen Stellen, an denen das Wort »Bedeutung« (oder eines seiner Komposita) explizit im Roman erwähnt wird, etwa – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – ebd.: 23, 33, 39, 87, 89, 96, 99, 128, 177, 179.

sie in eiserner Ausdauer durch ein feines Gewebe stach, um es von Neuem einzubinden.

Tja, der Kaiser drehte sich zurück, diese Frauen, emsig und bescheiden dabei, im Hintergrund zu sitzen und wenigstens dort die Fäden in der Hand zu halten. (Ebd.: 242)

Aufschlussreich ist dieses Zitat zum einen vor dem Hintergrund einer anderen Stelle des Romans, an der explizit über die Funktion von Metaphern reflektiert wird: »Die Sprache nahm immer Metaphern zum Anlass, sich über ihre eigene Unzulänglichkeit zu beschweren, ihre Unfähigkeit, auf sprachlicher Ebene Dinge zu klären, die nichts mit Sprache zu tun hatten, aber sprachlich kommuniziert werden sollten.« (Ebd.: 92) Es liegt deshalb durchaus nahe, dass Cusanit Kaiser Wilhelm II. hier mithilfe der Metapher ausdrücken lässt, was er unfähig ist konkreter zu sagen bzw. was wohl auch unmöglich gewesen wäre zu sagen: Dass auch hinter diesem erfolgreichen Mann eine starke Frau steht, die im Hintergrund – im wörtlichen, aber eben *auch* im übertragenen Sinn – die Fäden in der Hand hält.¹² Zum anderen zeigt sich an dieser Stelle aber auch, dass durch die unmittelbare Konfrontation von wörtlicher und sinngemäßer Bedeutung erneut etwas für die Thematisierung sprachlicher Mehrdeutigkeit eher Ungewöhnliches gelingt: Hier wird nicht etwa auf eine Disambiguierung der mehrdeutigen Begriffe abgezielt, wie sie Koldewey in Bezug auf die Abkürzung »SS« zu erzielen suchte – eine im alltäglichen Umgang mit Mehrdeutigkeit erwartbare Reaktion. Vielmehr lenkt das Verfahren der Autorin die Aufmerksamkeit in einer selbst- und sprachreflexiven Volte auch hier auf die Vielfalt von Bedeutungen und Konnotationen, wie es sonst der literarischen Mehrdeutigkeit selbst vorbehalten ist. Anstelle einer Vereindeutigung macht Cusanit also, ganz wie Bauer et al. es aufgrund der unumgänglichen Sprachbezogenheit literarischer Texte im Allgemeinen konstatieren, »auf das Potenzial von Sprache aufmerksam und damit auf die im Sprachsystem und in der sprachlichen Kommunikation angelegte Ambiguität« (Bauer et al. 2010: 35).

Dass diese Gegenüberstellung von wörtlicher und sinngemäßer Bedeutung ganz bewusst von der Autorin eingesetzt wird, kann auch ein weiteres Beispiel bezeugen, das mit dem Romanbeginn einen prominenten Ort zugewiesen bekommen hat: Der Text beginnt mit detailreichen Beschreibungen dessen, wie rund um Koldewey alles »im Fluss« ist. Dies betrifft zum einen ganz wörtlich den Fluss Euphrat, den Koldewey, krankheitsbedingt auf der Fensterbank liegend, »beobachtete« (Cusanit 2019: 11), sowie Dinge, die sich in diesem Fluss befinden: »Lehm, der sich durch das Wasser bewegte« (ebd.), und »langsam Anschwemmendes, Angeschwemmtes« (ebd.). Zum anderen wird auf den ersten Seiten des Buches aber auch eine Vielzahl von Dingen erwähnt, die nur metaphorisch »im Fluss« sind – eine Passage, die nicht umsonst eingeleitet wird mit der elliptischen Formulierung: »Sich mit Flüssen beschäftigen.« (Ebd.) Dazu zählt zunächst, dass sich Koldewey aufgrund seiner Krankheitssymptome selbst »mit Flüssen«, nämlich fließenden Körpersäften, beschäftigt, und zwar anhand von »Liebermeisters *Grundriss der inne-*

12 Für diese Interpretation spricht auch, dass Koldewey im weiteren Verlauf des Gesprächs Maria Gaetana Agnesi, eine führende Mathematikerin aus dem 18. Jahrhundert, erwähnt und sich daran die andeutungsreiche Formulierung anschließt, der Kaiser denke über diese Frau nach, »als sinnte er eigenen Erfahrungen nach« (ebd.: 243).

ren Medizin« (ebd.).¹³ Wiederholt beschrieben ist im Zuge dieser Lektüre darüber hinaus die fließende Bewegung des Fliegengitters (vgl. ebd.: 12, 13) in Koldeweys Zimmer, die »von Zeit zu Zeit« (ebd.: 12) – eine Formulierung, die das ereignislose Verrinnen der Zeit andeutet – durch die hereinströmende, »bewegte Luft« (ebd.: 12) verursacht wird. Noch deutlicher wird die Zusammenführung der wörtlichen und sinngemäßen Bedeutung, wenn Koldeweys Gedanken zu Rudolf Virchow abdriften, der »zweifelloser Pathologe als Politiker gewesen [war], obwohl die Trennlinie, falls es eine gab, einer dynamischen Welle ähnelte und im euphratischen Stil an der einen Biegung Erde abtrug, um sie an der nächsten Biegung wieder aufzutragen« (ebd.: 15).

Klar wird durch diese gehäufte Gegenüberstellung von wörtlicher und sinngemäßer Bedeutung somit nicht nur, dass Cusanit anstelle einer Vereindeutigung sprachlicher Zeichen ihren Bedeutungsreichtum in den Vordergrund stellt, sondern auch, dass die Sprache selbst ein zentraler Gegenstand dieses Romans ist. Dabei geht es, wie schon in Bezug auf die explizite Thematisierung lexikalischer Mehrdeutigkeit festgestellt, auch bei ihrer impliziten Thematisierung weniger um eine Evokation von Verwirrung und Unverständnis als vielmehr um ein spielerisches, lustvolles Ausreizen und Auskosten aller Möglichkeiten, die die Sprache in ihrer Bedeutungsvielfalt zu bieten hat.

4. Thematisierung der Mehrdeutigkeit von Handlungen und Verhalten

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Thematisierung von Mehrdeutigkeit in *Babel* betrifft schließlich nicht die Mehrdeutigkeit sprachlicher Zeichen, sondern diejenige von Handlungen bzw. von Verhalten. Insbesondere Gesten werden wiederholt in ihrer Mehrdeutigkeit ausgeleuchtet, etwa wenn Koldewey ein Gespräch zwischen Bedri Bey und Buddensieg beobachtet: »Bedri Bey hatte jetzt die Arme verschränkt und schüttelte den Kopf, Buddensieg tippte an seine Stirn; oder tupfte er sich nur auf besonders exaltierte Weise den Schweiß ab?« (Cusanit 2019: 79)¹⁴ Eine der Funktionen der Thematisierung dieser Form von Mehrdeutigkeit wird erneut an einem etwas ausführlicheren Beispiel sichtbar, nämlich der analeptischen Schilderung einer Sitzung der Ausgrabungsleiter mit den ortsansässigen Scheichs, die dem umherschweifenden Blick Koldeweys folgt:

Er hatte zu Reuther gesehen, der die Kamera hin und her drehte, während Bedri Bey, der türkische Kommissar aus Konstantinopel, der die Grabung überwachte, unbewegt

13 Dabei wird sogar eine unmittelbare Verbindung zwischen Koldewey und dem Euphrat hergestellt: »Es ging nicht. Die Gelassenheit des Flusses wirkte sich nicht auf Koldeweys Verfassung aus. Koldeweys Verfassung wirkte sich auf den Fluss aus, machte ihn zu einem, der sich nicht gelassen, sondern kraftlos durch seine Umgebung bewegte, seitdem er wusste, dass diese ihm Wasser entzog« (ebd.: 14f.).

14 Vgl. ähnlich auch ebd.: 125: »Die Amâr luden sogleich ihre Gewehre, wie auch der Rest der Kowairischer nun zu schießen drohte, während Wetzler, der zu der Zeit den Grabungsabschnitt beaufsichtigte, nichts anderes tat, als panisch an seinen Hut zu fassen und ihn festzuhalten, als könnte er dadurch verhindern, von einer Kugel getroffen zu werden. Es war aber wohl ein Reflexgriff an den einzigen Gegenstand, mit dem Wetzler an diesem Tag sich dachte schützen zu müssen, als er morgens hinausgegangen war und sich einer schon sehr intensiven Sonne ausgesetzt sah.«

in einer Ecke des Raumes gestanden hatte, als würde jeden Moment jemand eine Aufnahme von ihm machen. [...] Koldewey versuchte zu verbergen, was er davon hielt, dass Reuther während der Sitzung die Zeit dazu nutzte, die [...] Trockenplattenkamera anzusehen und hin und her zu drehen, als habe er sie gerade aus einer der unzähligen Vergangenheiten vor Ort ausgegraben. [...] Koldewey hatte Reuther angesehen. Reuther hatte Koldewey angesehen. Und langsam hatte Reuther angefangen zu begreifen, dass er die Sitzungsdauer nicht verkürzte, indem er versuchte, die Kamera zu verstehen, sondern die Sitzung nicht enden beziehungsweise so lange nicht beginnen würde, bis der Grabungsassistent die Kamera verstanden hatte, da jeder anwesende Scheich mittlerweile davon ausgegangen war, warten zu müssen, bis Reuther den Apparat so weit vorbereitet hatte, dass er von allen ein Bild machen konnte. (Ebd.: 25f.)

Was an den zitierten und weiteren vergleichbaren Stellen aufgedeckt wird, ist zum einen die grundsätzliche Mehrdeutigkeit menschlicher Handlungen, denen in Abhängigkeit von den Hintergrundannahmen der Beobachter:innen unterschiedliche Bedeutungen zukommen. Im Zentrum steht dabei jeweils die Frage, ob die Handlung mit einer kommunikativen Absicht ausgeführt wurde oder nicht (vgl. Bauer et al. 2010: 14): Tippt sich Buddensieg an die Stirn, weil er seinem Gegenüber zu verstehen geben möchte, dass er (oder jemand anderes) einen Vogel hat – oder hat die Geste nichts mit dem Gespräch zu tun und einen rein praktischen Hintergrund? Hantiert Reuther an der Kamera herum, weil ihm langweilig ist und er die Zeit damit überbrücken will, die Funktionen des neuen Geräts zu verstehen – oder bedeutet er den Gesprächsteilnehmern, dass er die Kamera für ein Begrüßungsfoto vorbereitet, das es dementsprechend abzuwarten gilt? Die Handlungen allein ermöglichen offenkundig keine eindeutige Antwort. Die in Bezug auf die Handlungsausdeutungen wiederholt verwendeten Formulierungen, die zwei mögliche mit der Handlung verbundene Intentionen gegeneinander abwägen oder mehrere mit einer Handlung (oder mitunter auch einer Aussage) verbundene Intentionen offenlegen (vgl. auch Cusanit 2019: 100, 163, 166), verdeutlichen dies zusätzlich. Auf diese Weise wird die Mehrdeutigkeit der Handlungen offengelegt und explizit hervorgehoben.

Unmittelbar damit in Zusammenhang steht aber auch noch eine weitere Funktion der Thematisierung von Handlungsambiguität, nämlich die Betonung der kulturellen Abhängigkeit von Bedeutungszuschreibungen. Diese These lässt sich auch dadurch stützen, dass sich in *Babel* eine Vielzahl von Beispielen dafür findet, wie verschieden Dinge und Sachverhalte in unterschiedlichen Kulturen ausgedeutet und interpretiert werden. So schreibt etwa Püttmann in einem (historischen?) Brief an Koldewey:

Ich sitze auf 6000 Zelten, die man mir wegen angeblich minderwertiger Qualität nicht abnehmen will: »Ja, wo denn?« – »Na, man fühlt's doch! Fühlen Sie das nicht? Ja, dann fühlen Sie doch nur!« Und ich begnadetes Kamel? Ich nehme eine ganz unzuverlässige Lupe und zähle den Irokesen vor, dass ein Quadratzentimeter des Musters genau die Anzahl Fäden eines Quadratzentimeters des gelieferten Stoffes enthält. In Europa ist das ein Beweis, aber hier ... ! (Ebd.: 49)¹⁵

15 Eine vergleichbare Stelle, die nicht nur lexikalische Mehrdeutigkeit mit Handlungsambiguität verbindet, sondern auch Assoziationen zu Walter Benjamins Interpretation von Paul Klees »Angelus Novus« weckt, findet sich ebd.: 176: »Das wolle er auf gar keinen Fall wieder tun, sagte Obeid,

Während das Zählen der Fäden pro Quadratzentimeter für Püttmann hier also eine ganz klare kommunikative Bedeutung hat – es soll als Beweis dienen und damit die leidige Diskussion beenden –, muss er feststellen, dass diese Handlung für seine Gegenseite keine entsprechende Bedeutung hat. Wie sich zeigt, thematisiert Cusanit die Mehrdeutigkeit von Handlungen also wiederholt, um kulturelle Unterschiede aufzuzeigen und dabei immer wieder auch den Eurozentrismus der Grabungsmitarbeiter, der sich hier in der ironisch als »ganz unzuverlässig« bezeichneten Lupe andeutet, aufzudecken.

5. Fazit

Kenah Cusanits *Babel* thematisiert Mehrdeutigkeit also nicht nur in vielfältiger Weise – sowohl explizit als auch implizit, sowohl in Form lexikalischer Mehrdeutigkeit als auch in Form mehrdeutigen menschlichen Handelns und Verhaltens –, sondern stellt diese Thematisierung sogar in den Fokus. Dahinter lässt sich das Ziel erkennen, den Bedeutungsreichtum von Sprache und Handlungen herauszustellen, *ohne* diesen dann durch die unter normalen kommunikativen Bedingungen geforderte Disambiguierung zu kanalisieren und dadurch einzugrenzen. Stattdessen präsentiert *Babel* ganz im Sinne der babylonischen Sprachverwirrung ein fulminantes, manchmal geradezu Schwindel erregendes Nebeneinander von Bedeutungen. Anders als im biblischen Vorbild führt dies aber nicht zu Wirrsal, sondern zu Verbindungen und Annäherungen über Raum und Zeit. In ihrer Hommage an die Mehrdeutigkeit spielt Cusanit unterschiedliche Kulturen, Zeiten, Weltbilder und geistige Hintergründe nicht gegeneinander aus, sondern erkennt deren Eigenständigkeit an.

Literaturverzeichnis

Bauer, Matthias/Knape, Joachim/Koch, Peter/Winkler, Susanne (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40 (Heft 158: Ambiguität), S. 7–75.

und genauso überschwänglich wie er seinen Kopf nach links und rechts bewegte, bedankte er sich, während er, die Hände vor seiner Brust gefaltet, rückwärtsging und dann eifrig zu nicken anfang, nicht deutbar, ob er damit seine Aussage bekräftigen wollte oder sich bereits im umgekehrten Modus befand und einem Abend mit seiner Frau und ihren nächsten Ideen wohlwollend entgegenschritt. Es hieß ja, dass die Sumerer und Babylonier der Zukunft mit dem Rücken zugewandt entgegenschritten waren. Zumindest ließen die Schriftzeichen für Vergangenheit und Zukunft darauf schließen. Das Zeichen für Zukunft konnte außerdem »hinten« und »Rückseite« bedeuten, Vergangenheit auch »Gesicht« und »vorn«. Ähnlich auch im Hebräischen: vorn die Vergangenheit, hinten die Zukunft. Dementsprechend hatten die Mesopotamier nicht gesagt, dass die Zukunft vor ihnen liege und die Vergangenheit hinter ihnen, wie die Europäer es gewöhnlich taten. Sie waren in die Zukunft gegangen, die Vergangenheit vor Augen«. Vgl. ähnlich auch ebd.: 103: »Die Felder überflutet, während der Fluss austrocknete – das war kein Widerspruch, sondern etwas, das sich nach türkischen Begriffen ausglich.«

- Braun, Michael (2019): »Wie Babylons Schätze nach Berlin kamen. Kenah Cusanit erzählt in ihrem klugen Debütroman ›Babel‹ von der Wiederentdeckung der antiken Metropole Babylon – und ihrer Verflechtung mit dem Berlin um 1900«, in: Der Tagesspiegel vom 31.1.2019, S. 25.
- Cusanit, Kenah (2019): Babel, München: Carl Hanser Verlag.
- Gathen, Johannes von der (2019): »Kenah Cusanits kluger Archäologie-Roman ›Babel‹«, dpa vom 26.2.2019.
- Gertzen, Thomas L. (2020): »Babel oder Babbel? – Wissenschaftsgeschichte im ›Professorenroman‹«, in: Orientalische Literaturzeitung 115:3, S. 184–187.
- Gmünder, Stefan (2019): »Der Turm und seine Geheimnisse«, in: Der Standard vom 29.1.2019, S. 22.
- Haeming, Anne (2019): »Deutsche Ausgrabung von Babylon. Wer's findet, darf's behalten«, in: Spiegel Kultur vom 31.1.2019, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kenah-cusanit-ihr-roman-babel-ueber-robert-koldewey-rezensiert-a-1250392.html>
- Halter, Martin: »Kunsträuber zwischen Berlin & Babylon«, in: Saarbrücker Zeitung vom 28.2.2019, S. 13.
- Jordan, Thomas (2019): »Als Gott die Fotografie erfand. In ihrem Debüt ›Babel‹ zeigt Kenah Cusanit, wie der Forscher Robert Koldewey im 19. Jahrhundert Kulturgüter ausgrub, die heute in unseren Museen stehen. Ein Intellektuellenroman«, in: Süddeutsche Zeitung vom 4.2.2019, S. 12.
- Knippahls, Dirk (2019): »Kenah Cusanits Roman ›Babel‹: Es braucht großen Respekt vor Ziegeln«, in: taz. Die Tageszeitung vom 14.2.2019, S. 15.
- Lehmann, Reinhard G. (2018): »›Mit Schriften keilen‹. Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit«, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 12:4, S. 55–66.
- Rilling, Simon (2019): »Was taugt eigentlich ›Babel‹ von Kenah Cusanit?«, in: Stuttgarter Zeitung vom 13.4.2019, S. 4.
- Walcher, Bernhard (2019): »West-östliche Ausgrabungsgeschichten. Kenah Cusanits Debütroman ›Babel‹ fragt nach dem Sinn von Vergangenheit«, in: literaturkritik.de vom 7.3.2019, https://literaturkritik.de/cusanit-babel-west-oestliche-ausgrabungsgeschichten-kenah-cusanits-debuetroman-babel-fragt-nach-sinn-vergangenheit_25456.html
- Wirsching, Stefanie (2019): »Kenah Cusanit taucht in ›Babel‹ ein in die Zeit des großen Grabens«, in: Augsburger Allgemeine vom 14.2.2019, <https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Journal/Leipziger-Buchmesse-Kenah-Cusanit-taucht-in-Babel-ein-in-die-Zeit-des-grossen-Grabens-id53782011.html>

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

