



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeichen und Orte. Eine semiotisch-topographische
Analyse ausgewählter Texte der Kriminalliteratur des 19.
und 20. Jahrhunderts“

Verfasserin

Mag.rer.soc.oec. Eva Braunhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Konstanze Fliedl

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG.....	1
II. THEORETISCHER RAHMEN	4
1. Kriminalliteratur.....	4
1.1. Detektivliteratur	6
1.1.1. Allgemeine Charakteristika.....	6
1.1.2. Die Initialzündung: E. A. Poe	8
1.1.3. Detektivliteratur nach E. A. Poe	11
1.2. Kriminalerzählung und Kriminalroman.....	16
1.2.1. Zur Terminologie.....	16
1.2.2. Kriminalerzählung: Charakterisierung und Entstehung.....	19
1.2.3. Merkmale der Kriminalerzählung.....	22
1.2.4. Der Kriminalroman und seine Spielformen	26
1.3. Entstehungsbedingungen von Kriminalliteratur	30
1.3.1. Literarische Vorläufer.....	30
1.3.2. Sozio-historische Einflussfaktoren	33
2. Semiotik	34
2.1. Das Feld der Semiotik	35
2.2. Das Zeichen: Ein schwieriger Begriff.....	37
2.3. Charles Sanders Peirce.....	39
2.3.1. Peirces Zeichenkonzept	39
2.3.2. Peirces Zeichenklassen	41
2.3.3. Peirces Konzept der Selbstreflexivität.....	43
2.3.4. Die Kunst des Zeichenlesens: Abduktion	43
2.4. Ferdinand de Saussure	44
2.4.1. Saussures Zeichenkonzept	44
2.4.2. Sprache als Struktur	47
2.5. Ausgewählte semiotische Themen.....	48
2.5.1. Semiotik der Schrift	48
2.5.2. Syntagma und Paradigma	51
2.5.3. Repräsentation	52
2.5.4. Semiotik und Psychoanalyse: Jacques Lacan	53
2.5.5. Psychoanalytische Lektüre: Lacans Seminar über Poes „The purloined letter“	55
2.6. Semiotik und Kriminalliteratur	58

3. Der Aspekt der Topographie	61
III. TEXTANALYTISCHER TEIL	65
1. Subversion der Indizien: Das Fräulein von Scuderi.....	65
1.1. Vom Körperzeichen zum Zeichenkörper	66
1.2. Indiz – Medium	72
1.3. Zeichen – Fetisch – Ware.....	76
2. Alles und nichts bedeuten: Die Judenbuche	79
2.1. Das ikonische Prinzip der Novelle	80
2.2. Die besonderen Zeichen: Schrift – Narbe.....	84
3. Semiotik der Horizontale und Vertikale: Unterm Birnbaum.....	92
3.1. Tausch und Verweis	93
3.2. Obere und untere Ordnung	97
3.3. Der Mythos des Abel Hradtscheck	100
3.4. Die Signifikanz des Birnbaums.....	103
4. Suspense: The Talented Mr Ripley	105
4.1. Ripleys Feldzug gen Europa	105
4.2. Der verbriefte Dickie	109
IV. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNG.....	116
Literaturverzeichnis	120
ANHANG.....	133
Abstract (deutsch)	133
Abstract (English)	133
Lebenslauf	135

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Peirces Zeichenmodell.	40
Abbildung 2: Semiose.....	40
Abbildung 3: Peirces Zeichenklassen.....	41
Abbildung 4: Selbstreflexivität des Zeichens	43
Abbildung 5: Saussures Zeichenmodell	45
Abbildung 6: Das Zeichen als Entität von Signifikant und Signifikat	45
Abbildung 7: Die Struktur der Sprache	47
Abbildung 8: Das Zeichen bei Saussure und Lacan	54
Abbildung 9: Wiederholungszwang	57
Abbildung 10: Morellis Indizienparadigma	60
Abbildung 11: Die Schrift an der Buche und ihre Ikonizität.....	88
Abbildung 12: Struktur des Mythos.....	101
Abbildung 13: Die Signifikanz des Birnbaums	103

I. EINLEITUNG

Wer, zur Kenntnis nehmend, daß ein Zehntel aller Morde in einem Pfarrhof passieren, ausruft: „Immer dasselbe!“, der hat den Kriminalroman nicht verstanden. Er könnte ebenso gut im Theater schon beim Aufgehen des Vorhanges ausrufen: „Immer dasselbe!“ Die Originalität liegt in anderem¹.

Was Bert Brecht hier zu beschreiben versucht, ist der stereotype Reflex, die Gattung Kriminalliteratur als bloßes massentaugliches Schemavarieté abzukanzeln. Doch die „Popularität des Kriminalromans“ ist nicht nur beim unprofessionellen Lesepublikum ungebrochen, auch wissenschaftliche Lektüren arbeiten sich seit mehreren Jahrzehnten an diesem Genre ab. Eine Untersuchung wie die hier angestrebte muss sich daher ebenso die Frage gefallen lassen, ob sie nicht auch „Immer dasselbe!“ produziere, also bereits Gesagtes reproduziere. Dass zur Kriminalliteratur und speziell zu den kanonischen Texten, die für diese Arbeit ausgewählt wurden, schon viel gedacht und geschrieben wurde, kann auch als ein Vorteil gesehen werden: Erstens lassen sich Ansätze finden, auf denen aufgebaut und anhand derer weitergedacht werden kann. Zweitens ist es durchaus möglich, abseits interpretatorischer Trampelpfade Nischen zu finden, die unter Umständen neue Blicke auf einen Text zu werfen helfen. Diesem doppelten Gestus fühlt sich die im Folgenden anzustrebende Darstellung verpflichtet – der gleichzeitigen Reflexion bisheriger Deutungsansätze und der Beschreitung alternativer Wege. Wenn möglich, führt dieser Schritt zu einer synthetischen, integrativen Betrachtung der ausgewählten Texte.

Der Titel dieser Arbeit impliziert die drei Themenkreise Kriminalliteratur, Semiotik und Topographie. Auf den ersten Blick scheint die Verbindung von Kriminalliteratur mit Semiotik offensichtlich: Zeichen in Form von Indizien und Spuren sind handlungstragende Elemente sowohl von Detektiv- als auch Kriminalromanen. Der Fokus auf die zeichentheoretische Seite kriminalliterarischer Texte kann – wie im analytischen Teil dieser Arbeit zu zeigen sein wird – zu durchaus komplexen Überlegungen und Schlussfolgerungen führen. Diese basieren oft auf Zeichen, die auf den ersten Blick wenig mit typischen Indizien, wie etwa Fußspuren oder Fingerabdrücken, gemeinsam haben. Beispiele für solche besondere Zeichen wären z. B. Cardillacs Juwelen in „Das Fräulein von Scuderi“ oder die Schriftstücke in „The Talented Mr

¹ Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 33-37, hier S. 33.

Ripley“. Man könnte also bereits an dieser Stelle vermuten, dass hierin jenes „Andere“ liegt, das die „Originalität“ des Kriminalromans neben anderen Komponenten bestimmt.

Der topographische Aspekt ist ein wichtiger inhaltlicher Baustein des Genres, geht doch in den meisten Fällen die Aufklärung eines Verbrechens mit einem nicht vorhandenen Alibi einher und vice versa. Alibi bedeutet wörtlich übersetzt „anderswo“, d. h. die Kernfrage läuft meist auf die Binarität von „an einem Tatort abwesend oder anwesend“ hinaus. Topographie als dritter Themenkreis wird hier vor allem als strukturalistischer Ansatz herangezogen: Es geht also nicht vordergründig um die Identifizierung von Raumkonzepten, sondern die Verknüpfung von spatialen Dichotomien mit Semiotik und daraus abgeleitete Aussagen hinsichtlich eines kriminalliterarischen Textes.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich zunächst, dass ein theoretischer Rahmen vonnöten ist, bevor eine Analyse des Textkorpus durchgeführt wird. Der erste Teil dieser Arbeit wird also zunächst die drei Themenkreise Kriminalliteratur, Semiotik und Topographie behandeln. In einem ersten Schritt wird versucht, terminologische Klarheit bezüglich der Gattung Kriminalliteratur zu schaffen, grundsätzliche Konzepte vorzustellen und die (literatur-) historische Entwicklung des Genres nachzuzeichnen. Die zweite Etappe besteht in der Annäherung an die Semiotik als Wissenschaft der Zeichen, in der Skizzierung der zentralen Zeichentheorien von Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce sowie ausgewählter semiotischer Themen, die für die Analyse des Textkorpus von Relevanz sind. Der dritte Teil des theoretischen Rahmens erklärt, wie der Begriff Topographie hier verstanden und gebraucht wird. Mittels dieses theoretischen Rüstzeugs werden im zweiten Teil dieser Arbeit vier kriminalliterarische Texte analysiert.

Das Thema meiner Arbeit ist maßgeblich von der Vorlesung „Kriminalliteratur“ inspiriert, die Konstanze Fliedl im Sommersemester 2011 an der Universität Wien hielt. Dies spiegelt sich auch in der Auswahl der zu analysierenden Texte wider. Das Textkorpus besteht aus folgenden Texten: E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi (1819), Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche (1842), Theodor Fontane: Unterm Birnbaum (1885) und Patricia Highsmith: The Talented Mr Ripley (1955). Die drei letztgenannten wurden in der Vorlesung behandelt und sind ein sinnvoller Ausgangspunkt für meine eigenen Überlegungen. Die Auswahl dieser Texte ist aber auch inhaltlich zu begründen. Einerseits erscheinen sie als besonders probat für eine semiotisch-topographische Analyse. Andererseits stehen sie

repräsentativ für eine weite Zeitspanne: So wurde der älteste Text des Korpus noch vor der Dupin-Trilogie von Edgar Allan Poe veröffentlicht, die oft als die Initialzündung für die Gattung gesehen wird. Am anderen Ende der Zeitskala dieses Textkorpus steht ein englischsprachiger Text des 20. Jahrhunderts. Im Vergleich zu den drei Novellen ist dieser Text also als heterogenstes Element des Textkorpus anzusehen. Die analytischen Bemühungen dieser Arbeit werden dennoch herauszuarbeiten versuchen, dass speziell die semiotische Perspektive sehr dafür geeignet ist, heterogen scheinende Texte zu analysieren und zu deuten.

Die eben erwähnte Heterogenität des Textkorpus impliziert weiters, dass die Texte nicht hinsichtlich ein und desselben semiotischen Themas analysiert werden. Vielmehr kann schon jetzt vorweg genommen werden, dass sich für jeden Text eine oder mehrere spezifische Ansatzpunkte anbieten. So wird in der Behandlung des Hoffmannschen Textes ein Bündel von Körpermedialität, Fetisch und Warensymbolik zur Sprache kommen. Das Erkenntnisinteresse hinsichtlich der „Judenbuche“ besteht vor allem im Komplex von Kainmal und Schrift, während sich Fontanes Novelle als ein Ineinander von horizontal und vertikal verlaufenden semiotisch-topographischen Operationen herausstellen wird. Der englischsprachige Kriminalroman von Patricia Highsmith schließlich ist hinsichtlich der Rolle von Schriftstücken von Interesse. Die Grundlagen für das Verständnis des textanalytischen Teils dieser Arbeit werden im theoretischen Rahmen gelegt. Es scheint aber sinnvoll, manche spezifische Konzepte in die Textanalyse einzuflechten, wenn ihre Verwobenheit mit dem Text dies nahelegt. Außerdem können so Redundanzen vermieden werden.

Die Beschränkung auf zwei Perspektiven (die semiotische und die topographische) bringt mit sich, dass hier nicht den Anspruch erhoben werden kann, die teils komplexen Texte umfassend und abschließend zu interpretieren. Was hier versucht werden soll, ist zunächst das Nachdenken über spezifische Elemente der Texte unter den genannten Prämissen; in zweiter Instanz aber auch die Bewertung der Resultate dieses Nachdenkens im Hinblick auf die ästhetisch-literarische Qualität des jeweiligen Textes.

II. THEORETISCHER RAHMEN

1. Kriminalliteratur

Das für diese Arbeit zu analysierende Textkorpus besteht aus einem Kriminalroman und drei Kriminalnovellen. Die Texte sind somit dem allgemeinen Genre der Kriminalliteratur zuzuordnen. Wie eben erwähnt, offenbart ein Blick auf die Jahre der Veröffentlichung der ausgewählten Texte, dass sie ein relativ breites historisches Spektrum umfassen: Der Startpunkt liegt mit Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“ von 1819 noch vor Edgar Allan Poes Dupin-Trilogie, welche häufig als Initialzündung für die gesamte Gattung angesehen wird. Andererseits markiert der jüngste der zu analysierenden Texte einen Zeitpunkt (The Talented Mr Ripley, 1955), an dem die Gattung bereits eine wechselhafte Entwicklung durchlaufen und sich unterschiedliche Differenzierungen des Genres herausgebildet hatten. Es scheint somit sinnvoll, einen kurzen geschichtlichen Abriss über die Gattung anzubieten, um die zu analysierenden Texte in ihrem literatur- und soziohistorischen Kontext zu verorten und im Anschluss auch Ansätze verständlich darstellen zu können, welche sich bereits semiotischer oder topographischer Perspektiven bedient haben.

Alida Bremer stellt zu Beginn ihrer Untersuchung fest, dass es einerseits „unzählige Meinungen“ gebe, was die Bewertung der Qualität von Kriminalliteratur anlangt, andererseits das Interesse an der Erforschung der Gattung aufgrund ihrer nicht abreißen den Wandlungsmöglichkeiten noch im Wachsen sei². Ein Produkt dieser zur Genüge vorhandenen Forschungsliteratur zum Genre Kriminalliteratur ist die Vielfalt an terminologischen Vorgehensweisen. Verschärft wird dieses Problem durch die Tatsache, dass Beiträge zur Forschung international sind und vor allem aus dem englischsprachigen Raum entscheidende Impulse kommen, die bei einer Betrachtung des Genres unbedingt zu berücksichtigen sind. Aufgrund der eben genannten Probleme scheint es sinnvoll, vorab eine grundlegende Bemerkung über die zentralen Termini zu machen, wie sie auch in dieser Arbeit verwendet werden. Im Ansatz wird hier der grundlegenden und viel zitierten Unterscheidung Richard Alewyns gefolgt, welche sich auf die Form des erzählten Verbrechens bezieht: „Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte

² Vgl. Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 5), S. 17.

der Aufklärung eines Verbrechens.“³ Innerhalb dieser zwei Pole scheint es darüber hinaus sinnvoll, eine Unterscheidung zwischen Detektivroman und Detektiv Erzählung bzw. Kriminalroman und Kriminalerzählung (und auch Kriminalgeschichte, Kriminalnovelle) zu treffen. Zu begründen ist dies zum einen durch die teils komplexe historische Entwicklung der Kriminalliteratur, zum anderen erlaubt ein Kompositum mit dem Element -erzählung (bzw. -novelle) einen schärferen Blick auf die Verwobenheit der Gattung mit Bauformen wie z. B. dem Novellenschema⁴, das an anderer Stelle noch auszuführen sein wird (siehe 1.3.1). Der Terminus Kriminalliteratur wird hier als übergeordneter Begriff für die gesamte Gattung verwendet. Unter dem Begriff Kriminalliteratur sollte jedoch nicht jegliche Form der literarischen Darstellung von Verbrechen subsumiert werden, worauf z. B. Richard Gerber hingewiesen hat. Um literarische Werke, die „nach dem Ursprung, der Wirkung und dem Sinn des Verbrechens und damit nach der Tragik der menschlichen Existenz“⁵ fragen, zu definieren, benutzt Gerber den Begriff Verbrechensdichtung. Kriminalliteratur jedoch lebt seiner Ansicht nach vom Motiv der Jagd und ist somit von der Verbrechensliteratur abzugrenzen. Zur letztgenannten würden nach dieser Definition Werke wie „König Ödipus“ von Sophokles, aber auch „die vielen trivialen Räuberromane des 18. und 19. Jahrhunderts“⁶ zählen.

Gemäß diesen grundlegenden terminologischen Unterscheidungen ist auch das nachfolgende erste Kapitel des Theorieteils gegliedert: Zunächst werden Charakteristika und Genese der Detektivliteratur skizziert. Darauf folgt ein eigenes Kapitel zum Kriminalroman bzw. zur Kriminalerzählung. Der dritte Teil dieses Kapitels ist ein Überblick über sozio- und literaturhistorische Entstehungsbedingungen für das Genre Kriminalliteratur.

³ Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 52-72, hier S. 53.

⁴ Vgl. Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 2., überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1992, S. 5-7.

⁵ Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 73-83, hier S. 79.

⁶ Nusser, Der Kriminalroman, S. 1.

1.1. Detektivliteratur

1.1.1. Allgemeine Charakteristika

Wie bereits erwähnt, ist der Detektivroman bzw. die Detektivverzählung dadurch charakterisiert, dass der Kern der Handlung die Ermittlungsarbeit nach einem Verbrechen darstellt. Detektivliteratur basiert auf einem „lange Zeit gleichbleibenden Strukturmuster“⁷: Der idealtypische Detektivroman wird mit einem rätselhaften Verbrechen (meist einem Mord) eröffnet. Somit wird die Ermittlungstätigkeit, die Suche nach dem Verbrecher oder der Verbrecherin initiiert; auf „die Rekonstruktion des Tathergangs, die Klärung der Motive für die Tat“ folgen „die Lösung des Falles und die Überführung des Täters“⁸. Das feste Schema von Mord – Ermittlung – Aufklärung grenzt die Detektivliteratur deutlich von der Kriminalerzählung bzw. vom Kriminalroman ab, welche nicht zu einer derartigen Schematreue verpflichtet sind. Abgesehen vom strukturellen Schema der Erzählrichtung listet Richard Alewyn auch andere Merkmale des Detektivromans auf. So kann dieses Subgenre als ein Netz von Fragen und Antworten verstanden werden, wobei die zentrale Frage jene nach dem Täter ist: „*Whodunit?*“ als verballhornte Form der Frage „*Who has done it?*“ wird gar synonym für die gesamte Gattung verwendet⁹. Bevor diese Frage am Schluss des Detektivromans beantwortet werden kann, müssen andere Fragen abgearbeitet werden, z. B. jene nach dem Motiv für die Tat. Es ist dabei nicht zwingend, dass diese Fragen expressis verbis gestellt werden, vielmehr evoziert sie der Text beim Lesepublikum selbst. Antworten dürfen nicht gegeben werden, „bevor sie Gegenstand einer Frage gewesen sind. Die Voraussetzung für den fragenden Leser ist der verschweigende Erzähler“¹⁰.

Besonders charakteristisch für den Detektivroman ist sein Figurenpersonal. Der Detektiv als zentrale Figur ist häufig ein Außenseiter und Exzentriker, vor allem in den das Schema konstituierenden Werken der Autoren Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle¹¹. Das Außenseitertum des Detektivs erklärt Alewyn dadurch, dass dieser gewissermaßen der Repräsentant der fragenden Leserschaft sei, und ebenso wie letztere gehöre der Detektiv nicht dem engeren Personenkreis der imaginierten Welt des Romans an. In dieser Figur manifestiert

⁷ Broich, Ulrich: Detektivliteratur. In: Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Auflage. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 77-81, hier S. 77.

⁸ Nusser, Der Kriminalroman, S. 26.

⁹ Vgl. Alewyn, Anatomie des Detektivromans, S. 57.

¹⁰ Ebda., S. 59.

¹¹ Vgl. Stevenson, John Allan: Crime, Detective and Mystery Novel. In: Schellinger, Paul (Ed.): Encyclopedia of the novel. 2 Bde. Chicago/London: Dearborn 1998, Bd. 1: A-L, S. 256-259, hier S. 257.

sich aber nicht nur das fragende Interesse des Lesers und der Leserin, sondern auch das aufdeckende der Erzählinstanz. Häufig verdichtet sich die narrativ-enthüllende Funktion am Ende des Ermittlungsrätsels, wenn der Detektiv den Tathergang coram publico rekonstruiert¹². Um aber an allen Denkvorgängen des Detektivs teilhaben zu können, bedarf der Leser einer Begleitfigur als Schnittstelle. Im Fall von Sherlock Holmes ist diese Begleitfigur Dr. Watson. Dessen Profession als Arzt ist zwar eine ähnliche analytische Tätigkeit wie die Aufklärungsarbeit des Detektivs. Siegfried Kracauer zufolge gibt es aber einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden: Während der Denkprozess des Detektivs nur um seiner selbst willen stattfindet, habe der Arzt ein teleologisches Interesse, weshalb Kracauer meint, er sei dem Detektiv gegenüber als inferior inszeniert¹³. Dennoch kommt auch dieser Figur eine narrative Funktion zu, indem sie nämlich (zumindest bei Poe und Doyle) als „Chronist“¹⁴ fungiert. Ein weiteres Merkmal des Figurenpersonals ist seine Geschlossenheit, d. h., dass der Kreis der Verdächtigen begrenzt und überschaubar ist. „Der Mörder darf kein von außen Hinzukommender sein.“¹⁵ Anhand der Detektivromane von Agatha Christie lässt sich dies besonders gut nachvollziehen (siehe dazu die Beispiele in Kapitel 1.1.2).

Ein weiteres verallgemeinerbares Charakteristikum des Genres Detektivliteratur (und wohl auch anderer kriminalliterarischer Texte) ist die Bereitstellung von Hinweisen, Indizien und versteckten Informationen durch den Erzähler, der es dem Lesepublikum im Sinne eines *fair play*¹⁶ ermöglichen soll, den Täter oder die Täterin zu ermitteln. Alewyn benutzt für diese Hinweise den Begriff *clue*:

Ein Clue ist ein Kryptogramm: ein Gegenstand, ein Sachverhalt, ein Vorkommnis, eine Geste, die eine Frage provoziert und zugleich eine Antwort verbirgt. Die Kunst der Detektion besteht darin, Clues zu sehen und zu lesen.¹⁷

In der Regel operiert der Detektivroman aber nicht nur mit leicht zu entziffernden Hinweisen, sondern legt auch falsche Fährten, so genannte *red herrings*¹⁸. Das Wechselspiel von entschlüsselbaren und in die falsche Richtung weisenden Informationen vollzieht sich vor den Anforderungen zweier so genannter „Limitierungsregeln“: Die „Verzögerungsregel“ besagt,

¹² Vgl. Alewyn, Anatomie des Detektivromans, S. 60.

¹³ Vgl. Kracauer, Siegfried: Detektiv. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 25-32, hier S. 31-32.

¹⁴ Just, Klaus Günther: Edgar Allan Poe und die Folgen. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971. Bd. 1, S. 9-32, hier S. 21.

¹⁵ Nusser, Der Kriminalroman, S. 38.

¹⁶ Ebda., S. 28.

¹⁷ Alewyn, Anatomie des Detektivromans, S. 61-62.

¹⁸ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 29.

dass sich dem Leser die Täterschaft nicht sofort erschließen darf; die „Überraschungsregel“¹⁹ dagegen verlangt, dass sich dem Leser und der Leserin immer wieder eine neue Wendung bieten muss. Somit wird der Aktivitätsradius des Lesepublikums eingeschränkt. Zudem gibt es jedoch auch Relevanz- und Irrelevanzregeln, d. h. dass der Mörder zu den wichtigsten Figuren zählen muss, andere Figuren aber aufgrund ihrer relativen Bedeutungslosigkeit vom Verdacht auszuschließen sind.

Aus dem bisher Gesagten lässt sich zunächst schließen, dass der Detektivroman in seiner idealtypischen Form tatsächlich eine starke Tendenz zum Schematisch-Regelhaften aufweist. Diese Schema-Affinität bedeutet, dass jeder Detektivroman eine Variation eines Grundmodells darstellt. In Anlehnung an Ulrich Suerbaum kann man das gesamte Subgenre folglich als „Variationsgattung“²⁰ bezeichnen. Damit geht auch die Neigung der Detektivroman-Autoren und Autorinnen zur Folgenbildung einher, also zum Zusammenschluss von Romanen, in denen derselbe Detektiv agiert. Dennoch ist zu konstatieren, dass die Feststellung einer Schema-Affinität mit einer Einschränkung versehen sein sollte. Richard Gerbers Anwendung des Schemas auf die berühmte Sherlock Holmes-Geschichte „A Scandal in Bohemia“ lässt ihn zum Schluss kommen, dass „kein einziges der drei postulierten Kriterien [also dass das Verbrechen schon geschehen, der Täter unbekannt ist und der Detektiv das Verbrechen kombinatorisch löst, E. B.] für die Detektivgeschichte“²¹ darauf zutrefte. Es ließen sich vermutlich zahlreiche weitere derartige Beispiele anführen, die zu einem ähnlichen Befund kommen würden. Ein differenzierterer Blick auf die angebliche Schema-Fixiertheit scheint also angebracht. Der Detektivroman (und dies ließe sich auch auf den Kriminalroman übertragen) oszilliert zwischen „exzessiver Normiertheit und bewußten [sic] Normveränderungen“²², d. h., dass das Schema letztlich ein Ideal ist.

1.1.2. Die Initialzündung: E. A. Poe

In den meisten Abhandlungen über die Genese des Detektivromans bzw. der Detektivverzählung wird E. A. Poe als deren Urheber genannt. Natürlich darf eine Fixierung eines bestimmten Datums als „Geburtsstunde“²³ des Genres nicht negieren, dass es Vorläufer

¹⁹ Vgl. Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984, S. 18-19.

²⁰ Suerbaum, Ulrich: Der gefesselte Detektivroman. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 84-96, hier S. 87.

²¹ Gerber, Verbrechen und Kriminalroman, S. 76.

²² Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt a. M.: Athenäum 1975, S. VIII.

²³ Just, Edgar Allan Poe und die Folgen, S. 11.

und Tendenzen in früheren literarischen Werken gab, die diese Entwicklung vorbereiteten (siehe dazu 1.3.1.). Es kann aber zumindest festgestellt werden, dass Poes Erzählungen jenen Zeitpunkt markieren, ab dem das Schema „Epoche machte“²⁴, also zu einem erfolgreichen und nachahmungswerten Paradigma wurde.

Als eben jener Startpunkt für das Genre wird Poes erste Detektivverzählung mit der Detektivfigur C. Auguste Dupin angesehen. Sie erschien 1841 unter dem Titel „The Murders in the Rue Morgue“. Ein Jahr später folgte „The Mystery of Marie Roget“, 1845 die dritte und letzte Dupin-Detektivverzählung „The Purloined Letter“²⁵. In der ersten Detektivverzählung finden sich bereits jene gattungskonstituierenden Elemente, von denen einige im vorigen Unterkapitel erwähnt wurden: Die Hauptfigur ist ein exzentrischer Amateur-Detektiv, von dessen analytischen Fähigkeiten eine Begleitfigur, ein namenloser Ich-Erzähler, berichtet. Ein mysteriöser und brutaler Doppelmord an zwei Frauen in einem abgeschlossenen Raum stellt für die Pariser Polizei ein schier unlösbares Rätsel dar, das am Ende eine rationale Lösung findet. Das Besondere dieser prototypischen Erzählung liegt nicht nur in der Rekonstruktion des Tathergangs, sondern auch in der Rekonstruktion des Gedankengangs des Detektivs²⁶. Das analytische Moment ist denn auch so stark gewichtet, dass Poe seine Erzählung mit einer Abhandlung desselben eröffnet, nicht mit dem Mord. Poes Programm ist ein epistemologisch-philosophisches, weshalb Ulrich Schulz-Buschhaus die Geschichte mit einer „conte philosophique“ vergleicht, die eine philosophische These abzuarbeiten hat²⁷. Dieses epistemologische Programm besteht im Primat des *acumen* vor der *attention*, also des analytischen Scharfsinns vor der aus Routine kalkulierenden Beobachtungspraxis der Polizei. Der Text führt vor, dass die richtige Beobachtung eher zum Erfolg führt als der agitatorische Eifer der Polizei, der oft darin mündet, dass die Betrachtung ganz aus der Nähe den Verlust des Überblicks mit sich bringt. Ähnlich geschieht es laut Dupin beim Betrachten der Sterne, dass wir diese wegen der Beschaffenheit der Netzhaut umso ungenauer sehen, je schärfer wir den Blick darauf lenken. Dupins Credo lautet also folgendermaßen:

The necessary knowledge is that of *what* to observe [...] There is no method in their [der Polizei, E. B.] proceedings, beyond the method of the moment. [...] The results attained by them are not unfrequently surprising, but, for the most part, are brought about by simple diligence and activity. [...] Thus there is such a thing as being too

²⁴ Kesting, Marianne: Auguste Dupin, der Wahrheitsfinder, und sein Leser. Inwiefern Edgar Allan Poe nicht der Initiator der Detektivgeschichte war. In: *Poetica* 10 (1978), S. 53-65, hier S. 53.

²⁵ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 87-88.

²⁶ Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 40.

²⁷ Vgl. Schulz-Buschhaus, Formen und Ideologien des Kriminalromans, S. 6. bzw. 11-12.

profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. [...] By undue profundity we perplex and enfeeble thought; and it is possible to make even Venus herself vanish from the firmament by a scrutiny too sustained, too concentrated, or too direct.²⁸

Dupins Scharfsinn gründet also vor allem auf der richtigen Beobachtung, die auf der Oberfläche ruht und nicht grundlos Tiefen sucht. Darauf baut er seine Analyse und die Lösung des Rätsels auf. Die Erzählhaltung ähnelt zwar eher einem Traktat, aber dennoch wurde die Erzählung bzw. ihr Protagonist Dupin in der Folge Ahnherr einer Reihe von beliebten Detektiven²⁹. Wenn hier Dupin als Detektiv bezeichnet wird, muss ergänzend eingeräumt werden, dass diese Figur mit den Eigenschaften des romantischen Künstlers ausgestattet ist: Seine Weltabgekehrtheit und sein dichterisches Potential zeugen davon: „I [der Erzähler, E. B.] felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the vivid freshness of his imagination“³⁰. Dupins analytisches Geschick ist also auch zu einem Gutteil schöpferische und imaginative Kraft, nicht bloße Indizienlese³¹. Nichtsdestotrotz wurde der romantisch gezeichnete Dupin zum „Archetyp“³² einer Gattung, die sich sonst durchaus rational geriert.

Neben den drei Detektiverzählungen rund um C. Auguste Dupin, die der Autor selbst „tales of ratiocination“ nannte³³, ist noch ein weiterer von Poe Texten von Relevanz für das Genre. Es ist dies die Erzählung „The Gold-Bug“ (1843), die zwar eines Kriminalfalls entbehrt, aufgrund anderer Faktoren aber dennoch zu Poes Detektiverzählungen-Oeuvre gezählt wird. Marianne Kesting zufolge liegt der entscheidende Anknüpfungspunkt darin, dass alle vier Texte einen poetischen Subtext in sich bergen. Sie verknüpft Poes Erzählungen mit seinem poetologischen Konzept des „upper“ und „under-current of meaning“. Das „under-current of meaning“ steht für das Mehr an Bedeutung von Literatur. Kesting schließt daraus, dass Poes Detektiverzählungen „nichts anderes und geringeres als die Selbstthematisierung der Literatur“ beinhalten³⁴. Zugespitzt findet sich dieser Subtext in „The Gold-Bug“, wo das Entzifferungssujet, eingebettet in das abenteuerliche Setting einer Schatzsuche, in besonders

²⁸ Poe, Edgar Allan: The Murders in the Rue Morgue. In: ders.: Selected Tales. London: Penguin Classics 1994, S. 118-153, hier S. 120, 132-133.

²⁹ Vgl. Schulz-Buschhaus, Formen und Ideologien des Kriminalromans, S. 11 u. 6.

³⁰ Poe, The Murders in the Rue Morgue, S. 120-121.

³¹ Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 36.

³² Schulz-Buschhaus, Formen und Ideologien des Kriminalromans, S. 6.

³³ Symons, Julian: Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History. London: Faber & Faber 1972, S. 35.

³⁴ Kesting, Auguste Dupin, der Wahrheitsfinder, und sein Leser, S. 57.

krasser Form inszeniert wird. Die Selbstspiegelung der Geschichten als Literatur dient also als Begründung dafür, „The Gold-Bug“ auch zu den Detektiverzählungen zu zählen.

1.1.3. Detektivliteratur nach E. A. Poe

Poes unmittelbarer Einfluss hinsichtlich der Detektiverzählung setzte erst Jahrzehnte nach der Veröffentlichung seiner „tales of ratiocination“ ein. In der Zwischenzeit etablierten sich Ansätze zum Detektivroman, vor allem bei den Autoren Wilkie Collins und Emile Gaboriau³⁵. Insbesondere Collins' Romane „The Woman in White“ (1860) und „The Moonstone“ (1868) sind als frühe Formen des Detektivromans zu nennen, selbst wenn die eigentliche Detektion des Verbrechens (das zu dieser Zeit noch nicht zwingend ein Mord ist) eher zweitrangig ist. Gleichzeitig etablierte Gaboriau den französischen „roman policier“. In seinem wichtigsten Roman „L’Affaire Lerouge“ (1863) wird im Vergleich zu Collins die Detektivfigur in den Mittelpunkt gerückt³⁶.

Zu seiner vollen Entfaltung kommt Poes Modell durch Arthur Conan Doyles 60 Sherlock Holmes-Erzählungen (vier davon sind längere³⁷, 56 davon kürzere Erzählungen), die zwischen 1887 und 1927 veröffentlicht wurden³⁸. Wenn gerade diesem Autor maßgeblicher Einfluss auf alle weiteren Entwicklungen des Subgenres zugesprochen wird³⁹, ist genauer zu betrachten, worin die Merkmale seiner Dichtung liegen, denn dogmatische Schematreue ist auch bei ihm nicht unbedingt zu finden (wie weiter oben bereits angedeutet wurde). Die Eröffnungsgeschichte für „The Adventures of Sherlock Holmes“ (1891-1893) „A Scandal in Bohemia“⁴⁰ beginnt mit der Bitte des böhmischen Königs um Hilfe durch Holmes. Er hat Kenntnis von einem geplanten Verbrechen sowie vom Täter. Der Detektiv soll das Verbrechen nicht aufdecken, sondern abwenden⁴¹. Vom Schema Verbrechen – Ermittlung – Aufdeckung ist hier also nicht zu sprechen.

³⁵ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 89.

³⁶ Vgl. ebda., S. 89-90.

³⁷ Die Einordnung dieser vier Texte („A Study in Scarlet“, 1887, „The Sign of Four“, 1890, „The Hound of the Baskervilles“, 1902, „The Valley of Fear“, 1915) ist nicht eindeutig; Suerbaum nennt sie Geschichten, Nusser Romane. Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 50; Nusser, Der Kriminalroman, S. 92.

³⁸ Vgl. ebda., S. 92.

³⁹ z. B. von Ulrich Suerbaum, vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 50.

⁴⁰ Doyle, Sir Arthur Conan: The Adventures of Sherlock Holmes. Introduction and Notes by Julian Wolfreys. Hertfordshire: Wordsworth Editions 1992.

⁴¹ Vgl. Gerber, Verbrechensdichtung und Kriminalroman, S. 75-76.

Es liegt durchaus nahe, den Erfolg der Doyle'schen Erzählungen in den Figuren Sherlock Holmes und Dr. Watson zu vermuten. Manche Züge der Figuren erinnern freilich an Poes Dupin: Extravaganz, Abgeschlossenheit, eine intellektuell inferiore Begleitfigur (die bei Doyle Namen und Profession erhält), Überlegenheit gegenüber den polizeilichen Institutionen⁴². Darüber hinaus reflektieren die Figuren auch aktuelle soziale Konzeptionen ihrer Zeit: Dr. Watson steht an der Schwelle des alten Idealbildes der *leisure class* vor dem 1. Weltkrieg und der modernen Anforderung der selbständigen Lebenserhaltung⁴³. Maßgeblich ist für Doyles Holmes-Erzählungen auch die adaptierte szientifische Perspektive, mit der die Hauptfigur ausgestattet wird. Doyle knüpft laut eigenen Angaben einerseits an Gaboriau an⁴⁴; wesentlich ist aber die Adaption bzw. Weiterführung des epistemologischen Diskurses bei Poe. Schulz-Buschhaus zufolge tritt in der Holmes-Figur mehr das Element der Beobachtung hervor, welches dann zu Schlussfolgerungen und Deduktionen führt. Die Beobachtung vor allem von Details wird anhand der Figur tatsächlich zelebriert (ein solches Detail ist z. B. die Asche von Zigarren, deren Herkunft er bestimmt). Außerdem erhebt Holmes Dupins Scharfsinnskunst zu einer Wissenschaft, stellt dessen Rationalismus auch Empirismus zur Seite und wird somit zum „scientific detective“⁴⁵. Er bildet folglich einen Gegenpol zum Künstler-Ermittler Dupin. In dieses Bild fügt sich seine Bildung in den Bereichen der Naturwissenschaften, die im Gegensatz zu jener in den Geisteswissenschaften profund ist, wie Dr. Watson festhält:

1. Knowledge of Literature.—Nil.
2. „ „ „ „ Philosophy.—Nil.
- [...]
5. „ „ „ „ Botany.—Variable.
- Well up in belladonna, opium, and poisons generally. [...]
6. Knowledge of Geology.—Practical, but limited. Tells at a glance different soils from each other. After walks has shown me splashes upon his trousers, and told me by their colour and consistence in what part of London he had received them.
7. Knowledge of Chemistry.—Profound.
- [...]
9. „ „ „ „ Sensational Literature.—Immense. He appears to know every detail of every horror perpetrated in the century⁴⁶.

Holmes treibt im Gegensatz zu Dupin angewandte Wissenschaft und macht daraus einen Beruf⁴⁷. Er ist „Repräsentant der neuen, naturwissenschaftlich ausgerichteten, sich zur

⁴² Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 51-53.

⁴³ Vgl. ebda. S. 53.

⁴⁴ Vgl. Schulz-Buschhaus, Formen und Ideologien des Kriminalromans, S. 43.

⁴⁵ Ebda., S. 46-47.

⁴⁶ Doyle, The Adventures of Sherlock Holmes, S. 15-16.

⁴⁷ Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 55.

Spezialisierung bekennden Bildungsvorstellung“⁴⁸. Zwar mag der Erfolg der Sherlock Holmes-Erzählungen zu einem Gutteil diesen Faktoren zu verdanken sein, es ist aber dennoch festzuhalten, dass Holmes nicht durchgängig als rein rational gezeichnet wird. Beispielsweise spielt er Violine; darüber hinaus ist auch seine Methode differenzierter zu betrachten. Diese Frage wird in einem eigenen Kapitel erörtert, das die semiotischen Operationen in Holmes Methode fokussieren wird. An dieser Stelle soll ein Hinweis von John Allan Stevenson genügen:

Holmes' conclusions are not always (as we are led to believe) inevitable, but they do turn out to be right, and what those solutions verify is less Holmes' method than his power to interpret.⁴⁹

Doyles Holmes-Texte fanden in den auf ihn folgenden Jahren und Dekaden viele Nachahmer bzw. Abwandlungen, beispielsweise in Form der Father Brown-Figur (50 Erzählungen zwischen 1911 und 1935) von Gilbert Keith Chesterton. In der französischen Literatur findet sich eine Anti-Holmes-Figur in Leblancs „Arsène Lupin, Gentleman-combrioleur“ (1907), die Holmes und Dr. Watson karikiert⁵⁰. Andererseits findet das Genre mit Gaston Leroux einen dritten Gründungsvater neben Poe und Doyle. Vor allem die Erzählung „Le mystère de la chambre jaune“ (1907) ist ein wesentlicher Eckpfeiler für die Gattung⁵¹. Eine detaillierte Darstellung dieses Interregnums kann an dieser Stelle nicht erfolgen⁵². Dafür lohnt sich ein Blick auf das so genannte „Golden Age“ des Detektivromans.

Sein Golden Age erlebte der Detektivroman in den Jahren zwischen den zwei Weltkriegen. Veränderte Lesegewohnheiten und Marktverhältnisse bedingten die Vormachtstellung des Detektivromans vor der Detektiverzählung, wobei auch der Detektivroman mit durchschnittlich 170-190 Druckseiten relativ kurz gehalten wurde⁵³. In dieser Periode kam nicht nur die Schemafestigkeit des Genres zu einem Höhepunkt – parallel verliefen auch Tendenzen zur Dekonstruktion desselben⁵⁴. Als wichtigste Vertreterin der Form des „pointierte[n] Rätselroman[s]“⁵⁵ (im Englischen auch „cozy“ genannt⁵⁶) wird aus heutiger

⁴⁸ Ebda., S. 54.

⁴⁹ Stevenson, *Crime, Detective, and Mystery Novel*, S. 257.

⁵⁰ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman*, S. 96-97.

⁵¹ Vgl. Schulz-Buschhaus, *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, S. 86.

⁵² Verwiesen sei auf die Überblicksdarstellungen in Nusser, *Der Kriminalroman*, S. 96-99; Suerbaum, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, S. 70-73.

⁵³ Vgl. Suerbaum, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, S. 74.

⁵⁴ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman*, S. 100-101.

⁵⁵ Ebda., S. 101.

⁵⁶ Stevenson, *Crime, Detective, and Mystery Novels*, S. 257.

Sicht Agatha Christie angesehen. Um die zentralen Merkmale ihrer Detektivromane darzustellen, wird hier in Anlehnung an Ulrich Suerbaum ihr erster Roman „The Mysterious Affair at Styles“ (1920) als Beispiel herangezogen. Das Verbrechen ereignet sich inmitten der *gentry*, einer spezifischen Gesellschaftsform auf dem Land, bestehend aus einem Verbund von Familien mit Gästen und Bediensteten. All diese Personen werden im Eröffnungsteil des Romans charakterisiert bzw. dem Lesepublikum in einer sozialen Ordnung verhaftet dargestellt. Dies birgt bereits ein Spannungsmoment: In jeder Figurenzeichnung bleibt eine Lücke, jede Figur scheint auch etwas zu verbergen zu haben⁵⁷. Zwischen gesellschaftlichem Status und tatsächlicher Ethik besteht in vielen Fällen ein großer Unterschied.

Der Limitierung des Figurenpersonals entspricht die typische Limitierung des Ortes auf dem Land. Neben der Polizei tritt der Detektiv Hercule Poirot als Ermittler auf, wobei er sich hinsichtlich seiner Beobachtungen und Schlussfolgerungen aber bedeckt hält. Dadurch und mittels falscher Kontextualisierungen und sprachlicher Doppeldeutigkeiten wird eine komplexe Rätselstruktur etabliert. Eine solche falsche Kontextualisierung ist beispielsweise die Frage, zu welchem Kleidungsstück ein grüner Faden gehört⁵⁸. Der Mittelteil des Romans besteht aus eben jenen Kunstgriffen, die eine Lösung auf lange Sicht hin vorbereiten, dadurch aber zuweilen handlungsarm sind. Somit bietet sich der Mittelteil für die Dominanz des Detektivs an⁵⁹. Poirot wird als schrulliger Charakter, weniger als Scharfsinns-mensch im Sinne Poes gezeichnet. Ihm liegt mehr an der Wiederherstellung der *gesellschaftlichen* Ordnung, nicht so sehr der *logischen*⁶⁰. Der Schlussteil des Romans ist der ausholende und dramatische Gestus der Aufklärung des Verbrechens und die angestrebte Reetablierung der Ordnung⁶¹.

Agatha Christies Detektivromankunst ist in hohem Maße Variationskunst. Die Variation betrifft dabei sehr oft nicht die Tiefenstruktur der Romane, sondern deren Oberfläche (z. B. Namensänderungen, aber gleichbleibende Landhäuser, häufig gibt es ca. zehn Verdächtige). Abgewandelt werden von Christie vor allem Milieu und Detektivfigur. Zu beliebten Schauplätzen werden abgeschiedene Herrenhäuser, Landsitze und Reisegesellschaften bzw. diverse Transportmittel wie Schiffe, Flugzeuge, sogar Inseln. Derartige Räume werden oft im Sinne eines locked-room mystery eingesetzt, das noch an anderer Stelle zu erörtern ist⁶².

⁵⁷ Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 76-78.

⁵⁸ Vgl. ebda., S. 82.

⁵⁹ Vgl. ebda., S. 83-84.

⁶⁰ Vgl. ebda., S. 84.

⁶¹ Vgl. ebda., S. 87.

⁶² Vgl. ebda., S. 91-92.

Variiert werden in Christies Oeuvre auch die Detektivfiguren (neben Hercule Poirot ist vor allem Miss Marple eine berühmte Figur ihrer Romane).

Von gattungspoetischem Interesse ist weiters die Beobachtung, dass Christie auch den Regelbruch einkalkuliert und variiert. Denn – so argumentiert erneut Ulrich Suerbaum – ihr gefinkeltes Rätselspiel gerade in diesem beispielhaften Roman verstößt gegen die Limitierungsregeln, unter anderem gegen die Konvention, dass es nur einen Mörder geben soll (der Mörder gibt es in diesem Roman aber zwei). Der Regelbruch wird somit zu einem bedeutsamen Variationselement⁶³; in extremer Form findet er sich in den zwei Agatha Christie-Romanen „Curtain“ (um 1940 entstanden, 1975 zur Publikation freigegeben) und „Ten Little Niggers“ (1939): Im erstgenannten richtet Poirot den Mörder und sich selbst⁶⁴, im zweitgenannten werden zehn Personen der Reihe nach auf einer Insel umgebracht, das Mordrätsel wird anhand einer Flaschenpost und ohne Detektiv gelöst. Die Handlung in „Ten Little Niggers“ entfaltet sich anhand dreier Zehnersequenzen (das Lied von den zehn Negerlein, zehn nacheinander verschwindende Porzellanfiguren, zehn Verbrechen durch die zehn Personen)⁶⁵. Diese zwei Extrembeispiele zeigen für das Detektivschema insgesamt auf, dass der Detektivroman seine eigenen zentralen Elemente zu thematisieren vermag (z. B. den Mord, die Rolle des Detektivs), ohne sich selbst zu einem Ende zu bringen⁶⁶.

Neben Agatha Christie werden Dorothy Sayers, Anthony Berkeley, S.S. Van Dine, Ellery Queen, John Dickson Carr, Margery Allingham und Ngaio Marsh dem Golden Age zugerechnet, wobei sich bei einigen Tendenzen zur Abwandlung des Schemas abzeichnen (z. B. bei Allingham und Marsh)⁶⁷. Auch nach dem Golden Age, also nach circa 1940, wurde die Tradition des Rätselromans weitergeführt, u. a. durch Ruth Rendell⁶⁸. Eine detaillierte Erörterung der Entwicklung dieses Strangs des Detektivgenres kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, vor allem weil eine solche Darstellung für die Einordnung der ausgewählten Texte nicht von maßgeblicher Bedeutung ist. Dennoch sollen zwei Grundtendenzen nicht unerwähnt bleiben. Zum einen sind Variationen des Rätselromans zu nennen, für die beispielhaft die Namen Dorothy Sayers (mit ihren Detektiven Harriet Vance und Lord Peter Wimsey), Georges Simenon im französischen Sprachraum (mit seinem Kommissar Maigret),

⁶³ Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 89-90.

⁶⁴ Vgl. ebda., S. 95.

⁶⁵ Vgl. ebda., S. 97-99.

⁶⁶ Vgl. ebda., S. 96.

⁶⁷ Vgl. Symons, Bloody murder, S. 106 u. 118.

⁶⁸ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 103. Dort findet sich eine Auswahl von Autoren und Titeln.

Friedrich Glauser und stellvertretend für neuere (u. a. feministische) Strömungen Doris Gercke stehen können⁶⁹. Als Beispiele für die Dekonstruktion des Detektivromans soll an dieser Stelle der Hinweis auf Autoren wie Friedrich Dürrenmatt, Allain Robbe-Grillet und Peter Handke genügen⁷⁰.

1.2. Kriminalerzählung und Kriminalroman

Bis hierher hat sich gezeigt, dass man beim Suchen nach einem Zugang zur Sparte der Detektivliteratur vor allem auf die englischsprachige Literatur verwiesen wird. Im folgenden Abschnitt wird sich herausstellen, dass zwar eine Beachtung der Ausprägungen angloamerikanischer Kriminalliteratur weiterhin geboten ist; andererseits wird bei diesem Thema die deutschsprachige Literatur von größerer Bedeutung sein. Zunächst sind einige terminologische Anstrengungen zu unternehmen, um die einzelnen in der Sekundärliteratur vorkommenden Begriffe sinnvoll verwenden zu können.

1.2.1. Zur Terminologie

In diesem Teilbereich der Kriminalliteratur herrscht eine gewisse terminologische Unklarheit vor. Mit dem Adjektiv *kriminal* lassen sich folgende häufig zu lesende Komposita bilden: Kriminalerzählung, Kriminalnovelle, Kriminalgeschichte und Kriminalroman. Vor allem die drei zuerst genannten werden in der Forschungsliteratur oft ohne stringente Begriffserklärung verwendet. Deshalb scheint eine Auseinandersetzung damit an dieser Stelle gerechtfertigt. Zunächst ist festzuhalten, dass alle vier Begriffe hinsichtlich ihres Inhalts ein ähnliches Ziel verfolgen. So erklärt beispielsweise das Handbuch literarischer Fachbegriffe, dass Kriminalroman, -erzählung und -novelle „Planung, Ausführung u[nd, E. B.] Aufklärung von Verbrechen“⁷¹ zum Thema haben. In ähnlicher Weise definiert Elisabeth Frenzel aber auch den Begriff Kriminalgeschichte⁷² (vgl. dazu auch weiter unten). Wenn nun diese inhaltliche Komponente ein Merkmal aller dieser Begriffe zu sein scheint, müssen andere Unterscheidungskriterien gefunden werden. Als solches Kriterium bietet sich die Länge an.

⁶⁹ Vgl. ebda., S. 105-110.

⁷⁰ Vgl. ebda., S. 111-113.

⁷¹ Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarb. u. erw. Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1995, S. 295.

⁷² Vgl. Frenzel, Elisabeth: Kriminalgeschichte. In: Kohlschmidt, Werner und Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. 5 Bde. Berlin u. a.: De Gruyter 2001. Bd. 1: A-K, S. 895-899, hier S. 895.

So kann man in relativ einfacher Weise zunächst den Begriff Kriminalroman von den anderen absondern, indem man ihn als einen „*längere[n]* Erzähltext[] [Hervorhebung E. B.]“⁷³ charakterisiert, der von den Umständen eines Kriminalfalls handelt.

Schwieriger gestaltet sich die Unterscheidung zwischen den drei Bezeichnungen Kriminalerzählung, -novelle und -geschichte, deren gemeinsames Merkmal im Vergleich zum Kriminalroman konsequenterweise der geringere Umfang sein muss. Hinsichtlich des Begriffs Kriminalnovelle ist zunächst festzuhalten, dass einschlägige Nachschlagewerke oder Forschungsbeiträge auf dezidierte Definitionen verzichten⁷⁴. Eine Ausnahme stellt Winfried Freund dar, der zunächst feststellt, dass sich dieser Begriff noch nicht etabliert habe, weil der Diskurs zur Gattung Novelle vor allem deren „formal-strukturelle[] Seite“⁷⁵ betone, inhaltliche Aspekte jedoch unbeachtet ließe und das Genre der Kriminalliteratur generell der Trivialität verdächtige. Es lässt sich daraus implizit der Schluss ziehen, dass der Begriff Kriminalnovelle auf eine bestimmte Art von Novellen anzuwenden ist, deren stoffliches Interesse sich auf einen kriminalistischen Fall richtet. Sie scheint somit eine Untergattung der Novelle zu sein. Die Novelle bzw. ihre typischen Konstruktionsprinzipien und Elemente erweisen sich darüber hinaus in vielen Fällen als geradezu prädestiniert für die Bearbeitung kriminalistischer Stoffe (siehe dazu 1.3.1.). Wenn also hier im Folgenden der Begriff Kriminalnovelle verwendet wird, dann zielt er auf Texte, die gemeinhin als der Gattung Novelle zugehörig gesehen werden und die die Umstände eines Verbrechens zum Inhalt haben.

Als etwas komplexer erweist sich die Frage, wie die Termini Kriminalgeschichte und Kriminalerzählung zu definieren sind, denn diese werden meist inkonsequent nebeneinander verwendet, ohne ihre Bedeutungen zu erklären. Außerdem scheinen auch Nachschlagewerke wenig Abhilfe zu bieten: Elisabeth Frenzel schreibt in ihrem Beitrag zum Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte über die *Kriminalgeschichte*, dass es sich bei diesem Genre um „erzählende Werke“ handle, „in deren Mittelpunkt Verbrechen und Verbrecher und deren

⁷³ Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe. 5 Bde. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag 1989. Bd 3: Heb – Maq, S. 1685.

⁷⁴ Das betrifft Best, Handbuch literarischer Fachbegriffe, S. 295, Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Körner 2001, S. 436-437 und Schönhaar, Rainer: Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800. Bad Homburg v. d. H. u. a.: Dr. Max Gehlen 1969.

⁷⁵ Freund, Winfried: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn: Schöningh 1975, S. 7.

gerichtliche Verfolgung und Bestrafung stehen“⁷⁶. Von der oben erwähnten Definition der *Kriminalerzählung* in Bests Handbuch scheint Frenzels Zugang nicht signifikant verschieden zu sein. Edgar Marsch hingegen bietet eine Erklärung, die vor allem auf der historischen Entwicklung fußt. So weist er zunächst darauf hin, dass der Begriff Kriminalgeschichte mit der Sammlung von Kriminalfällen durch August Gottlieb Meißner um das Jahr 1800 herum Einzug in den literaturhistorischen Diskurs hielt. Der Terminus ist also primär als *historischer* Terminus aufzufassen und „meint die Erzählung einer ursprünglich ‚wahren‘ Begebenheit aus dem Bereich der praktischen Justiz, also einen Rechtsfall mit allen seinen möglichen Umständen“⁷⁷. Bevor sich mit Meißners Sammlung diese Bezeichnung etablierte, konnte sie sowohl für juristisches Aktenmaterial, als auch für dessen literarische Verarbeitung stehen.⁷⁸ Das heißt, dass sich die anfangs weite Bedeutung des Begriffs Ende des 18. Jahrhunderts erst auf das literarische Phänomen einengte.

Kriminalgeschichten dieser Art waren aufgrund von Überlegungen zur Wirkung beim Publikum in ihrer Länge begrenzt. In ihrer historischen Entwicklung dehnte sich der Umfang dieser Geschichten aus, und somit wurden sie Marsch zufolge zu Kriminalerzählungen, ab etwa 1860 zu Kriminalromanen⁷⁹. Es stellt sich also heraus, dass die terminologischen Unterscheidungen vor allem auf das Kriterium der Länge abzielen. Man kann aus all dem Dargelegten für das Folgende den Schluss ziehen, dass die Kriminalerzählung für erzählende Texte von mittlerem Umfang steht, an deren historischem Anfang die Kriminalgeschichte stand; darüber hinaus soll der Begriff Kriminalerzählung hier als eine Art Oberbegriff gelten, der auch die Kriminalnovellen umfasst⁸⁰. Deshalb werden in dieser Arbeit die Begriffe Kriminalerzählung, Kriminalnovelle und Kriminalroman bevorzugt und so verwendet, wie sie soeben erläutert wurden. Was an dieser Stelle erneut klar zu betonen ist, ist das spezifische inhaltliche Interesse, das diese eben behandelten Textarten im Gegensatz zur Detektivliteratur haben (siehe dazu ausführlicher das folgende Unterkapitel). Eben wegen dieser inhaltlichen Nähe scheint es gerechtfertigt, zur Charakterisierung der Kriminalerzählung z. B. auch Frenzels Überlegungen zur Kriminalgeschichte heranzuziehen.

⁷⁶ Frenzel, Kriminalgeschichte, S. 895.

⁷⁷ Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse. München: Winkler 1972, S. 13.

⁷⁸ Vgl. ebda., S. 7.

⁷⁹ Vgl. ebda., S. 13-14.

⁸⁰ Dies scheint legitim, weil der Begriff Erzählung als „*Sammelbegriff* für lit. Erzähltexte mittleren Umfangs“ aufgefasst werden kann. Spörl, Uwe: Erzählung. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 208-209, hier 208.

1.2.2. Kriminalerzählung: Charakterisierung und Entstehung

Aufgrund des eben Gesagten lässt sich vermuten, dass gewisse Merkmale, die Frenzel der Kriminalgeschichte zuordnet, auch für die Kriminalerzählung gelten. Eines dieser Merkmale ist beispielsweise die Tatsache, dass in dieser Art kriminalliterarischer Texte keine derartige Schemagebundenheit vorzufinden ist wie etwa im klassischen Detektivroman. Somit werde Frenzel zufolge die Diskussion in diesem Bereich nicht unweigerlich zu einer gattungspoetischen. Die Betrachtung der Kriminalgeschichte (und -erzählung) ist somit stets die Betrachtung eines „Stück[es] Stoffgeschichte“⁸¹. Typisch ist für die Kriminalgeschichte (und -erzählung) das psychologische und sozialwissenschaftliche Interesse am Verbrecher bzw. an der Verbrecherin und der Verbrechensgenese. Dieses Merkmal hilft dabei, sie von anderen literarischen Werken, in denen sich das Heroische einer juristischen Bewertung noch weitgehend entziehen konnte, abzugrenzen. Auf die Frage nach der Verbrecherpsychologie fand die deutsche Kriminalerzählung in ihrer frühen, romantischen Phase teils Antworten im magischen, religiösen Bereich⁸².

Die Stoffe deutscher Kriminalerzählungen entstammten meist Sammlungen realer Fälle. Dabei waren zunächst französische Vorbilder maßgeblich. So stellte eine wichtige Stoffquelle das Korpus des François Gayot de Pitaval dar, das seinerseits seine Wurzeln in der Sammelleidenschaft engagierter Juristen und im Zugänglichmachen von Rechtsfällen hat⁸³. Es wurde in 22 Bänden unter dem Titel „Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées“ zwischen 1734 und 1743 herausgegeben. Teil der dort gesammelten Geschichten waren die Umstände des Verbrechens, die Gerichtsverhandlung und die Bestrafung. In deutscher Sprache kursierten die Geschichten schon bald darauf in vier Bänden⁸⁴. Dem so genannten „Pitaval“ ging es vor allem darum, die Sensationsgier des Lesepublikums zu stillen⁸⁵.

⁸¹ Frenzel, Kriminalgeschichte, S. 895.

⁸² Vgl. Frenzel, Kriminalgeschichte, S. 895-896.

⁸³ Vgl. Marsch, Die Kriminalerzählung, S. 90.

⁸⁴ Vgl. Stockhorst, Stefanie: Zwischen Mimesis und magischem Realismus. Dimensionen der Wirklichkeitsdarstellung in Kriminalnovellen von Droste-Hülshoff, Fontane und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2002), S. 50-81, hier S. 55.

⁸⁵ Vgl. Schönhaar, Novelle und Kriminalschema, S. 61.

Der oben bereits erwähnte August Gottfried Meißner zeichnete für die erste deutsche Sammlung von Kriminalfällen unter dem Titel „Skizzen“ (1778-1796) verantwortlich⁸⁶. Auch Meißners Motivation lag nicht in der Rätselhaftigkeit eines Falls begründet, sondern in der Bedeutung derartiger Rechtsfälle für die Erkundung des Wesens des Menschen. Theologischer, juristischer und medizinischer Diskurs sollten gemeinsam zur Ergründung des Abweichens des ein Verbrechen begehenden Menschen von der sozialen Norm beitragen⁸⁷. Geradezu paradigmatisch findet sich dieser Leitgedanke bei Friedrich Schiller, der 1792 das Vorwort zum neuerlich in deutscher Sprache herausgegebenen „Pitaval“ (1792-1795) verfasste⁸⁸. Schiller schreibt darin über die Brauchbarkeit dieser gerichtlichen Fälle:

Man erblickt hier den Menschen in den verwickeltesten Lagen, welche die ganze Erwartung spannen [...]. Das *geheime Spiel der Leidenschaft* entfaltet sich hier vor unsern Augen, und über die verborgenen Gänge der Intrigue, über die Machinationen des geistlichen sowohl als weltlichen Betrugers wird mancher Strahl der Wahrheit verbreitet. Triebfedern, welche sich im gewöhnlichen Leben dem Auge des Beobachters verstecken, treten bei solchen Anlässen, wo Leben, Freiheit und Eigenthum auf dem Spiele steht, sichtbar hervor, und so ist der Kriminalrichter im Stande, *tiefer Blicke in das Menschenherz* zu thun. [...] so enthüllt uns oft ein Kriminalproceß *das Innerste der Gedanken* und *bringt das versteckteste Gewebe der Bosheit an den Tag*. [Hervorhebungen E. B.]⁸⁹

Dieser „wichtige Gewinn für Menschenkenntniß [sic] und Menschenbehandlung“ werde noch durch die Vermittlung wichtiger „Rechtskenntnisse“⁹⁰ durch das Werk ergänzt. Neben Spannung für ein breiter werdendes Publikum sollte der juristische Fall also auch einen Blick in das Innere des Menschen ermöglichen. Zusätzlich zu diesem Erkenntnisinteresse spielte jedoch auch die Kritik an der juristischen Praxis und deren Methoden des Verhörs und der Folter eine gewaltige Rolle, die sowohl im „Pitaval“, als auch bei Meißner und bei Schiller angelegt ist⁹¹. Gerade in einer Zeit, in der auch liberale Bewegungen neben biedermeierliches Maßhalten traten, erlebten kompilatorische Sammlungen ihren Aufschwung, also in der Zeit von etwa 1800 bis 1850. Von der zunehmenden Unvereinbarkeit von „individuelle[r] Norm

⁸⁶ Vgl. Stockhorst, Zwischen Mimesis und magischem Realismus, S. 55-56.

⁸⁷ Vgl. Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 322-339, hier S. 322.

⁸⁸ Vgl. Stockhorst, Zwischen Mimesis und magischem Realismus, S. 55.

⁸⁹ Schiller, Friedrich: Vorrede zu dem ersten Theile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval. In: Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Eilfter Band: Kleine Schriften vermischten Inhalts. Stuttgart: Cotta'scher Verlag 1867, S. 207-209, hier S. 208.

⁹⁰ Ebda., S. 254

⁹¹ Vgl. Schönert, Kriminalgeschichten zwischen 1770 und 1890, S. 327.

und obrigkeitliche[r] Norm“⁹² zeugten zudem auch die Räuberromane, die bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren. In diesem Kontext ist auch Schillers Drama „Die Räuber“ (1781) zu sehen, das nicht den konformistischen, sondern den widersprechenden Menschen im Sinne einer Rousseau’schen „natürlichen Sittlichkeit“ in Szene setzt⁹³. Neben diesem Drama mit seiner sozialkritischen Tendenz und dem Vorwort zum Pitaval ist Schillers Prosaschaffen von eminenter Bedeutung für die Entwicklung der Kriminalerzählung. Konkret ist damit die Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte“ (1792) gemeint⁹⁴. Das Interesse der Erzählung ist anders gelagert als etwa jenes des „Pitaval“. Es wendet sich vor allem den Ursachen des Verbrechens zu, die nicht in der kriminologischen Retrospektive, sondern sukzessive im Erzählverfahren ans Tageslicht kommen. Die Motivation der Erzählung wird in einer traktathaften Vorbemerkung entfaltet. Psychologische Analyse tritt vor das eigentliche Verbrechen⁹⁵:

Der Held muss kalt werden wie der Leser, oder, was hier ebenso viel sagt, wir müssen mit ihm bekannt werden, eh er handelt; wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen sondern auch wollen sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen jener Taten. Man hat das Erdreich des Vesuvs untersucht, sich die Entstehung seines Brandes zu erklären; warum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen?⁹⁶

Trotz ihrer Bedeutung kann diese Schiller’sche Erzählung an dieser Stelle nicht näher erörtert werden. Ihre Beispielhaftigkeit für die Disziplinen übergreifende, integrative Perspektive auf das Verbrechen soll aber nochmals betont werden, umso mehr, als diese Perspektive an einem bestimmten Punkt der Entwicklung des Genres aufgegeben wurde. Jörg Schönert zufolge vollzog sich nämlich um das Jahr 1830 herum eine Aufspaltung der Zugänge zu kriminalistischen Stoffen. Nicht mehr Integration, sondern Konkurrenz zwischen literarischer und sachbezogener Bearbeitung sei nun prägend gewesen. Als Wendepunkt identifiziert Schönert die zweite Auflage der Sammlung des Juristen P. J. A. Feuerbach mit dem Titel „Aktenmäßige Darstellung merkwürdiger Verbrechen“ (1828/29), die eher rechtswissenschaftlich orientiert ist. Der literarische Bereich differenzierte sich aus: Geschichten über Detektion und Jagd nach einem Verbrecher wurden zusehends beliebter.

⁹² Marsch, Die Kriminalerzählung, S. 124.

⁹³ Vgl. ebda., S. 108.

⁹⁴ Sie erschien anonym aber bereits 1786 unter dem anderen Titel „Der Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte“. Vgl. Marsch, Die Kriminalerzählung, S. 109.

⁹⁵ Vgl. ebda., S. 110-119.

⁹⁶ Schiller, Friedrich: Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte. In: ders.: Der Verbrecher aus verlorener Ehre und andere Erzählungen. Nachwort von Bernhard Zeller. Stuttgart: Reclam 1999 (= RUB 8891), S. 5-34, hier S. 7.

Kriminalerzählungen in novellistischer Form schienen den Lesererwartungen entgegenzukommen, indem sie innerhalb ihrer relativ geschlossenen Bauart oft dem Prinzip einer poetischen Gerechtigkeit folgten; allzu viel sozialkritisches Engagement schien nämlich nach 1860 – im Dunstkreis des poetischen Realismus – nicht mehr akzeptabel. Kriminalistisches begegnete dem Lesepublikum also auf vielfältige Weise: In Form eben jener novellistischen Erzählungen, die auch in Zeitungen und Zeitschriften gedruckt wurden, in Form weiterer Fallsammlungen (z. B. des „Neuen Pitaval“, 1842-1850), in Form von Gerichtszeitungen, Kriminalstatistiken etc.⁹⁷ Der „Neue Pitaval“ verfügte über eine verfeinerte psychologische Perspektive, die ihn vom alten „Pitaval“ unterscheidet⁹⁸. Interessant ist darüber hinaus die poetologische Reflexion der Herausgeber Julius Eduard Hitzig und Wilhelm Häring: Die Kunst der literarischen Bearbeitung eines Kriminalfalls sei vor allem eine Sache des „*arranger les faits*“, also der Komposition der Tatsachen zu einer spannungsvollen Erzählung⁹⁹.

1.2.3. Merkmale der Kriminalerzählung

Ein zentrales Merkmal der Kriminalerzählung wurde bereits angesprochen, nämlich das Interesse an den (psycho-sozialen) Umständen und Bedingungen eines Verbrechens. Die Kriminalerzählung hat einen Hang zu quantitativer Bescheidenheit, also zur Kürze. Erst um etwa 1860 herum setzte – wie erwähnt – eine Tendenz zur Länge ein. Der Kern des Erzählten ist meist dennoch kompakt: Das Figurenpersonal ist begrenzt, die Handlung geschlossen. „Anfang und Ende sind nach genauen poetischen Spielregeln reguliert, ebenso der Erzählverlauf und der Verlauf des Erzählten“.¹⁰⁰ Fülle kann die Erzählung durch ausführliche Einzelberichte ihrer Figuren oder ähnliche Erweiterungen erlangen, wenn auch der Kern in seiner Kürze erhalten bleibt. Edgar Marsch listet vier zentrale Merkmale der Kriminalerzählung auf:

1. Innere und äußere Vorgeschichte eines Falls (in der Regel ein Verbrechen oder sichtbarer Anschein desselben);
2. Der Fall als solcher (= ein Verbrechen oder der Anschein eines solchen);
3. Detektion und Lösung (auch Irrtum);
4. Gericht und ‚Sühnung‘ (z. B. auch Justizirrtum etc.)¹⁰¹

⁹⁷ Vgl. Schönert, Kriminalgeschichten zwischen 1770 und 1890, S. 327-329.

⁹⁸ Vgl. Marsch, Die Kriminalerzählung, S. 105.

⁹⁹ Ebda., S. 94.

¹⁰⁰ Vgl. ebda., S. 15.

¹⁰¹ Ebda., S. 17.

Zum Element der Detektion ist anzumerken, dass Marsch den schlüssigen Gedanken äußert, dass Kriminalerzählungen ohne Detektiv bzw. das detektorische Erzählschema ebenso detektorische Interessen haben und artikulieren. Solche Interessen können auf psychische und soziale Einflussfaktoren, räumliches und soziales Umfeld und andere abzielen. Irgendeine Art von Analyse findet also in jeglicher Darstellung eines Verbrechensfalls statt¹⁰². Wie sich die Entfaltung dieses Interesses manifestiert, soll im Folgenden kurz dargestellt werden. Der Fokus verschiebt sich dabei von der Frühzeit der literarischen Vorläufer auf einen Zeitrahmen, der für das zu analysierende Textkorpus (speziell Fontane und Droste-Hülshoff) relevant ist. Dazu werden vor allem zwei Ansätze herangezogen, zum einen Jörg Schönerts Gedanken zu Motiv- und Stoffbündeln, die in Kriminalnovellen zwischen 1830 und 1890 häufig verarbeitet wurden, zum anderen Stefanie Stockhorsts vor allem am Realismus interessierte Skizze der Merkmale solcher Erzählungen¹⁰³.

Jörg Schönert zufolge stellt der Zusammenhang von Schuld und Sühne in vielen Kriminalnovellen in diesem Zeitraum einen wichtigen Themenkomplex dar. Häufig sühne eine Figur am Ende einer Erzählung das Verbrechen mit dem eigenen Tod, z. B. in der „Judenbuche“, in „Diethelm von Buchenberg“ (B. Auerbach, 1854), „Mord in Riga“ (C. v. Holteis, 1855), „Zwischen Himmel und Erde“ (O. Ludwig, 1856) und „Unterm Birnbaum“. Juristische Vorstellungen würden durch religiös-moralische Konzepte von Schuld, Sühne und Buße ersetzt. Unter dieser Prämisse gelangt man zu Deutungen wie beispielsweise der folgenden: „Die erbauliche Sinndeutung des Verbrechens – die Verführung des Menschen zum Bösen, der Abfall von Gott – ist bei A. v. Droste-Hülshoff besonders deutlich: Friedrich Mergel wird durch den teufelsgleichen Oheim zum Verbrechen verleitet.“¹⁰⁴ Das Selbstgericht als Merkmal mancher dieser Dichtungen, für die die eben zitierte Novelle ein Beispiel ist, reflektiere ein poetisches Konzept einer ethischen Eigenverantwortung. Vorher gängige Gestaltungselemente oder Figuren für Schuld und Sühne wie etwa die Nemesis werden damit auch in ein rationales, auf dem Gewissen basierendes Erklärungsmuster kanalisiert.

¹⁰² Vgl. ebda., S. 16.

¹⁰³ Wobei festzuhalten ist, dass diese Ansätze nicht unbedingt geteilt werden, vor allem jene Schönerts. Ihre Darstellung scheint aber angebracht, weil sie exemplarisch für Deutungsansätze stehen, wie sie oft in der Forschungsliteratur zu den einzelnen Novellen nachgelesen werden können.

¹⁰⁴ Schönert, Kriminalgeschichten zwischen 1770 und 1890, S. 331.

In Erzählungen, in denen es zu einem Selbstgericht kommt, versagen zudem häufig die staatlichen Organe in ihrer Ermittlungsarbeit, wodurch sich der Impetus der Eigenverantwortung noch zuspitzt: Gerade dort, worauf die Institutionen keinen Zugriff haben, müsse die Moral des Individuums, das ein Verbrechen begangen hat, in Erscheinung treten. Institutionelle Unzulänglichkeit verweist ihrerseits auf ein höheres Konzept, nämlich das Konzept der poetischen Gerechtigkeit, das – so Schönerts Schluss – als literarische Konstruktion eine „restlose Aufklärung über Motivation und Tat“¹⁰⁵ bieten könne. Dass ein solches Deutungsschema auch aufgebrochen werden kann, wird im analytischen Teil dieser Arbeit zu zeigen sein.

Dem Realismus verhaftete Kriminalnovellen weisen einige typische Merkmale auf. Eines dieser Merkmale ist die Bearbeitung authentischer Stoffquellen. Gerade auf die bekannten Vertreter dieses Texttyps trifft dies zu: Annette von Droste-Hülshoffs Novelle „Die Judenbuche“ liegt ein Vorfall zugrunde, der sich 1783 im Gutsbezirk ihres Großvaters Werner Adolf von Haxthausen ereignet hatte und den ihr Onkel August von Haxthausen veröffentlichte¹⁰⁶. Ein Knecht tötete einen Juden, dessen Leiche von einem Förster entdeckt wurde. Die jüdische Gemeinde schnitzte darauf einen Spruch in einen Baum, der Knecht selbst floh und wurde in Algerien versklavt. Zurück in der Heimat gestand er die Tat und erhängte sich. Ähnlich augenfällige Bezüge lassen sich in Theodor Fontanes Novellen feststellen. Den Stoff für „Ellernklipp“ gewann er durch eine Erzählung seiner Nichte. In einem Sterberegister las Fontane daraufhin vom Mord eines Vaters an seinem Sohn, wonach sich der Vater beim Läuten der Kirchenglocken von einer Klippe stürzte¹⁰⁷. „Unterm Birnbaum“ speist sich aus gleich drei Stoffkreisen. Der Mord eines Ehepaares aus Geldnöten hat seine Vorlage in einem realen Fall in Swinemünde, den Fontane kannte, weil sein Vater der Exekution der Täter beigewohnt hatte. Der Mordvorgang geht auf eine Letschiner Geschichte zurück: 1836/37 übernachtete ein Getreide-Reisender im dortigen Gasthof und verschwand. Später wurde beim Abriss eines Bienenhauses im Garten ein Leichnam gefunden. Die Geschichte von einem in Dreetz ausgegrabenen ermordeten französischen Soldaten übte

¹⁰⁵ Ebda., S. 332.

¹⁰⁶ Haxthausen, August von: Geschichte eines Algerier-Sklaven. In: Die Wünschelruthe. Nr. 11-15 (1818), zitiert in Stockhorst, Zwischen Mimesis und magischem Realismus, S. 57.

¹⁰⁷ Vgl. Gynz-Rekowski, Georg von: Ellernklipp und der Bäumler-Prozeß. Neue Erkenntnisse nach dem Auffinden der Prozessakte. In: Fontane-Blätter 28 (1978), S. 299-315, zitiert in Stockhorst, Zwischen Mimesis und magischem Realismus, S. 58.

eine große Faszination auf Fontane aus und ist selbstredend die dritte Stoffquelle (die auch für „Quitt“ eine Rolle spielt)¹⁰⁸.

Ein zweites wichtiges Merkmal für Kriminalnovellen des Realismus nennt Stockhorst „kriminalistische Detailstudien“. Damit ist eine bestimmte Verfahrensweise dieser Texte gemeint, wofür „Die Judenbuche“ und „Unterm Birnbaum“ – und es gäbe vermutlich genügend andere derartige Kriminalerzählungen – beispielhaft sind. Täterschaft, Tatvorgang, Motive u. ä. liegen nur scheinbar offen vor. Uneindeutige Verdachtsmomente, falsche Fährten und Geheimnisse erschweren den Zugang zur Wahrheit der Tat. In Droste-Hülshoffs Novelle etwa ist das Milieu so gestaltet, dass überall geheime Verbrechen vermutet werden können (aufgrund latenter Gewaltbereitschaft und durchlässiger Grenzen von Legalität und Illegalität). Jedes Detail erhält somit a priori den Zug einer Bedeutung. Welcher Art diese möglichen Bedeutungen sind, wird aber im Dunkeln gelassen¹⁰⁹. In „Unterm Birnbaum“ wird die Liebe zum Detail auf eine Spitze getrieben, vor allem in den Schilderungen zu Beginn der Novelle, die sich auf das Interieur des Hauses etc. beziehen. Am Ende der Erzählung erhalten Gegenstände, die eingangs scheinbar belanglos sind, Bedeutung, beispielsweise die Ölfässer, deren eines den Ausgang aus dem Keller verunmöglicht¹¹⁰. Das detektorische Moment in diesen narrativen Operationen scheint offensichtlich; nicht umsonst heftet Stockhorst ihnen Bezeichnungen an, die eigentlich typisch für die Detektivgeschichte sind – sie nennt die irreführenden Details „clues“ und „red herrings“¹¹¹.

Milieustudien bilden gemeinsam mit dem Fokus auf die Verbrecherpsychologie ein weiteres wichtiges Charakteristikum. Sie sind zum einen Ansatzpunkt für gesellschaftliche Kritik, zum anderen Erklärungsschlüssel für das Verbrechen, das zusehends durch ökonomische und soziale Not bedingt gesehen wird¹¹². Nicht zuletzt wirtschaftliche Vergehen, die oft im Verbund mit Kapitalverbrechen begangen werden – z. B. „Holzdiebstahl, Brandstiftung und Versicherungsbetrug, Schmuggel und Zollvergehen, Wirtschaftskriminalität und Raub“¹¹³ – spiegeln dies wider. Eine psychologische Plausibilisierung des Verbrechens zeigt vor allem „Ellernklipp“¹¹⁴.

¹⁰⁸ Vgl. Stockhorst, Zwischen Mimesis und magischem Realismus, S. 58-60.

¹⁰⁹ Vgl. ebda., S. 62-63.

¹¹⁰ Vgl. ebda., S. 65.

¹¹¹ Ebda., S. 62 und 66.

¹¹² Vgl. Schönert, Kriminalgeschichten zwischen 1770 und 1890, S. 331.

¹¹³ Ebda.

¹¹⁴ Vgl. Stockhorst, Zwischen Mimesis und magischem Realismus, S. 72.

Der vierte Gesichtspunkt ist ein Mechanismus, den Stockhorst als Frühform des „magischen Realismus“ bezeichnet. Der Begriff sucht das zu greifen, was in vielen Kriminalnovellen an die Stelle der weltlichen Gerichtsbarkeit tritt. Oft ist dies wie erwähnt das Selbstgericht; oft aber ist es ein metaphysischer Vergeltungsakt, in dessen Dunstkreis auch Spuk und Aberglaube inszeniert sein können (die genannten Textbeispiele zeugen davon). Die Verweigerung eines „*explained supernatural*“ grenzt die deutschsprachigen Texte scharf von der Tradition Poes ab¹¹⁵.

1.2.4. Der Kriminalroman und seine Spielformen

Was die Sparte des Kriminalromans bzw. der Kriminalerzählung anbelangt, scheint aus dem eben Dargelegten hervorzugehen, dass die deutschsprachige Literatur hierzu viel beizutragen hatte. Die folgenden Ausführungen skizzieren überblicksartig Entwicklungen vor allem in der angloamerikanischen Literatur, die sich während und nach des Golden Age des Detektivromans abzeichneten.

Ähnlich wie der Detektivroman ist der Kriminalroman auch an drei elementare Handlungskomponenten gebunden, nämlich das Verbrechen, die Fahndung und Überwältigung des Täters. Entscheidend ist, dass das Verbrechen nicht Ausgangspunkt einer analytischen Denkaufgabe ist, sondern das Glied in einer Kette von Planungs- und Ausführungshandlungen. „Es [das Verbrechen, E. B.] ist nicht Rätsel, sondern Ereignis“¹¹⁶. „Action“ im Sinne von Verbrechen, Flucht etc. gewinnt gegenüber „Analysis“-Elementen, also der Deduktion, an Bedeutung¹¹⁷. Das Fortschreiten der Handlung evoziert eine andere Art von Spannung als das detektivische Schema: Im Fall des Kriminalromans ist es eine „Zukunftsspannung, die auf den Fortgang und auf den Ausgang einer angelaufenen Ereigniskette gerichtet ist“, im Fall des Detektivromans die „Geheimnis- oder Rätselspannung“¹¹⁸, welche sich auf ein bereits Geschehenes bezieht. Stellt man den *idealen* Detektiv- dem *idealen* Kriminalroman gegenüber, ergeben sich folgende Unterschiede¹¹⁹:

¹¹⁵ Vgl. ebda., S. 75.

¹¹⁶ Nusser, Der Kriminalroman, S. 53.

¹¹⁷ Schulz-Buschhaus, Formen und Ideologien des Kriminalromans, S. 3.

¹¹⁸ Suerbaum, Der gefesselte Detektivroman, S. 89.

¹¹⁹ Vgl. Symons, Bloody murder, S. 173-175.

	Detektivroman	Kriminalroman
Plot	Rätselhaftes (locked room etc.), das in der Rekonstruktion entschlüsselt wird	Fokus auf Psychologie und Bedingungen des Verbrechens; keine obskuren Gifte etc.; hinterfragt Gewissheit über Schuld des Verbrechens
Detektiv	Amateur oder Profi; im Zentrum des Plots, analytische Fähigkeiten	Oft kein Detektiv; Perspektive des Verbrechens oder einer anderen Figur
Methode des Verbrechens	Tatvorgang manchmal irreführend, verrätselt	Keine Verrätselung
Clues	Zentral, oft am Ende aufgelöst	„Quite often no clues in the detective story sense“ ¹²⁰ .
Figuren	Meist wird nur Detektiv genau gezeichnet	Fundament des Kriminalromans. Verhalten und Innenwelt des Verbrechens kontinuierlich von Bedeutung
Setting	Oft vor dem Verbrechen geschildert, verliert dann gegenüber clues an Bedeutung	Oft zentraler Bestandteil des Verbrechens selbst bzw. seiner Genese
Soziale Ausrichtung	konservativ	Häufig Kritik an Justiz, Recht und Gesellschaft
„Puzzle value“¹²¹	Hoher Grad an Rätselhaftigkeit	Rätselhaftigkeit <i>kann</i> vorhanden sein

Zu den literarischen Vorläufern des Kriminalromans zählt der Heftromankrimi, der einige Motive des Kriminalromans integriert, z. B. das episodenhafte Erzählen, das auf- und absteigenden Spannungskurven im Roman entspricht, oder das nicht greifbare Verbrechen, das alle Maßnahmen dagegen legitim erscheinen lässt. Zunächst noch Thematiken des Westerns verhaftet, verlagerte sich die Handlung um 1900 in die Stadt, die zu dieser Zeit in Amerika stark anwuchs. Auch in Deutschland waren Heftromane sehr beliebt, vor allem die äußerst erfolgreiche „Jerry Cotton“ Serie¹²². Eine weitere wichtige Vorstufe stellt der Spionageroman dar, der in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entstand und dieselben Handlungselemente verarbeitet wie der Kriminalroman. Dem Spionageroman eigen ist die Verlagerung des Geheimnisvollen auf die politische Ebene¹²³. Gewichtiger scheint jedoch eine Entwicklung, die sich – zumindest teilweise – als Alternative zum klassischen Detektivroman des Golden Age ausbildete:

¹²⁰ Ebda., S. 174.

¹²¹ Ebda., S. 175.

¹²² Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 115-116.

¹²³ Vgl. ebda., S. 119.

Already, however, even in the midst of the Golden Age, a reaction against amateurism and coziness was setting in. A magazine called *The Black Mask* [...] began publishing in America in the 1920s, and it marked the beginnings of the enormously popular and influential 'hard-boiled' style.¹²⁴

Zwar tritt auch in Romanen der hard-boiled school eine Detektivfigur auf. Ihre analytische Tätigkeit steht aber nicht mehr im Vordergrund, dafür ist die aktionsgeladene fortschreitende Handlung von größerer Bedeutung¹²⁵. Typische Merkmale dieser Romane sind die Großstadt als Tatmilieu, Omnipräsenz von Gewalt (wozu auch Folter gehört), das Auftreten des Detektivs als „tough guy“ und „private eye“¹²⁶. Die zwei wichtigsten Vertreter dieser Klasse sind Dashiell Hammett und Raymond Chandler. Hammetts Detektive sind keine schrulligen Außenseiter, die über einen Fall reflektieren, sondern aktiv am Geschehen teilnehmende Figuren. Detektion ist hier vor allem Bewegung, die vom Leser mitvollzogen wird¹²⁷. Modellhaft für das Subgenre ist sein „The Maltese Falcon“ (1930) mit Sam Spade. Raymond Chandlers Romane bilden die Korruption der Gesellschaft ab und verorten das Verbrechen in deren höchsten Schichten – in Politik und Wirtschaft. Der Detektiv kann in einer solchen Welt letztlich nicht reüssieren. Diese Ansätze sind auch für spätere sozialkritische Tendenzen der Kriminalliteratur maßgeblich¹²⁸.

In den 1950er Jahren etablierte sich literarisch die Figur des Polizisten als Ermittler. Die so genannten Polizeikrimis (police procedurals) machen den Polizisten zur Hauptfigur und bauen die gesamte Aufklärungsarbeit auf polizeilichen Methoden und Mitteln auf. Dass diese Innovation erst so spät erfolgte, erklärt Ulrich Suerbaum mit dem niedrigen sozialen Status von Polizisten und der langen literarischen Tradition, diese als inkompetente Nebenfiguren darzustellen¹²⁹.

Wie weiter oben ausgeführt wurde, etablierten Kriminalerzählungen die Perspektive des Täters. Ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts festigte sich dieser Blickwinkel auch im Bereich des Romans bzw. des Kriminalromans. Ulrich Suerbaum schlägt für diese Romanart die Bezeichnung „crime novel“ vor, um sie von den anderen Sparten abgrenzen zu können, mit denen sie nur noch wenig gemeinsam hat: Es geht ihr nicht um detection oder mysteries; die Bezeichnung suspense fiction scheint ihm zu vage und allgemein. In dem Maße, in dem

¹²⁴ Stevenson, *Crime, Detective, and Mystery Novel*, S. 258.

¹²⁵ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman*, S. 126.

¹²⁶ Suerbaum, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, S. 127-128.

¹²⁷ Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman*, S. 129.

¹²⁸ Vgl. ebda., S. 130-132.

¹²⁹ Vgl. Suerbaum, *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, S. 161-162.

sich neuere Formen von Kriminalliteratur von Schemakonventionen verabschieden und sich der Vielfalt des Romans annähern, verwischen die Grenzen fixer Gattungen. Von dieser Entwicklung hat man sich oft die Überwindung des Trivialen, das dem Detektivroman angekreidet wurde und wird, erhofft¹³⁰. Häufig werden Romane dieses Typs auch als „crime thriller“ bezeichnet; innerhalb dieses Konzepts lässt sich dann auch ein breites Variationsspektrum aufspannen, von „spy thrillers“ über „psychological thrillers“, „political thrillers“, „serial killer thrillers“ etc¹³¹. Das Interesse dieses Genres liegt weniger auf dem *whodunit* denn auf dem *whydunit* und *howdunit*¹³². So lässt sich als weiteres Merkmal feststellen, dass Kriminalromane im Gegensatz zu Detektivromanen, die oft eine heile Welt restaurieren, eine Welt imaginieren „that [...] is radically uncertain“¹³³.

Es ließen sich zahlreiche illustrative Textbeispiele nennen. Die meisten Abhandlungen über den Kriminalroman bzw. den Thriller kommen nicht ohne einen Verweis auf Patricia Highsmiths Oeuvre aus, und das vermutlich zu Recht, wie auch die später anzustellende Analyse eines ihrer zentralen Texte erweisen wird. An dieser Stelle soll aber ein Hinweis nicht fehlen, dass ihren Werken innerhalb der Gattung ein außergewöhnlicher Rang eingeräumt wird: „Der umfassendste Autor, jener, dem es gelang, die Synthese zwischen dem Roman und der Detektivgeschichte zu vollziehen, ist eine Frau: Patricia Highsmith“.¹³⁴ In den deutschsprachigen Ländern hat sie gar den Ruf, eine „der berühmtesten, sicher die eigenwilligste und literarisch anspruchvollste Kriminal-Autorin der Welt“¹³⁵ zu sein. Als häufiger allgemeiner Grund für den speziellen Status ihrer Literatur wird oft eben jene Nähe zum „reinen Roman“ genannt, „dessen Wesen die Kenntnis des Menschen ist“¹³⁶ und deshalb mehr Möglichkeiten zur künstlerischen Entfaltung bietet als der klassische Detektivroman. Der Ausgangspunkt ihrer Romane ist meist ein sensationelles Ereignis, eine außergewöhnliche Begebenheit, so z. B. sprechen sich in ihrem Debütroman „Strangers on a Train“ (1949) zwei sich fremde Männer ab, füreinander einen Mord zu begehen, der dadurch zum perfekten Mord werden müsste¹³⁷.

¹³⁰ Vgl. ebda., S. 184-185.

¹³¹ Scaggs, John: Crime fiction. London / New York: Routledge 2005 (= The new critical idiom), S. 108.

¹³² Ebda., S. 115.

¹³³ Glover, David: The Thriller. In: Priestman, Martin (Ed.): The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge / New York u. a.: Cambridge University Press 2003, S. 135-154, hier S. 138.

¹³⁴ Boileau, Pierre und Thomas Narcejac: „... den Bankrott des Denkens zelebrieren“. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 1, S. 293-299, hier 293.

¹³⁵ Rüedi, Peter: „Die beiläufigen Tode der Patricia Highsmith“. In: Cavigelli, Franz und Franz Senn (Hg.): Über Patricia Highsmith. 4. Auflage. Zürich 1980, S. 11-23, hier S. 12.

¹³⁶ Boileau/Narcejac: „... den Bankrott des Denkens zelebrieren“, S. 294.

¹³⁷ Vgl. Symons, Bloody murder, S. 177.

Der Standpunkt des Täters wird auch von anderen Autoren und Autorinnen von Kriminalromanen gewählt, z. B. vom Autorenduo Boileau/Narcejac, -ky (Horst Bosetzky) und Repräsentanten sozialistisch geprägter Literatur (auch der DDR). Mit Boileau/Narcejac ist weiters auch die Bearbeitung der Perspektive des Opfers zu assoziieren, die ein weiterer Neuansatz im Genre des Kriminalromans ist¹³⁸.

1.3. Entstehungsbedingungen von Kriminalliteratur

An früherer Stelle wurde gesagt, dass es zwar Konvention innerhalb der Forschungsbemühungen um die Gattung ist, gewisse Startpunkte für das Genre festzulegen (E. A. Poe für das Detektivgenre, Schiller, Meißner u. a. für das Kriminalgenre). Aber es wurde auch einschränkend gesagt, dass Faktoren im Historischen, Literarischen und Sozialen verortet werden können, die die Genese der Gattung vorbereiteten. Diese Faktoren werden im Folgenden grob skizziert. Häufig ist in Beiträgen, die sich dieses Themas annehmen, nicht völlig ersichtlich, ob sie akkurat zwischen Kriminal- und Detektivroman unterscheiden. Vermutlich kann man die verschlungenen Wege, die zur Ausbildung des Genres führten, nicht konkret den zwei Strängen Detektivroman und Kriminalroman zuordnen. Darüber hinaus ist auch anzunehmen, dass sich beide aus zumindest teils ähnlichen Quellen speisen. Deshalb wird im Folgenden keine dogmatische Trennung erfolgen. Wenn ein Faktor z. B. eher für den Detektiv- als für den Kriminalroman von Bedeutung ist, wird dies aber ersichtlich gemacht.

1.3.1. Literarische Vorläufer

In der Forschungsliteratur gibt es zahlreiche Versuche, die Wurzeln der Kriminalliteratur in der Bibel zu suchen¹³⁹. Dennoch scheint es fraglich, ob ein derart tiefes Eindringen in die Literaturgeschichte nötig erscheint, genauso wie Poe es für unnötig hält, die Wahrheit in der Tiefe eines Brunnens zu suchen. Bei John Allan Stevenson ist zu lesen: „Crime, mystery, and even rudimentary detection are clearly visible in much 18th-century writing“¹⁴⁰. Eine mystery story kann folgendermaßen definiert werden:

¹³⁸ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 144-150.

¹³⁹ Vgl. Scaggs, Crime fiction, S. 7-13.

¹⁴⁰ Stevenson, Crime, Detective, and Mystery Novel, S. 256.

Work of fiction in which the evidence related to a crime or to a mysterious event is so presented that the reader has an opportunity to solve the problem, the author's solution being the final phase of the piece.

Zu dieser Art Geschichten gehören oft ein Rätsel („riddle“), „affairs of codes and ciphers [...] or any situation involving an enigma“.¹⁴¹ Poes „The Gold-Bug“ wird explizit als eine solche mystery story ausgewiesen. Ein Anknüpfungspunkt zwischen solcher Literatur mit der Genese des Detektivgenres scheint also zu bestehen. Ein weiterer damit verbundener Zweig sind Romane von James F. Cooper und Eugène Vidocq. In Coopers Romanen (z. B. „The Last of the Mohicans“, 1826, „The Pathfinder“, 1840) spielen abenteuerliche Elemente wie das Identifizieren von Spuren oder das Lesen von Fußabdrücken eine große Rolle. Dies ist wiederum von Bedeutung für die Ermittlungsmethoden eines Detektivs der Art Sherlock Holmes¹⁴². Das abenteuerliche Moment spiegelt sich auch im Titel der Holmes Geschichten: „The Adventures of Sherlock Holmes [Hervorhebung E. B.]“.

Gerne wird auch ins Treffen geführt, dass der so genannte Gothic novel einen gewaltigen Einflussfaktor für Kriminalliteratur darstellt. Gothic novels waren „massenhaft gelesene[] Schauerroman[e]“¹⁴³, die ihre Blüte im 18. Jahrhundert erlebten. Diese Schauerromane waren in zweifacher Hinsicht richtungsweisend, zum einen bildeten sie einen Entwicklungsstrang heraus, der auf die Erweckung eines Horror- und Schreckensgefühls abzielte; zum anderen behandelten diese Romane die rationale Auflösung scheinbar mysteriöser Begebenheiten. Häufig ist der thematische Knoten des Gothic novel das erschütternde Hereinbrechen der Vergangenheit in die Gegenwart, oft in Verbindung mit Familiengeheimnissen¹⁴⁴. Interessant ist Scaggs Beobachtung, dass die Konfrontation des Schrecklich-Dunklen mit dessen Auflösung vor- und nachaufklärerische Ideen reflektiert:

In the Gothic novel the threat to the social order comes, significantly, from a pre-Enlightenment past associated with the tyranny and superstitious barbarity of the feudal order, which puts the characteristic trappings of the Gothic novel – old castles, evil aristocrats, and ghosts – into a markedly *post*-Enlightenment context, in which the haunting of the past in the present gives rise to the spectre of the social disorder.¹⁴⁵

Horace Warpole's „The Castle of Otranto“ (1764) gilt als erster Roman dieser Art; er sucht nach der Aufklärung eines Verbrechens an einem Monarchen. William Godwin's „Caleb

¹⁴¹ Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. Springfield: Merriam-Webster 1995, S. 793.

¹⁴² Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 84.

¹⁴³ Ebda., S. 83.

¹⁴⁴ Vgl. Scaggs, Crime fiction, S. 15.

¹⁴⁵ Vgl. Botting, Fred: The Gothic. Cambridge: Brewer 2001, S. 2-3, zitiert in Scaggs, Crime fiction, S. 16.

Williams“ (1794) ist aufgrund seiner investigativen Fragestruktur, die ein Verbrechensrätsel schließlich löst, ein besonders wichtiger Vorläufer¹⁴⁶.

Einen anderen Weg stellt der Ansatz von Rainer Schönhaar dar. Ihm zufolge bildete sich das „Kriminalschema“ aus noch ehe Poes Detektiv Erzählungen entstanden. Dieses von Schönhaar so benannte Schema besteht vor allem in einer bestimmten „Art und Abfolge des Erzählens“¹⁴⁷, d. h. dem sukzessiven Aufdecken geheimnisvoller Umstände und rätselhafter Verbrechen. Lange bevor die englischsprachige Tradition den Detektiv einführte, operierte die deutsche Novelle (bzw. auch Heinrich von Kleist) mit einem „detektorische[n] Erzählschema (= Kriminalschema)“¹⁴⁸. Diese Form des Erzählens fand Schönhaar zufolge durch den späteren Detektiv lediglich ihre Personifikation¹⁴⁹. Man wird in der Frage nach den Ursprüngen des Detektivgenres auf die Romantik bzw. darauf verwiesen, „daß die Aktualität des Kriminalschemas als Darbietungsweise hoher Erzählkunst mit der Erfahrung und dem künstlerischen Bewußtsein einer zutiefst fragwürdigen und zweideutigen Verfassung von Mensch und Welt zusammenhänge“¹⁵⁰. Die Anfänge dieses Erzählschemas liegen um 1750, seinen Höhepunkt fand es in Novellen E. T. A. Hoffmanns und Heinrichs von Kleist, um 1800 und in den Jahren danach.

Es scheint durchaus nachvollziehbar, dass zwischen einigen deutschsprachigen Novellen und dem so genannten „Kriminalschema“ Affinitäten bestehen: Am Beginn detektorischen Erzählens steht meist ein Ereignis, das durch seine Rätselhaftigkeit das Gewohnte in Frage stellt. Das Ereignis hat Vorrang vor den Figuren und Dingen; durch falsche Spuren und Hinweise wird die Auflösung hinausgezögert; die Ausweisung einer falschen Spur ist oft ein Wendepunkt in der Novelle. Gerade das zentrale Merkmal der Novelle, das Dingsymbol, spielt eine große Rolle für detektorisches Erzählen. Die geschlossene Form der Novelle entspricht auch der geschlossenen Form des Kriminalschemas¹⁵¹. Das beständige Fragen nach der Bedeutung eines Geheimnisses ist der Frage nach dem Täter verwandt, damit einher geht auch die spezifische Zeitstruktur des Kriminalschemas, welche auf die Schlussphase des Geschehens – das „dénouement“ – hinläuft¹⁵². In diesem Hinlaufen auf die Lösung sind Rückwendungen auf Vorheriges und Vorausdeutungen von großer Bedeutung. Ambiguität

¹⁴⁶ Vgl. Stevenson, Crime, Detective, and Mystery Novel, S. 256.

¹⁴⁷ Schönhaar, Novelle und Kriminalschema, S. 26.

¹⁴⁸ Ebda., S. 48.

¹⁴⁹ Vgl. ebda., S. 113.

¹⁵⁰ Ebda., S. 58.

¹⁵¹ Vgl. ebda., S. 173-177.

¹⁵² Ebda., S. 194.

und Mehrdeutigkeit prägen die innere Form des Kriminalschemas bzw. der danach gebauten Novelle. Es ist aufgrund dieser Merkmale natürlich nicht schwer, die maßgebliche Relevanz der Novelle „Das Fräulein von Scuderi“ zu begründen, deren Umsetzung dieser eben genannten Paradigmen hier nicht eigens herauszuarbeiten ist¹⁵³. Wichtig erscheint in Schönhaars engagiertem Ansatz die Einsicht, dass unter einer gewissen Perspektive die deutsche Novelle der Romantik viel zur Genese des Detektivgenres beizutragen hatte und der Universalitätsanspruch der angloamerikanischen Tradition in Frage gestellt werden muss. Nachwirkungen des Kriminalschemas lassen sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (und vielleicht darüber hinaus) feststellen, z. B. in „Unterm Birnbaum“¹⁵⁴.

1.3.2. Sozio-historische Einflussfaktoren

Es gibt durchaus Entwicklungen aus der Sozialgeschichte, die als Einflussfaktoren für die Genese des Genres plausibel erscheinen. Die Aufklärung mitsamt ihrem positivistischen Glauben an die ratio lässt sich anhand der klassischen Detektivfiguren unschwer nachvollziehen¹⁵⁵. Auch die Verwissenschaftlichung bestimmter Bereiche fällt in diesen Zusammenhang; weiter oben wurde als Beispiel für diese neue differenzierte Gewichtung der Naturwissenschaften Sherlock Holmes herangezogen. Nicht immer wird die „Säkularisierung des Denkens“¹⁵⁶ als positiver Grund für die Entstehung von Kriminalliteratur gesehen. Ganz im Gegenteil dazu äußert Willy Haas, dass gerade der fehlende Glauben durch Kriminalliteratur kompensiert würde: „Das Mittelalter hatte keine [Kriminalliteratur, E. B.]“¹⁵⁷. Ein aufklärerisches Interesse ist darüber hinaus auch jenes an der Verbrechenpsychologie, wie sie vor allem als zentrales Moment der deutschsprachigen Kriminalerzählung dargestellt wurde¹⁵⁸.

Häufig wird auch argumentiert, dass der zeitliche Gleichlauf des Erstarkens kapitalistischer Wirtschaftstheorien und des Detektiv- und Kriminalromans nicht zufällig ist. Wenn auch nicht umfassend ausgeführt, so dürfte Kaemmels Behauptung von der Virulenz des Themas

¹⁵³ Vgl. dazu Schönhaars genauere Ausführungen, z. B. S. 127-133.

¹⁵⁴ Vgl. ebda., S. 201.

¹⁵⁵ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 75.

¹⁵⁶ Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 33.

¹⁵⁷ Haas, Willy: Die Theologie im Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 1, S. 116-122, hier S. 122.

¹⁵⁸ Vgl. Frenzel, Kriminalgeschichte, S. 895.

des Eindringens und Zugriffs eines Verbrechers auf das höchste Gut im Sinne des Kapitalismus – das Privateigentum – nicht gänzlich von der Hand zu weisen sein¹⁵⁹.

Außerdem entwickelten sich im 19. Jahrhundert die Medien enorm weiter. In den 1830er und 1840er Jahren boomten die Zeitschriften, von denen sich einige extra dem kriminalistischen Themenbereich widmeten. Eine zweite Hochzeit erlebten die Zeitschriften gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wobei namhafte Autoren und Autorinnen auch einen Werbefaktor für diese Organe darstellten. Romanheftserien, also Reihen von Einzelheften mit jeweils abgeschlossener Handlung, etablierten sich in den USA um etwa 1860, in Europa um 1900¹⁶⁰.

Von besonderer Relevanz war daneben die Entwicklung des bürgerlichen Rechtsstaates im 19. Jahrhundert, die in der Erneuerung der Strafprozessform, dem Aufbau staatlicher Polizeiapparate und der Erarbeitung kriminalistischer Entwicklungsmethoden bestand. Diese Neuerungen manifestierten sich in Frankreich im Code pénal (1810), in Deutschland als Preußisches Strafgesetzbuch (1851)¹⁶¹. So fand die Anwendung der Folter zur Erpressung eines Geständnisses ihr Ende. Lag zuvor noch der Schwerpunkt der Ermittlung auf der Erzwingung einer gesprochenen Aussage (z. B. eines Geständnisses), festigte die neue Ordnung die Rolle der Indizien, d. h. der Dinge. „Zeichen jeder Art, Bodenspuren, unechte Alibis und die Schlüsse aus alldem sind nun so wichtig geworden wie selbst das alte, oft viel zu breite Cui bono“¹⁶². Blochs Fazit, dass der Detektivroman bzw. die Detektiverzählung nicht älter als das Indizienverfahren sein könne, ist für das Interesse dieser Arbeit zentral, besagt es doch, dass der Katalysator der Gattung ein semiotisch orientierter war.

2. Semiotik

Der Bereich Semiotik ist der zweite Themenkreis, der das inhaltliche Interesse dieser Arbeit mitbestimmt. Als Wissenschaft von den Zeichen bietet sie besondere Anknüpfungspunkte an die Thematik der Kriminalliteratur, geht es in letzterer doch bei der Aufklärungsarbeit klassischerweise um das Lesen von Spuren und Indizien, also Zeichen, die auf den Täter oder die Täterin hindeuten. Hinsichtlich der textanalytischen Bestrebungen scheint es an dieser

¹⁵⁹ Vgl. Kaemmel, Ernst: Literatur unterm Tisch. Der Detektivroman und sein gesellschaftlicher Auftrag. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 2, S. 516-522, hier S. 519.

¹⁶⁰ Vgl. Nusser, Der Kriminalroman, S. 78-80.

¹⁶¹ Vgl. ebda., S. 72-73.

¹⁶² Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 38-51, hier S. 38.

Stelle angebracht, zumindest selektiv einen Einblick in die Theorie der Semiotik zu geben, der aufgrund der Breite des Themas nicht den Anspruch erheben kann, vollständig zu sein. Es werden Schwerpunkte gesetzt, die für die Analyse des Textkorpus von Belang erscheinen. Dazu gehört auch die Skizzierung der Semiotiken von Peirce und Saussure. Beide sind gleichermaßen von Bedeutung für das Fach; zudem stehen sie auch für seine Diversität. Peirce stützte seine Überlegungen vor allem auf ein philosophisches Fundament, speziell die Logik und Erkenntnistheorie, während Saussures Konzepte hauptsächlich auf der Linguistik fußen¹⁶³.

2.1. Das Feld der Semiotik

Wie eben erwähnt, ist die Semiotik ein äußerst facettenreiches Gebiet, das so gut wie alle Bereiche menschlichen Lebens umfassen kann, beispielsweise Kultur und Kommunikation. Das Interesse der Semiotik erstreckt sich aber auch auf Themen, die nicht unmittelbar mit dem Menschen, sondern der Natur zu tun haben. Beispiele hierfür sind die Öko-, Bio- und Zoosemiotik¹⁶⁴. Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert die Semiotik als „allgemeine Zeichentheorie: Theorie zeichenhafter Systeme, Prozesse, Äußerungen“ und als „trans- und interdisziplinäre[s] Fach[]“. Ihr Gegenstand ist dreigeteilt und umfasst

(1) alle Klassen von Zeichen und Zeichensystemen, deren Entstehung und Wandel ebenso wie deren unterschiedliche Strukturen und Leistungen; (2) die regelhaften Prozesse der Produktion und Rezeption von Äußerungen mittels Zeichen und Zeichensystemen [...]; (3) kultur-, epochen-, gruppenspezifische Praktiken der Kommunikation mittels Zeichen und (explizite und implizite) Zeichentheorien, die solchen Praktiken zugrunde liegen.¹⁶⁵

Zum schwierigen Begriff des Zeichens nimmt der auf dieses Unterkapitel folgende Abschnitt Stellung. Der Begriff Semiotik geht auf die griechischen Wörter semeion (σημειον = Vorzeichen, Signal) und sema (σημα = Kennzeichen, Bild, Schriftzeichen) zurück. Noch im 18. und 19. Jahrhundert stand der Begriff vor allem für die medizinische Lehre von den Symptomen. Gleichzeitig bildete sich aber schon im 18. Jahrhundert die alternative Tradition

¹⁶³ Vgl. Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearb. u. erw. Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 59.

¹⁶⁴ Einen Überblick über die Vielfalt der Ansätze in der Semiotik bietet das Inhaltsverzeichnis in Nöth, Handbuch der Semiotik, S. VII-IX.

¹⁶⁵ Titzmann, Michael: Semiotik. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft. 3. Bde. Berlin / New York.: De Gruyter 2003. Bd. 3 P-Z. S. 418-421, hier S. 418.

heraus, auch Theorien zu sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen als Semiotik zu bezeichnen¹⁶⁶. An sich ist die Beschäftigung mit Zeichen jedoch bis in die Antike zurückzuverfolgen¹⁶⁷. Die Etablierung als moderne Wissenschaft erfolgte aber erst um 1900, im Allgemeinen wird diese Entwicklung aufs Engste mit den Namen Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce verknüpft. Eine Einheit scheint sich in der Forschung nie herausgebildet zu haben. Etwas vereinfachend kann aber konstatiert werden, dass die Semiotik in einen eher philosophisch orientierten und einen humanwissenschaftlichen Zweig eingeteilt werden kann¹⁶⁸.

Mit dieser Bemerkung ist bereits angedeutet, dass die Semiotik nicht ohne die ihr verwandten Disziplinen und Nachbarwissenschaften gedacht werden kann. Die Philosophie und all ihre bekannten Protagonisten (z. B. Aristoteles, Augustin, Locke, Leibniz, Hegel, Peirce, Wittgenstein etc.) bilden das Fundament für die Semiotik; die angelsächsische Tradition zeigt sich hier vor allem auch an sprachlich-epistemologischen Zusammenhängen interessiert: „Die Semiotik als Teil der Erkenntnistheorie untersucht nicht die konkreten Zeichen bestimmter Sprachen, sondern ist allgemeine Sprachtheorie“¹⁶⁹. Besonders wichtig ist die Symbiose mit dem Strukturalismus, der sich ebenso auf Saussure beruft. Der Strukturalismus geht davon aus, dass Texte aus Zeichen bestehen und dass alle literarischen Untersuchungsobjekte als System bzw. Struktur beschreibbar sind¹⁷⁰. Die Prinzipien des Strukturalismus werden hier nicht eigens erörtert; es ist jedoch wichtig festzustellen, dass strukturalistische – d. h. also auch semiotisch orientierte – Verfahren auf außerliterarische Bereiche der Kultur übertragen wurden¹⁷¹. Zweifellos sind hier die anthropologischen Studien Claude Lévi-Strauss’ an erster Stelle zu nennen, die von der Prämisse ausgehen, dass Riten und vor allem Verwandtschaftsstrukturen in so genannten *primitiven* Gesellschaften linguistisch-strukturalistisch beschrieben werden können, u. a. mittels der Konzepte der Arbitrarität und Opposition. Eine für diese Arbeit weit gewichtigere Rolle spielt jedoch Jacques Lacans

¹⁶⁶ Vgl. ebda.

¹⁶⁷ Vgl. Schönrich, Gerhard: Semiotik zur Einführung. Hamburg: Junius 1999 (= Zur Einführung 204), S. 15.

¹⁶⁸ Vgl. Volli, Ugo: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen / Basel: A. Francke 2002 (= UTB für Wissenschaft 2318), S. 1-2.

¹⁶⁹ Klaus, Georg und Manfred Buhr (Hg.): Philosophisches Wörterbuch. 8., bericht. Aufl. 2 Bde. Berlin: das europäische Buch 1972. Bd. 2: Konflikt bis Zyklentheorie, S. 978.

¹⁷⁰ Vgl. Titzmann, Michael: Strukturalismus. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft. 3. Bde. Berlin / New York: De Gruyter 2003. Bd. 3 P-Z., S. 535-539, hier S. 536.

¹⁷¹ Vgl. Trabant, Jürgen: Elemente der Semiotik. Tübingen / Basel: A. Francke 1996 (= UTB für Wissenschaft 1908), S. 17.

„semiotischer (Post-)Strukturalismus“, also eine strukturalistisch-semiotisch ausgerichtete Psychoanalyse, die an anderer Stelle näher darzustellen ist¹⁷².

2.2. Das Zeichen: Ein schwieriger Begriff

Betrachtet man den Begriff Zeichen von einer unwissenschaftlichen Seite, erscheint er geradezu harmlos, denn allzu leicht lässt sich dazu assoziieren, z. B.: Verkehrszeichen, Schriftzeichen, Rauchzeichen, Notsignale etc. Den Begriff Zeichen *wissenschaftlich* zu definieren, ist deshalb schwierig, weil er historisch gewachsen ist und darüber hinaus auch von den jeweiligen Prämissen geprägt ist, die ihm zugrunde gelegt werden. Eine solche Prämisse ist beispielsweise das Verständnis von der Wirklichkeit und deren Beziehung zum Menschen. Als grundlegender erster Einstieg lässt sich in der Formel *aliquid stat pro aliquo* heranziehen, also *etwas steht für etwas (anderes)*, die auf Augustinus zurückgeht und als Basismodell für die mittelalterliche scholastische Zeichenkonzeption diente¹⁷³.

Ein sehr einfaches Zeichenmodell geht davon aus, dass etwas direkt für ein Objekt der Wirklichkeit steht, z. B. Rauch für Feuer¹⁷⁴. Differenziertere Modelle, die keine naive Relation Zeichen – Welt postulieren, gibt es aber bereits seit der Antike, so etwa bei Aristoteles. Aristoteles beschäftigte sich v. a. mit den Sprachzeichen, wobei folgende Zeichenkette gilt: Schriftzeichen steht für Lautzeichen, Lautzeichen steht für „Empfindungen der Seele“¹⁷⁵, letztere sind Bilder von Dingen. Es besteht also eine Abbildrelation Zeichen – Objekt. Aristoteles glaubte an eine Realität der Objekte, die für alle Menschen gleich ist. An Aristoteles' Modell entzündete sich im Mittelalter der so genannte Universalienstreit über die Frage, ob tatsächlich alle Menschen denselben Bewusstseinsinhalt, d. h. ob sie dieselben mentalen Bilder von den Objekten der Welt haben. Die Realisten bejahten diese Frage auch unter Rückgriff auf Platon. Der Nominalismus aber vertrat die Position, dass Individuen ihre eigenen Vorstellungen von den Dingen hätten¹⁷⁶.

Zu präzisieren ist noch, was weiter oben vom Alltagsverständnis des Begriffs Zeichen gesagt wurde. Zeichen sind nicht eine bestimmte Klasse von Objekten, sondern sind dann Zeichen,

¹⁷² Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 48-49.

¹⁷³ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 8-9.

¹⁷⁴ Vgl. Trabant, Elemente der Semiotik, S. 22.

¹⁷⁵ Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 5.

¹⁷⁶ Vgl. Trabant, Elemente der Semiotik, S. 27.

wenn sie als solche interpretiert werden. Somit kann theoretisch alles zu einem Zeichen werden; gleichzeitig aber auch nichts, wenn es nicht als Zeichen wahrgenommen wird¹⁷⁷. Die Entscheidung darüber, ob ein Zeichen als solches wahrgenommen wird, ist in vielen Fällen kulturell bedingt. Dieser Gedanke ist vor allem für Ecos Überlegungen zur Semiotik von äußerster Bedeutung. Der kulturelle Akt ist somit die Festlegung eines bestimmten Ausdrucks für einen bestimmten Inhalt: „Immer wenn eine von einer menschlichen Gesellschaft anerkannte Korrelation dieser Art besteht, liegt ein Zeichen vor [Hervorhebung E. B.]“¹⁷⁸. Wenn das Zeichen im Prinzip das Produkt einer Konvention ist, ist es auch dem Anspruch einer Wahrheit entbunden:

Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen läßt. Dieses andere muß nicht unbedingt existieren oder in dem Augenblick, in dem ein Zeichen für es steht, irgendwo vorhanden sein. Also ist die Semiotik im Grunde die Disziplin, die alles untersucht, was man zum Lügen verwenden kann.¹⁷⁹

Weiter oben wurde bereits angedeutet, dass es unterschiedliche Vorstellungen davon gibt, wie das Verhältnis zwischen einem Zeichen und der nichtsemiotischen Welt ausgeprägt ist. Der transsemiotische Agnostizismus z. B. vertritt die Vorstellung von der Verslossenheit der Dinge jenseits der Zeichen. Saussure und Derrida sind Beispiele für eine solche Vorstellung, ersterer z. B., weil er die Welt für ungeordnet hält, bevor die Sprache Ordnung bringt¹⁸⁰. Als Pansemiotismus bezeichnet man die Auffassung von der Omnipräsenz der Zeichen. Das Mittelalter etwa entwickelte eine pansemiotische Theologie: Das gesamte Universum wurde als potentiell zeichenhaft gesehen. Darüber hinaus bot auch die Bibel genügend Anreize, der Zeichenhaftigkeit der Welt große Bedeutung beizumessen, denn sowohl für das Alte wie auch das Neue Testament sind Zeichen von Relevanz¹⁸¹. Andere derartige Konzepte skizziert Winfried Nöth in seinem Handbuch¹⁸². Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang aber auch die Vorstellung, dass Zeichen ein System bilden, das logisch und rational nachvollziehbar ist¹⁸³. Logische Operationen wie Deduktion oder die so genannte Abduktion (siehe 2.3.4.) können unter dieser Annahme den Sinn der Zeichen erfassen. Gerade für die Detektivliteratur ist ein solches Paradigma natürlich enorm wichtig. Andere Formen von

¹⁷⁷ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 132-133.

¹⁷⁸ Vgl. Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. 2., korr. Auflage. München: Wilhelm Fink 1987 (= Supplemente 5), S. 76.

¹⁷⁹ Ebda., S. 26.

¹⁸⁰ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 133.

¹⁸¹ Vgl. ebda., S. 422-423.

¹⁸² Vgl. ebda., S. 134-135.

¹⁸³ Vgl. Mersch, Dieter: Einleitung. In: ders. (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: dtv 1998, S. 9-36, hier S. 12.

Kriminalliteratur machen es sich aber zur Aufgabe, gerade ein solches Verständnis zu dekonstruieren.

2.3. Charles Sanders Peirce

2.3.1. Peirces Zeichenkonzept

Peirce denkt das Zeichen als eine triadische Relation. Als Grundlage für das triadische Moment ist ein Blick auf Peirces phänomenologisch-philosophische Grundlage nötig, d. h. seine Einteilung „alles Seiende[n] in bestimmte *Kategorien*“¹⁸⁴. Seine so genannten Universalkategorien umfassen drei Gruppen. Die erste Kategorie ist die Erstheit, also „Empfindungsqualitäten oder reine Erscheinungen“¹⁸⁵, z. B. die Farbe Rot. Zweitheit bedeutet die Wirkung eines Dings auf ein anderes, z. B. das Herabfallen eines Steins auf den Boden. Dritttheit ist „der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, indem es ein Zweites und ein Drittes zueinander in Beziehung setzt“¹⁸⁶. Hierzu gehört neben Erkenntnis, Denken und Kommunikation eben auch das Zeichen. Dennoch sieht Peirce auch Semiotisches an den beiden ersten Kategorien. Somit kann festgestellt werden, dass Peirces Ansatz ein pansemiotischer ist¹⁸⁷.

In Peirces umfangreichem Schrifttum finden sich mehrere Definitionen des Begriffes Zeichen, teils mit variierender Terminologie. Brauchbar ist vor allem die folgende:

Ein Zeichen oder *Repräsentamen* ist etwas, das für jemanden in gewisser Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es wendet sich an jemanden, d.h., erzeugt im Geist dieser Person ein äquivalentes Zeichen oder vielleicht ein mehr entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den *Interpretanten* des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein *Objekt*. Es steht für dieses Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern im Hinblick auf eine Art Idee.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Bentele, Günter und Ivan Bystřina: Semiotik. Grundlagen und Probleme. Stuttgart / Berlin u. a.: W. Kohlhammer 1978, S. 20. Genauer über die Zeichenkategorien nachzulesen in: Peirce, Charles Sanders: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Ed. by Charles Hartshorne und Paus Weiss. 8 Bde. Cambridge: Harvard University Press 1931. Bd. 1.: Principles of Philosophy, S. 1300-1353.

¹⁸⁵ Ebda., S. 21.

¹⁸⁶ Peirce, Charles Sanders: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften. Hg. und eingeleitet von Elisabeth Walther. Baden-Baden: Agis 1965, S. 144.

¹⁸⁷ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 61.

¹⁸⁸ Peirce, Charles Sanders: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Ed. by Charles Hartshorne und Paul Weiss. 8 Bde. Cambridge: Harvard University Press 1932. Bd. 2: Elements of Logic, S. 2228.

Auch wenn die Terminologie verwirrt, ist es wichtig festzuhalten, dass das Zeichen die gesamte triadische Struktur meint, nicht nur das Repräsentamen (Peirce selbst unterscheidet die Terme zuweilen nicht exakt). Peirces Definition kann so umschrieben werden, dass der Interpretant zwischen dem Repräsentamen, das für ein Objekt steht, und dem Objekt vermittelt. Der Interpretant ist dem aristotelischen Bewusstseinsinhalt vergleichbar, also einer inneren Vorstellung¹⁸⁹. Man könnte ihn aber auch mit Bedeutung assoziieren. Das Repräsentamen kann als ein Mittel betrachtet werden, das dem menschlichen Geist etwas Äußeres zugänglich macht. Mittel und Repräsentamen sind hier als synonym zu betrachten. Das Objekt kann ein Gegenstand oder ein mentales Konstrukt sein, es muss dem Interpreten aber bekannt sein. Es geht dem Repräsentamen also voraus, es kann von diesem nur repräsentiert werden¹⁹⁰. Die folgende Graphik verdeutlicht die einfache triadische Zeichenstruktur:

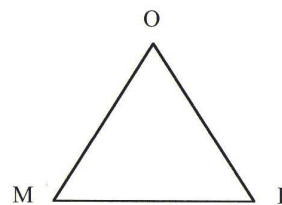


Abbildung 1: Peirces Zeichenmodell, aus: Schönrich, Semiotik zur Einführung, S. 10.

Mit diesem Modell ist Peirces Auseinandersetzung mit dem Zeichen jedoch nicht zu Ende. Peirce zufolge wird der Interpretant seinerseits wiederum zu einem Repräsentamen bzw. Mittel. Ein Zeichen setzt also eine Zeichenfolge in Gang, wobei Interpretant und Repräsentamen stets an einem Punkt die Rolle tauschen. Folgende Graphik verdeutlicht diesen potentiell unendlich fortsetzbaren Prozess, welcher Semiose genannt wird:

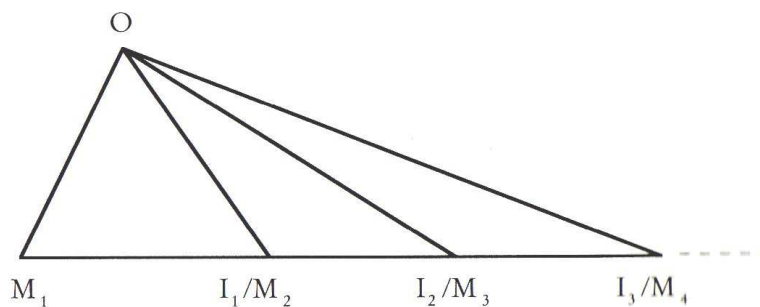


Abbildung 2: Semiose, aus: Schönrich: Semiotik zur Einführung, S. 20

¹⁸⁹ Vgl. Trabant, Elemente der Semiotik, S. 31.

¹⁹⁰ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 63.

Als Beispiel für den Semioseprozess kann man ein Thermometer betrachten. Die Quecksilbersäule wäre das Mittel, das Objekt die Lufttemperatur. Zeigt das Thermometer eine Temperatur von 38° Celsius an, wäre dies als konkreter Interpretant anzusehen. An diesen kann sich ein weiterer Interpretant anschließen, z. B. die Unverträglichkeit für den menschlichen Kreislauf. Der vorherige Interpretant ist nun ein Mittel. In der Graphik entspräche ihm die Stelle I_1/M_2 . An den neuen Interpretanten kann sich wiederum ein dritter Interpretant anschließen, etwa die Handlungsaufforderung, dass bei einer derartigen Temperatur Schatten aufgesucht werden sollte¹⁹¹. Gerhard Schönrich zufolge schreitet Peirces Semioseprozess auf einen „Approximationspunkt einer vollständigen Erkenntnis dieses Objekts“¹⁹² zu. Der andauernde Deutungsprozess des Zeichens ist im Peirceschen Modell also auch eine epistemologische Angelegenheit, wobei das Wort Approximation schon darauf hinweist, dass dieser wohl nur ein Annäherungsversuch sein kann.

2.3.2. Peirces Zeichenklassen

Peirce kombiniert seine drei Universalkategorien mit drei Zeichentrichotomien. Die erste Zeichentrichotomie bezieht sich auf das Repräsentamen, die zweite auf die Objektrelation und die dritte auf den Interpretantenbezug. Wenn nun diese zwei Dreier-Konzepte miteinander kombiniert werden, so heißt das, dass das Repräsentamen mit Erstheit, Zweitheit und Drittheit in Verbindung gebracht wird usw.¹⁹³ Folgende Graphik verdeutlicht das Schema.

Kategorie \ Trichotomie	I des Repräsentamens	II der Objektrelation	III des Interpretantenbezugs
Erstheit (Möglichkeit)	Qualizeichen	Ikon	Rhema
Zweitheit (Existenz)	Sinzeichen	Index	Dicent
Drittheit (Gesetz)	Legizeichen	Symbol	Argument

Abbildung 3: Peirces Zeichenklassen, aus: Nöth: Handbuch der Semiotik, S. 66

Die zweite Trichotomie wird von Peirce selbst als die wichtigste Einteilung der Zeichen erachtet und wird auch in der Forschungsliteratur meist bevorzugt. Verallgemeinernd kann ein

¹⁹¹ Vgl. Schönrich, Semiotik zur Einführung, S. 21.

¹⁹² Ebda.

¹⁹³ Vgl. Peirce, Collected Papers, Bd. 2: Elements of Logic, S. 2243-2264.

Konzept, das eine Relation zwischen Zeichenträger und Referenzobjekt beschreibt, unter dem Begriff Referenz (oder Designation oder Bezeichnung) subsumiert werden¹⁹⁴.

Das Ikon ist ein Zeichen, das eine Qualität des Objekts besitzt und somit auch eine Ähnlichkeit damit aufweist. Ein Beispiel für ein Ikon ist eine geometrische Figur bzw. überhaupt das Bild¹⁹⁵. Ikonizität ist nicht nur ein Konzept des Semiotikers Peirce. So gibt es weitaus mehr Bereiche des Ikonischen, speziell in der Sprache. Ein eindeutiges Beispiel wäre die Lautmalerei. Ikonisch können darüber auch Schriftzeichen sein. Ein spezieller Fall ist weiters die so genannte „diagrammatische Ikonizität“, d. h. die Ähnlichkeit zwischen Morphologie und Syntax (allgemein der Sprachstruktur) und Bedeutung. Dies ist z. B. bei vielen Pluralformen der Fall, die durch eine Zunahme an Phonemen eine quantitative Zunahme des Inhalts spiegeln¹⁹⁶.

Der Index als Verknüpfung der Objektrelation mit der Zweitheit ist ein Konzept, das von Peirce im Vergleich zu anderen Semiotikern sehr weit entwickelt wurde. Ein Index ist ein Zeichen, das mit dem Objekt in einer bestimmten Beziehung steht. Diese Beziehung ist entweder ein direkter Einfluss, naturgesetzliche Kausalität oder Kontiguität in Raum und Zeit¹⁹⁷. Ein geradezu klassisches Beispiel ist der Wetterhahn, der all diese Kriterien erfüllt. Er ist der Index des Windes, die Beziehung zu diesem ist naturwissenschaftlich-kausal und er muss mit dem Wind zumindest einen Augenblick lang identisch in Raum und Zeit sein¹⁹⁸. Der Index weist lediglich auf das Objekt hin, wenn er aber zusätzlich eine Aussage darüber macht, trägt er ikonische Züge. Ein Index kann das Zeigen sein, aber natürlich auch ein kriminalistisches Indiz wie Fußspuren, Fingerabdrücke u. ä. Die Sprache operiert ebenfalls mit Indices. Ein wichtiger Bereich sprachlicher Indices sind deiktische Wörter wie Adverbien (hier, jetzt etc.) oder Pronomina (ich, dieser etc.). Für das richtige Verständnis dieser Ausdrücke müssen Äußerungszeitpunkt und -ort bekannt sein, d. h. auch hier ist das Kriterium temporaler und lokaler Kontiguität einzuhalten¹⁹⁹.

Das Symbol bringt schließlich die Kategorie der Drittheit mit sich. Ein Symbol ist nach Peirce ein Zeichen, dessen Bedeutungszuweisung arbiträr ist, aber einer Konvention folgt.

¹⁹⁴ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 139.

¹⁹⁵ Peirce, Charles Sanders: Neue Elemente. In: Mersch, Zeichen über Zeichen. S. 37-56, hier S. 41.

¹⁹⁶ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 330.

¹⁹⁷ Vgl. ebda., S. 185.

¹⁹⁸ Vgl. Peirce, Neue Elemente, S. 42.

¹⁹⁹ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 186.

Gesetzmäßigkeit und Gewohnheit sind ausschlaggebend, um ein Zeichen als Symbol auffassen zu können. Dies kann am Beispiel der Sprachzeichen verdeutlicht werden: Nicht so sehr deren Arbitrarität ist wichtig, sondern dass ihr Gebrauch Regeln unterliegt, die für gewöhnlich angewendet werden²⁰⁰.

2.3.3. Peirces Konzept der Selbstreflexivität

Gerhard Schönrich zufolge lässt sich von Peirces Zeichenkonzept aus auch ein weiterer Schritt hin zu einem Konzept semiotischer Selbstreflexivität machen. Als Ausgangspunkt dient ihm folgendes Peirce-Zitat:

Aber daneben muß es [das Zeichen, E. B.] eine zweite triadische Relation besitzen, in der das Repräsentamen, oder eher dessen Relation zum Objekt, sein eigenes (des Dritten) Objekt sein wird, und es muß fähig sein, ein Drittes zu dieser Relation zu bestimmen. All dies muß gleichermaßen vom Dritten des Dritten ebenso gelten und so fort ohne Ende.²⁰¹

Selbstreflexivität entsteht dadurch, dass Repräsentamen und Objekt des ersten Zeichens wiederum zu einem Objekt werden, von dem aus eine neue triadische Struktur beginnt. Graphisch veranschaulicht würden sich zwei Zeichen also überlagern.

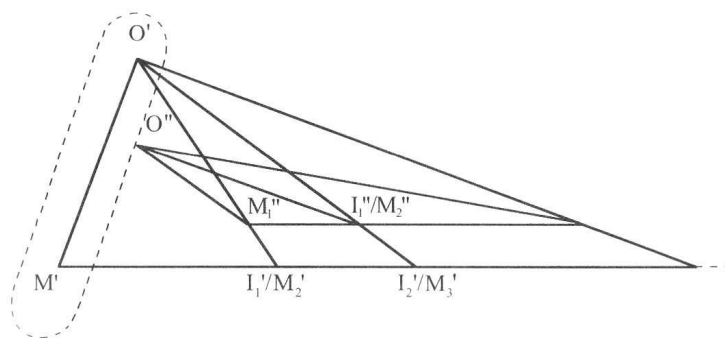


Abbildung 4: Selbstreflexivität des Zeichens, aus: Schönrich: Semiotik zur Einführung, S. 31

2.3.4. Die Kunst des Zeichenlesens: Abduktion

Von semiotischem und epistemologischem Interesse ist Peirces Theorie zur Abduktion. Er selbst führte diesen Begriff zusätzlich bzw. als Alternative zu Induktion und Deduktion ein.

²⁰⁰ Vgl. ebda., S. 180.

²⁰¹ Peirce, Collected Papers, Bd. 2: Elements of Logic, S. 2274.

Abduktion ist das Aufstellen einer Hypothese, die zu einer neuen Idee führt²⁰². Peirce gibt zur Illustration ein bekanntes Beispiel:

Deduktion:	Regel:	Alle Bohnen aus diesem Sack sind weiß.
	Fall:	Diese Bohnen sind aus diesem Sack.
	Resultat (Folgerung):	Diese Bohnen sind weiß.
Induktion:	Fall:	Diese Bohnen sind aus diesem Sack.
	Resultat:	Diese Bohnen sind weiß.
	Regel:	Alle Bohnen aus diesem Sack sind weiß.
Abduktion:	Resultat:	Diese Bohnen sind weiß.
	(Hyp.) Regel:	Alle Bohnen aus diesem Sack sind weiß.
	Fall:	Diese Bohnen sind aus diesem Sack. ²⁰³

Abduktion ist ein Denkprozess, der auch ein kreatives Moment hat. Eine Tatsache oder ein Zeichen wird beobachtet, eine Hypothese gebildet und mit einer Begründung auf die Beobachtung angewandt. Erkenntnistheoretisch ist Peirces Konzept auf der These aufgebaut, dass diese Form des Schließens in der Evolutionsgeschichte des Menschen angelegt sei. Ohne kreative Ideen und Hypothesen hätte der Mensch nämlich nicht den Wissensstand erreicht, den er eben erreicht hat²⁰⁴. Für die Kriminalliteratur hat dieses Konzept durchaus seine Relevanz, wie weiter unten zu zeigen sein wird.

2.4. Ferdinand de Saussure

2.4.1. Saussures Zeichenkonzept

Wie schon weiter oben angedeutet wurde, gilt Ferdinand de Saussure mit seinen Vorlesungen über die allgemeine Sprachwissenschaft gemeinhin als Begründer des Strukturalismus. Sein Stellenwert in der Geschichte der Semiotik wird aber durchaus verschieden eingeschätzt²⁰⁵. Ein wesentlicher Impuls seines Werks bestand darin, linguistische Prinzipien auf unterschiedliche Zeichensysteme anzuwenden, wofür er den Begriff Semiologie prägte. Er selbst publizierte nicht; für die Veröffentlichung seiner

²⁰² Vgl. Peirce, Charles Sanders: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Ed. by Charles Hartshorne und Paul Weiss. 8. Bde. Cambridge: Harvard University Press 1934. Bd. 5: Pragmatism and Pragmaticism, S. 5170-5173.

²⁰³ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 68 bzw. Peirce, Collected Papers, Bd. 2: Elements of Logic, S. 2623.

²⁰⁴ Vgl. ebda., S. 68-69.

²⁰⁵ Vgl. ebda., S. 77.

Lehrinhalte unter dem Titel „Cours de linguistique générale“ (1916) zeichnen einige Studenten verantwortlich²⁰⁶.

De Saussure bezog seine Zeichentheorie dezidiert auf das *sprachliche* Zeichen, was aber deren Übertragung auf andere Gebiete nicht verhinderte. Konkret besteht das Zeichen in seinem Konzept aus zwei Teilen, es „vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine *Vorstellung* und ein *Lautbild* [Hervorhebung E. B.]“²⁰⁷. Saussure scheint es wichtig, zu betonen, dass er den Laut vor allem als „psychische[n] Eindruck“, als mentale Vorstellung denkt. Folgende Abbildungen illustrieren Saussures Prinzip.

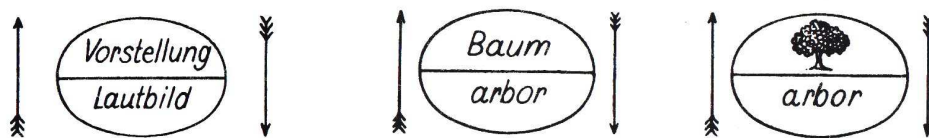


Abbildung 5: Saussures Zeichenmodell, aus: Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 78

Saussure hebt hervor, dass der Begriff Zeichen die Einheit dieser zwei Teile meint. Um begriffliche Unklarheiten zu vermeiden, führt er die Termini Bezeichnetes (Signifikat oder Vorstellung) und Bezeichnendes (Signifikant, Lautbild) ein²⁰⁸.



Abbildung 6: Das Zeichen als Entität von Signifikant und Signifikat, aus: Nöth: Handbuch der Semiotik, S. 74

Das Zeichen hat bei Saussure also eine dyadische Struktur. Saussures Konzeption lässt das Referenzobjekt unbeachtet. Diese Tatsache stellt einen wichtigen Unterschied zu triadischen Zeichenkonzeptionen dar, wie etwa zu jenem von Peirce.

²⁰⁶ Vgl. ebda., S. 71.

²⁰⁷ Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. von Bally, Charles und Albert Sechehaye. 3. Auflage. Berlin / New York: De Gruyter 2001, S. 77.

²⁰⁸ Vgl. ebda., S. 79.

Die Natur des Zeichens charakterisierend führt Saussure zwei Grundsätze ins Treffen. Einer dieser Grundsätze besagt, dass das sprachliche Zeichen das Merkmal der Linearität trägt, d. h. dass sich sein hörbares Lautbild zeitlich ausdehnt²⁰⁹.

Der andere (und vermutlich gewichtigere) Grundsatz ist jener von der „Beliebigkeit des Zeichens“²¹⁰. Das bedeutet, dass die Verbindung eines Signifikanten mit seinem Signifikat keinen notwendigen Grund hat. Zur Illustrierung dieser These meint Saussure, dass es z. B. keine „innere Beziehung“²¹¹ zwischen der Vorstellung *Schwester* und der betreffenden Lautfolge gebe. Den berechtigten Einwand, dass onomatopoetische und Ausrufewörter durch ihre Ikonizität dem widersprechen, sucht Saussure durch den Hinweis zu entkräften, dass diese zum Teil auch auf einer konventionellen Verwendung basieren²¹². Eine konkrete Person als Sprecher bzw. Sprecherin kann also nicht willkürlich Signifikate mit Signifikanten verbinden, denn ein Individuum ist der sozialen Gesetzmäßigkeit der Sprache unterworfen. Deshalb ist anstelle des Begriffs Beliebigkeit, welcher fälschlicherweise eine solche Willkür mitbedeuten kann, der Terminus Arbitrarität angemessener. Sprachliche Zeichen werden über die Zeit hinweg vererbt und können höchstens variieren – insofern entsprechen sie von einem diachronischen Standpunkt aus auch dem Aspekt der Veränderlichkeit. Dennoch: „Die Abweichung vom Vergangenen ist nur relativ“²¹³.

Das eben gebrauchte Wort diachronisch verlangt nach einem zusätzlichen Hinweis. Saussures Unterteilung der Sprachwissenschaft in einen diachronischen und synchronischen Zweig war zum Zeitpunkt seiner Vorlesungen innovativ. Er definiert sie folgendermaßen:

Die synchronische Sprachwissenschaft befaßt sich mit logischen und psychologischen Verhältnissen, welche zwischen gleichzeitigen Gliedern, die ein System bilden, bestehen, so wie sie von einem und demselben Kollektivbewußtsein wahrgenommen werden.

Die diachronische Sprachwissenschaft untersucht dagegen die Beziehungen, die zwischen aufeinanderfolgenden Gliedern obwalten, die von einem in sich gleichen Kollektivbewußtsein nicht wahrgenommen werden, und von denen die einen an die Stelle der andern treten, ohne daß sie unter sich ein System bilden.²¹⁴

²⁰⁹ Vgl. Saussure, Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 82.

²¹⁰ Ebda., S. 79.

²¹¹ Ebda.

²¹² Vgl. ebda., S. 81-82.

²¹³ Ebda., S. 88.

²¹⁴ Ebda., S. 119.

In diesem Zitat findet sich der Schlüsselbegriff System, der gemeinsam mit dem Begriff Struktur für Saussures Sprach- und Zeichenkonzeption von enormer Bedeutung ist.

2.4.2. Sprache als Struktur

Der Begriff Struktur wird von Saussure selbst selten benutzt, er spricht öfter von der Sprache als System. Das sprachliche Zeichen hat für Saussure keinen positiven Wert; sein Wert ergibt sich vielmehr aus seiner Stellung innerhalb des Systems. Zur Verdeutlichung zieht Saussure einen Vergleich mit dem Schachspiel, bei dem der Wert eines Elements bzw. einer Figur von ihrer Stellung auf dem Brett abhängt, „ebenso wie in der Sprache jedes Glied seinen Wert durch sein Stellungsverhältnis zu den andern Gliedern hat“²¹⁵. Ebenso wie z. B. ein Springer außerhalb des Feldes nichts aussagt, hat auch das isolierte Zeichen außerhalb des Sprachsystems keinen Wert²¹⁶. Der Wert des Springers muss sich daraus ergeben, was alle anderen Figuren auf dem Brett *nicht* sind, dasselbe gilt für die Sprache. Aus dieser Argumentation heraus kann Saussure sagen, dass die Werte der Sprache „etwas sind, was die andern nicht sind“²¹⁷. Es geht also primär um Differenzen, die das sprachliche Zeichen definieren.



Abbildung 7: Die Struktur der Sprache, aus: Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 137

Mit der Vorstellung, dass die Sprache ein System von Differenzen sei, muss auch die Frage nach der Beziehung zwischen Denken und Sprache gestellt werden. Saussure sieht das menschliche Denken als „eine gestaltlose und unbestimmte Masse“²¹⁸, bevor es Ausdruck durch Zeichen erlangt. Ebenso seien die Laute ungeformt; beide seien zwei undefinierbare Massen, die durch die Sprache verknüpft und zu abgrenzbaren Einheiten werden. So lässt sich Saussures Schlussfolgerung erklären, dass Sprache letztlich keine Substanz, sondern Form sei²¹⁹.

²¹⁵ Ebda., S. 105.

²¹⁶ Vgl. ebda., S. 131.

²¹⁷ Ebda., S. 140.

²¹⁸ Ebda., S. 133.

²¹⁹ Ebda., S. 146.

2.5. Ausgewählte semiotische Themen

Es wurde einleitend bereits darauf hingewiesen, dass die Semiotik die unterschiedlichsten Bereiche menschlichen Lebens zu ihrem Untersuchungsgegenstand machen kann. Im Hinblick auf das zu analysierende Textkorpus scheint es angebracht, einige Themengebiete kurz anzusprechen, die für den Bereich der Semiotik allgemein von Bedeutung sind und die das Verständnis des analytischen Teils dieser Arbeit vorbereiten sollen. Es sind dies die Themen Schrift, Syntagma / Paradigma, Repräsentation und Psychoanalyse.

2.5.1. *Semiotik der Schrift*

Die Beschäftigung mit der Schrift kann einerseits darauf abzielen, ihre Evolution im Laufe der Menschheitsgeschichte nachzuzeichnen und Schrifttypologien zu entwickeln, andererseits war die Schrift auch Teil philosophischer Reflexionen, deren extreme Anfangs- und Endpunkte mit Aristoteles und Jacques Derrida verknüpft werden können. Historisch gesehen ging die gesprochene der geschriebenen Sprache natürlich voraus. Kommunikation über visuelle Mittel gab es aber schon vor der Entwicklung der Schrift. Klassischerweise wird angenommen, dass piktographische Zeichen den Anfang der Entwicklung bildeten. Die piktographischen Zeichen geronnen dann allmählich zu Alphabeten – die Evolution der Schrift führte also von ikonischen hin zu symbolischen Zeichen²²⁰. Dabei ist anzunehmen, dass ikonische Schriftzeichen ganze Denkeinheiten beinhalteten und erst nach der phonographischen Ausformung Schriftzeichen Lauten entsprachen. Diese Theorie wäre aber vermutlich zu einfach, denn wie Kuckenburg ausführt, gab es auch schon frühe Formen arbiträrer Zeichen, nämlich die, „die weniger ‚narrative‘ als vielmehr ‚notative‘ Aufgaben erfüllen und verallgemeinernd mit der Funktion des Zählens in Zusammenhang gebracht werden können.“²²¹

Die semiotische Perspektive grenzt die Schrift prinzipiell anhand dreier Merkmale von anderen graphischen Zeichen ab. Das erste dieser Merkmale ist die mediale Eigenschaft von Schrift. Schrift ist somit ein kommunikatives Aufzeichnungsmittel, das durch die Hand eines

²²⁰ Vgl. Coulmas, Florian: Writing systems of the world. Oxford: Blackwell 1989, S. 17-36.

²²¹ Kuckenburg, Martin: ... und sprachen das erste Wort. Die Entstehung von Sprache und Schrift. Eine Kulturgeschichte der menschlichen Verständigung. Düsseldorf: ECON 1996, S. 159.

Schreibers produziert und durch das Auge eines Lesers rezipiert wird²²². Die Schrift hat neben dem kommunikativen Merkmal aber auch ein mnemotisches, d. h. eine erinnernde Funktion. Das dritte Merkmal ist die Sprachbezüglichkeit der Schrift, also ihre Fähigkeit, sprachliche Äußerungen wiederzugeben²²³.

Coulmas nennt sechs Funktionen der Schrift, die von Nöth in seinem Handbuch als „semiotische“ Funktionen zitiert werden²²⁴. Darunter fallen die mnemotische, distanzüberwindende, reifizierende, kontrollierende, interaktive, ästhetische und magische Funktion. Die magische Funktion der Schrift wird besonders am Beispiel der jüdischen Kabbala deutlich. Diese arbeitet mit Codes, die den Schriftzeichen „esoterische Bedeutungen“²²⁵ zuschreibt.

Wie oben angedeutet, fällt unter die Semiotik der Schrift auch die philosophische Betrachtung der Schriftzeichen. Von maßgeblicher Bedeutung hierfür ist das Schaffen des postmodernen Philosophen Jacques Derrida, welches relativ komplex und teils schwer zugänglich ist, dessen Miteinbeziehung sich jedoch auch für das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung lohnen dürfte. Die drei Schlagworte Logozentrismus, *différance* und Dekonstruktion sind der Schlüssel zu einem ersten Annäherungsversuch an Derrida.

Der Begriff Logozentrismus führt zunächst auf das Problemfeld von Oralität und Literalität, mit dem sich Derrida auseinandersetzte. Logozentrismus²²⁶ ist die abendländisch-metaphysische Tradition der Vormachtstellung des gesprochenen vor dem geschriebenen Wort, die Derrida kritisiert. Seine Wurzel hat dieser Phonozentrismus Derrida zufolge schon bei Aristoteles und dessen Abbildtheorie, also der Vorstellung, dass die *phoné* die inneren Vorstellungen der Seele spiegle. Die Stimme sei in dieser Tradition der erste Signifikant eines Signifikats (welchen Inhalts auch immer – im aristotelischen, christlichen etc. Sinne)²²⁷. Die Schrift verkomme dadurch zu einem sekundären System: „Die Epoche des Logos erniedrigt also die Schrift, die als *Vermittlung der Vermittlung* und als Herausfallen aus der Innerlichkeit

²²² Vgl. Gelb, Ignace J.: Principles of writing systems within the frame of visual communication. In: Kolars, Paul A. u. a. (Hg.): Processing of Visible Language. 2. Bde. New York: Plenum 1979-1980. Bd. 2, S. 7-24, hier S. 22, zitiert in Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 356.

²²³ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 357.

²²⁴ Vgl. Coulmas, Writing systems of the world, S. 11-14, zitiert in Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 358.

²²⁵ Ebda.

²²⁶ Derrida sagt, der Logozentrismus sei „zugleich ein Phonozentrismus“, weshalb sie hier synonym verwendet werden. Vgl. Derrida, Jacques: Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 417), S. 25.

²²⁷ Vgl. ebda., S. 24.

des Sinns gedacht wird [Hervorhebung E. B.].“ Von hier aus kann Derrida das dyadische Zeichenkonzept kritisieren: „Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant gehört zutiefst in die Totalität jener großen, von der Geschichte der Metaphysik eingenommenen Epoche“²²⁸. Wenn Derrida die metaphysische Epoche als groß bezeichnet, so ist dies kein positives Attribut.

Das Paradigma von der Sekundarität der Schrift findet sich auch in den Ausführungen Ferdinand de Saussures. Dieser will sich explizit nur auf die gesprochene Sprache beziehen, weil die Schrift dem gesprochenen Wort nachgelagert sei²²⁹. Derrida deutet Saussure in etwas eigenwilliger Art um und behauptet nichts anderes als dass „die Schrift selbst als Ursprung der Sprache“²³⁰ gelten müsse. Dies ist weniger als historische Aussage gemeint, sondern als Umdeutung der Schrift als Prinzip, als Struktur. Diese Struktur a priori ist das Prinzip der Differenzialität der Sprache, „die *jeden* Signifikanten, auch das gesprochene Wort, zum Signifikanten von Signifikanten macht (und nicht von Signifikaten)“²³¹. Derrida reißt also das abendländische Fundament um, welches besagt, dass am Anfang aller Signifikanten ein Signifikat steht – so kann auch der Schluss gezogen werden: „Nicht das Bewusstsein ist der Ursprung des Sinns, sondern die Sprache“²³². Er kehrt somit gängige Schemata um, wonach ein Signifikat vor dem Signifikant, ein Anfang vor dem Ende steht usw. Der Signifikant, den Derrida an anderer Stelle „trace instituée“, also vereinbarte Spur nennt, kommt vor dem, wovon er Spur ist²³³. Somit untergräbt er die traditionelle metaphysische Präsenzlogik, die mit dem Phonozentrismus eng verknüpft ist und deren Hauptaussage ist, dass sich das Subjekt während des „Sich-im-Sprechen-Vernehmens“²³⁴ selbst affiziert, sich selbst präsent ist.

An diesem Punkt gelangt man mit Derrida zu seinem Kunstwort „différance“, welches das Konzept der Spur des Signifikanten inkarniert. Es vereint *différer* und dessen Partizip Präsens *différant* und bedeutet (1) sich unterscheiden, abweichen und (2) sich verzögern, aufschieben. Es steht für das verräumlichende und verzeitigende Geschehen der Differenzierungen der Sprache²³⁵. Derrida strebt hiermit nichts Geringeres als die Umwälzung des gesamten metaphysischen Zeichenkonzepts durch den Prozess der Dekonstruktion an. Der Begriff

²²⁸ Ebda., S. 27.

²²⁹ Vgl. Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 28.

²³⁰ Derrida, Grammatologie, S. 77.

²³¹ Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius 2011 (= Zur Einführung 386), S. 67.

²³² Ebda.

²³³ Vgl. ebda., S. 72.

²³⁴ Derrida, Grammatologie., S. 26.

²³⁵ Vgl. Lüdemann, Jacques Derrida zur Einführung, S. 73-74.

Dekonstruktion ist ein Amalgam der Konzepte der Destruktion (von Heidegger geprägt) und der Dissoziation (von Freud geprägt)²³⁶. Heidegger rüttelte bereits am Präsenzdenken der abendländischen Philosophie – mittels der „Destruktion der Geschichte der Ontologie“²³⁷. Das Dasein ist in diesem Sinne letztlich ein Zwischen-Stand in Hinblick auf Geburt und Tod, ohne je ein Selbstidentisches zu sein. Das Zwischen (Dissoziierte) findet sich auch in Freuds Gedanken zur Spaltung des Ich wieder und ist somit der zweite wichtige Anknüpfungspunkt für Derrida²³⁸. Die Praxis der Dekonstruktion ist aber für Derrida zunächst eine spezifische Form der Lektüre – ein genaues Mitdenken der Begriffe und die Freilegung des Verdrängten oder Vernachlässigten (z. B. der Schrift, des Signifikanten).

Jacques Derrida radikalisiert und reformiert somit tradierte Zeichenkonzepte, verortet Sprache und Mensch in einem Zwischen und scheut auch die Kritik an der gesamten abendländischen Metaphysik nicht. Er räumt aber Unzulänglichkeiten seiner Dekonstruktion ein:

*Es ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache [...], die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte.*²³⁹

2.5.2. Syntagma und Paradigma

Es wurde an vielen Stellen gesagt, dass das sprachliche Zeichen zu allen anderen sprachlichen Zeichen in einer Beziehung negativer Differenzen steht. Um das Verhältnis unterschiedlicher Zeichen im Kommunikationsfluss beschreiben zu können, bietet sich das Konzept von Syntagma und Paradigma an. Angelegt ist das Konzept schon bei Saussure, der von syntagmatischen und assoziativen Beziehungen spricht²⁴⁰.

Zum einen müssen sprachliche Zeichen im linearen Verlauf der Sprache voneinander unterscheidbar sein. Diese Beziehung wird mit dem Begriff Kontrast bzw. Syntagma versehen (die Ähnlichkeit mit dem Begriff „Syntax“ impliziert die Anordnung der Elemente eines

²³⁶ Vgl. ebda., S. 26-35.

²³⁷ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 17. Auflage. Tübingen: Max Niemayer 1993, S. 23.

²³⁸ Vgl. Lüdemann, Jacques Derrida zur Einführung, S. 32-33.

²³⁹ Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 425.

²⁴⁰ Vgl. Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 152-156.

Satzes²⁴¹). Zum anderen kann ein spezifisches Element eines Satzes durch ein anderes ersetzt werden, d. h. im Sinne von Oppositionen ausgetauscht werden. Diese Beziehung wird Paradigma oder Opposition genannt. Im Allgemeinen imaginiert man diese zwei Konzepte durch Achsen, wobei die syntagmatische Achse horizontal, die paradigmatische vertikal verläuft²⁴². Ähnlich funktioniert das Konzept von Roman Jakobson bezüglich des Verhältnisses von Metapher und Metonymie. Metonymie als Trope, die ein Eigentliches mit einem Uneigentlichen verknüpft (z. B. „ein Glas trinken“) fällt mit den Prinzipien der Kontiguität, Kombination und syntagmatischen Beziehung zusammen. Die Metapher hingegen entspricht dem Prinzip der Similarität, der Selektion und paradigmatischen Beziehung²⁴³. Bedeutend ist für den analytischen Teil der Arbeit vor allem der topographische Aspekt von Horizontale und Vertikale.

2.5.3. Repräsentation

Der Begriff Repräsentation ist „ein Schlüsselbegriff der Semiotik seit der mittelalterlichen Scholastik“²⁴⁴. Er kann in ganz unterschiedlichem Sinne gebraucht werden: Zuweilen steht er für das Zeichen oder die Semiose. Etwas wird repräsentiert, wenn es für etwas steht und diese Relation so gestaltet ist, dass das Repräsentierende von einem Geist „so behandelt wird, als ob es jenes andere wäre“²⁴⁵. Eine andere Herangehensweise ist die Entwicklung eines Repräsentationsbegriffs aus dem Begriff Präsentation heraus. „Eine Repräsentation scheint demnach etwas dem Bewußten früher bereits einmal Präsenes wiederzugeben.“²⁴⁶ Hinsichtlich der Objektrelation kann festgehalten werden, dass dann von Repräsentation gesprochen werden kann, wenn das Zeichen in keinem konkreten zeitlichen und räumlichen Zusammenhang mit dem Objekt steht²⁴⁷. Auf diese Weise lässt sich auch eine Feststellung aus dem Wörterbuch für Semiotik verstehen: „Präsentierte Objekte fungieren seinsthematisch (Ontologie); repräsentierte Objekte fungieren zeichenthematisch (Semiotik)“²⁴⁸. Nicht jedes Zeichen repräsentiert²⁴⁹.

²⁴¹ Vgl. Volli, Semiotik, S. 50.

²⁴² Vgl. z. B. Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV 2004 (= UTB 2541), S. 54-55.

²⁴³ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 347-348.

²⁴⁴ Ebda., S. 162.

²⁴⁵ Peirce, Collected Papers, Bd. 2: Elements of Logic, S. 2272.

²⁴⁶ Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 165.

²⁴⁷ Vgl. Braun, Gerhard: Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation. In: Zeitschrift für Semiotik 3 (1981), S. 143-170, hier S. 168.

²⁴⁸ Bense, Max: Präsentation-Repräsentation. In: Bense, Max von und Elisabeth Walther (Hg.): Wörterbuch der Semiotik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973, S. 77-78, hier S. 77.

²⁴⁹ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 165.

Aus allem, was zuvor an Derridas Philosophie erörtert wurde, muss klar folgen, dass es Repräsentation für ihn nicht geben kann. Da seine Argumentation das Präsenzdenken negiert, scheint es von vornherein schwierig, Repräsentation mit Derrida zu denken. An die Stelle der Präsenz setzt er nämlich – wie oben dargelegt – ein Konzept des Zwischen, des Nicht-Identischen, der *différance* als Verräumlichung und Verzeitlichung des sprachlichen Prozesses²⁵⁰.

2.5.4. Semiotik und Psychoanalyse: Jacques Lacan

Lacan betrachtete sich stets als Interpreten Freuds – gleichzeitig führte er die Psychoanalyse einer strukturalistischen und poststrukturalistischen Perspektive zu. Seine Freud-Lektüre ist eine semiotische²⁵¹. Strukturalistisch ist sein Zugang, weil er den Paradigmen des Strukturalismus verpflichtet ist und an deren Protagonisten anknüpft (Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss). Gleichzeitig ist seine Umdeutung dieser Paradigmen als poststrukturalistisch zu werten²⁵².

Jacques Lacans zentrale These lautet folgendermaßen: „*Das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache.*“²⁵³ Um den Anspruch dieser Aussage zu verstehen, muss in mehreren Schritten vorgegangen werden. Zunächst ist es sinnvoll, Lacans Überlegungen zum „Begehren“ (*désir*) zu betrachten. In einer „strukture[n] Rekonstruktion der Freudschen Theorie“ hebt Lacan dieses „zum Zentrum der seelischen Logik“²⁵⁴. Er geht nämlich davon aus, dass die dyadisch-symbiotische Beziehung zwischen Kind und Mutter durch einen Dritten gestört wird und das Begehren danach nicht mehr gelebt, nur noch als solches *formuliert* werden kann. Dazu wird die Sprache benötigt, die zugleich mit dem Unbewussten entsteht. Das Auseinanderbrechen der Dyade führt eine symbolische Ordnung ein. Somit ist man beim nächsten Schritt angelangt: bei Lacans drei Registern und beim Spiegelstadium.

²⁵⁰ Vgl. dazu auch Nöths Ausführungen zur „Krise der Repräsentation“, ebda., S. 166-168.

²⁵¹ Vgl. Hiebel, Hans H.: *Strukturelle Psychoanalyse und Literatur* (Jacques Lacan). In Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990 (= WV studium 156), S. 56-81, hier 56-57.

²⁵² Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 49.

²⁵³ Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch XI* (1964). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. 3. Aufl. Weinheim / Berlin: Quadriga 1987, S. 26.

²⁵⁴ Hiebel, *Strukturelle Psychoanalyse*, S. 57.

Lacan deutet Freuds Ich, Es, Über-Ich durch seine Triade des Imaginären, Symbolischen und Realen um. Das Reale ist das „nicht Symbolisierbare, das nie Erreichbare, welches jenseits der Sprache liegt“²⁵⁵. Das Symbolische ist das Regelwerk von Kultur, Familie, Sprache und Zeichen. Der Andere (also der Vater) bringt als Gesetzgeber die symbolische Ordnung in die duale Ordnung hinein. Das Spiegelstadium ist für Lacan ein Stadium in der Entwicklung des Kindes, in dem es in einem Spiegel oder einem anderen Kind sich selbst „zu erkennen meint und fortan sein Ich (,moi‘) – in einem Akt der Entfremdung und Verkennung – nach diesem Bilde des anderen formt“²⁵⁶. Im Spiegelstadium konstituiert sich das Imaginäre. Die Beziehung zwischen Ich und dem anderen (l’autre – deshalb objet petit a) ist eine andere als die zum Anderen (l’Autre – le grand Autre), welche die symbolische Ordnung ist. Im Imaginären erfährt das Kind ein Gefühl von Einheit mit sich selbst, indem es den anderen sieht. Dieses Stadium ist die Vorbereitung zur Stufe des Symbolischen, der Sprache, der Gesetze der Zeichen. Der Eintritt in die symbolische Ordnung geht mit dem Mangel einher, d. h. mit dem Verlust der Symbiose mit der Mutter, mit der Genese des Unbewussten und der Sprache. Dieses nun gespaltene Ich muss den Verlust aus seinem Bewussten verdrängen – somit wird Lacans paradoxer Spruch „ich denke, wo ich nicht bin, also bin ich, wo ich nicht denke“²⁵⁷ verständlich. An Freud erinnert auch Lacans Annahme, dass sich das Begehren des Menschen vor allem in seinen Fehlleistungen äußert, ebenso in Träumen und Symptomen. So ist auch die viel zitierte Aussage zu verstehen, dass das „Unbewußte des Subjekts der Diskurs des Anderen“²⁵⁸ sei.

Das Unbewusste ist also wie eine Sprache strukturiert. Ähnlich wie für Saussure ist die Sprache für Lacan letztlich eine Struktur von Differenzen. Er interpretiert Saussures Zeichenkonzeption um, sodass sie folgendermaßen aussieht²⁵⁹:

$$\left(\frac{s}{S} \right) \qquad \frac{S}{s}$$

Abbildung 8: Das Zeichen bei Saussure (links) und Lacan (rechts), aus: Braun: Stellung des Subjekts, S. 63 u. 67

²⁵⁵ Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 50.

²⁵⁶ Hiebel, Strukturelle Psychoanalyse, S. 58.

²⁵⁷ Lacan, Jacques: Schriften II. Hg. von Norbert Haas, Olten / Freiburg in Breisgau: Walter 1975, S. 43.

²⁵⁸ Lacan, Jacques: Ecrits. Paris: Ed. du Seuil 1966, S. 379.

²⁵⁹ Braun, Christoph: Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos 2007, S. 63 u. 67.

Dies hat nun erstens zur Folge, dass dem Signifikanten die Dominanz über das Signifikat zugesprochen wird, zweitens, dass von Anfang an eine Schranke zwischen diesen beiden gedacht wird²⁶⁰. Für Lacan sind Signifikant und Signifikat also keine fix zueinander gehörenden Einheiten; vielmehr sind die Signifikanten untereinander korreliert, sie bilden eine Signifikantenkette. Lacan folgert, „daß der Sinn in der Signifikantenkette *insistiert*, daß aber nicht ein Element der Kette seine *Konsistenz* hat in der Bedeutung, deren es im Augenblick gerade fähig ist“²⁶¹. Ein Signifikant macht Platz für einen anderen Signifikanten, wodurch ein Intervall von Differenz entsteht. Genau dort ist der Ort des Subjekts, in dem Zwischen der Signifikanten. So erklärt sich, wieso oft vom „Flimmern“ des Signifikanten bzw. des Subjekts gesprochen wird²⁶².

Hier genau zeigt sich ein weiterer Anknüpfungspunkt an Sigmund Freud, in dessen Traumdeutungen bestimmten Bildern kein Sinn entnommen werden könnte, wenn man an einem spezifischen Signifikat festhalten wollte. Illustrieren kann man dies anhand des Falls des kleinen Hans, der angeblich vor einem Pferd Angst hat. Das Pferd als Signifikant verweist aber nicht auf das scheinbar dazu gehörende Signifikat, sondern auf etwas anderes, nämlich den Vater. Hier kommen Freuds und Jakobsons Konzepte von Verdichtung und Verschiebung bzw. Metapher und Metonymie ins Spiel – die „Rhetorik des Unbewußten“²⁶³. Die Metonymie bzw. Verschiebung operiert syntagmatisch „mot à mot“ (z. B. Segel für Schiff), die Metapher bzw. Verdichtung nach dem Prinzip „un mot pour un autre“²⁶⁴, also z. B. indem das Pferd vom kleinen Hans metaphorisch für den Vater gesetzt wird. Für Lacan ist jegliche Form der menschlichen Sprache, also auch die poetische, das Aktionsfeld dieser unbewussten Operationen²⁶⁵.

2.5.5. Psychoanalytische Lektüre: Lacans Seminar über Poes „The purloined letter“

Poes dritte Dupin-Erzählung ist geradezu prädestiniert für Lacans Psychoanalyse, deren literarisches Interesse davon ausgeht, dass Literatur im Prinzip wie ein Brief sei, also ein bewusst-unbewusster Diskurs, der metonymisch und metaphorisch operiert und letztlich ein

²⁶⁰ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 50.

²⁶¹ Lacan, Schriften II, S. 27.

²⁶² Vgl. Pabst, Manfred: Bild – Sprache – Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze / Guattari. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 62-65.

²⁶³ Hiebel, Strukturelle Psychoanalyse, S. 61.

²⁶⁴ Lacan, Ecrits, S. 506-507.

²⁶⁵ Vgl. Hiebel, Strukturelle Psychoanalyse, S. 63.

durch Mangel entstandenes Begehren formuliert. So versteht sich Lacans Kunstwort der „Letteratur“. Der Reiz dieser Engführung ist im Französischen bzw. Englischen noch viel größer, weil hier in den Lexemen *lettre* und *letter* alles vereint werden kann: Brief, Buchstabe, Signifikant und erweitert im Lacanschen Sinne auch Letteratur²⁶⁶.

Lacans Poe-Lektüre wurde auch zum Gegenstand eines Briefwechsels mit dem bereits besprochenen Jacques Derrida, der sich sehr kritisch darüber äußerte. An dieser Stelle wird auf Derridas Reaktion nicht detailliert eingegangen²⁶⁷. Lacan eröffnet sein „Seminar“ programmatisch, indem er sein Ziel formuliert, „an dieser Geschichte dar[zu]stellen, wie das Subjekt aus dem Durchlauf eines Signifikanten maßgeblich determiniert wird“²⁶⁸. Er gliedert Poes Text zunächst in zwei Teile bzw. Szenen, wobei er die zweite (also die Rückholung des Briefes durch Dupin) als Wiederholung der ersten Szene betrachtet (die Entwendung des Briefes durch den Minister). Der Wiederholungszwang im Sinne Freuds ist der Zwang, eine unangenehme Situation, also den Verlust eines Objekts, symbolisch zu wiederholen²⁶⁹. Nach dieser Zweiteilung kann man sich der Erzählung anhand zweier Aspekte nähern, nämlich anhand der eigentümlichen Natur des Briefes und des Musters der interpersonalen Relationen. Über den konkreten Inhalt des Briefes erfährt die Leserschaft nichts, lediglich von seiner Funktionalität als potentielltes Machtinstrument. Das Fehlen eines Signifikats und einer Subjektabhängigkeit macht den Brief zum „reine[n] Signifikant[en]“²⁷⁰. Die *lettre* erhält also tatsächlich die gleichen Merkmale wie der Buchstabe als Signifikant, der seine Bedeutung nur aufgrund seiner Differenzialität zu den anderen Buchstaben erhält. Als Signifikant ist er das Symbol einer Abwesenheit²⁷¹.

Anstatt nach dem Besitzer oder Inhalt des Briefes zu fragen, interessiert sich Lacan für den Ortswechsel des Signifikanten:

Wir werden sehen, dass ihre [der Subjekte, E. B.] Verschiebung durch den Ort bestimmt wird, den der reine Signifikant, der gestohlene Brief, in ihrem Trio

²⁶⁶ Ebda.

²⁶⁷ Aufschlussreich dazu allgemein: Muller, John P. und William J. Richardson (Hg.): *The Purloined Poe. Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore / London: John Hopkins University Press 1988, darin speziell: Derrida, Jacques: *The Purveyor of Truth*, S. 173-212.

²⁶⁸ Lacan, Jacques: Vorlesung über E. A. Poes »Der gestohlene Brief«. Aus dem Französischen von Rodolphe Gasché. In: Gallas, Helga (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt / Neuwind: Luchterhand 1972 (= Sammlung Luchterhand 35, collection alternative 2), S. 201-262, hier S. 202.

²⁶⁹ Vgl. Muller, John P. und William J. Richardson: »The Purloined Letter«: Overview. In: Muller / Richardson, *The Purloined Poe*, S. 55-76, hier S. 55-56.

²⁷⁰ Lacan, Vorlesung, S. 207.

²⁷¹ Vgl. Muller / Richardson, Overview, S. 58.

einnehmen wird. Genau das wird die Verschiebung für uns als Wiederholungszwang erweisen.²⁷²

Die Diskussion ist nun beim zweiten Aspekt angelangt, den intersubjektiven Beziehungen. Shoshana Felman fügt Lacans Thesen zu Diagrammen zusammen:

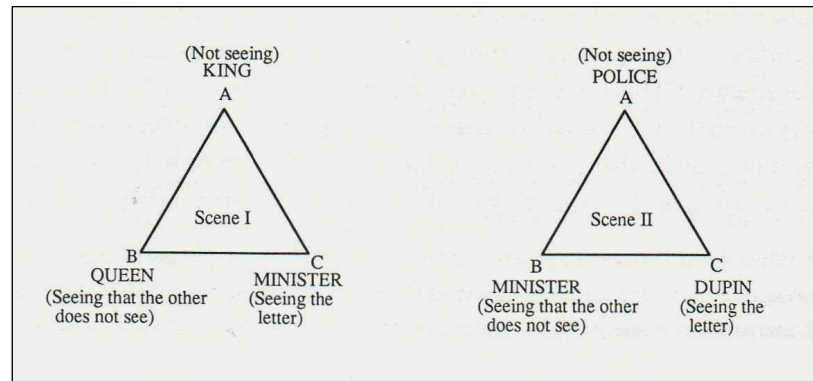


Abbildung 9: Wiederholungszwang, aus: Felman: On reading Poetry, S. 145

In beiden Szenen gibt es eine Instanz, die nichts sieht, eine, die sieht, dass diese erste Instanz nichts sieht und eine dritte Instanz, die den Brief sieht. Das Subjekt erhält also seine Bedeutung durch seine Position in der Triade, und diese wird wiederum vom wandernden Brief festgelegt. Die Wiederholung bezieht sich weniger auf den Diebstahl des Briefes denn auf die „whole structural situation in which the repeated theft takes place“²⁷³. Besonders hervorstechend ist die Position des Ministers. Dieser kommt in beiden Triaden vor, in der ersten Szene sieht er den Brief, dann wird er aber auf die Stelle der Königin gesetzt. Der Minister, als er im Besitz des Briefes ist, verwendet ihn nicht, er scheint ohnmächtig. Lacan nennt ihn einen Neurotiker, der von seinem Diebesgut quasi ausgetrickst wird: „Der Brief aber, nicht weniger als das Unbewusste des Neurotikers, vergißt ihn nicht“²⁷⁴. Er nimmt in einem sehr wörtlichen Sinne dann die Position der Königin ein, der ebenso etwas fehlt, was gemeinhin als der Phallus konfiguriert ist (nicht in einem sexuellen Sinne) – er ist der Signifikant der Differenz²⁷⁵. Der Signifikant wird zum Symbol des Unbewussten, weil er nichts bedeutet und vom Minister unterdrückt wird – und das Unterdrückte kehrt eben in Form eines Symptoms wieder. Felman deutet Lacan weiter aus, indem sie in dieser zweiten

²⁷² Lacan, Vorlesung, S. 207-208.

²⁷³ Felman, Shoshana: On reading poetry: Reflections on the limits and possibilities of psychoanalytical approaches. In: Muller / Richardson, The purloined Poe, S. 133-156, hier S. 145.

²⁷⁴ Lacan, Vorlesung, S. 231.

²⁷⁵ Vgl. Muller / Richardson, Overview, S. 65.

Szene die Reflexion der ersten sieht, was somit eine Allegorie der Psychoanalyse per se ist. Worum es Lacan in seiner psychoanalytischen Lektüre vor allem auch geht, ist nicht das Lesen von Bedeutung, sondern die Rekonstruktion des Fehlenden²⁷⁶.

2.6. Semiotik und Kriminalliteratur

Kriminalliterarische Texte unter semiotisch-strukturalistischen Perspektiven zu analysieren und zu interpretieren ist kein absolutes Novum. Es scheint daher angebracht, solche Unternehmungen kurz vorzustellen.

John Scaggs betont, dass gerade die strukturalistische Methode sehr geeignet ist, Kriminalliteratur zu untersuchen, denn für das Genre sei die Art und Weise, wie es seine eigenen Inhaltselemente und narrativen Strukturen präsentiere, konstitutiv. Als frühen Annäherungsversuch zitiert er Tzvetan Todorov²⁷⁷. Eher strukturalistisch denn konkret semiotisch mutet auch Isaak I. Revzins Unternehmung an, selbst wenn sie als „semiotische[] Analyse“²⁷⁸ deklariert wird. Der Hauptteil seines Artikels ist damit beschäftigt, typische Handlungselemente (Personenkonfigurationen etc.) und deren Kombinationsmöglichkeiten herauszuarbeiten. Zum semiotischen Aspekt bemerkt er, dass im „ästhetischen Zeichensystem[]“ der Literatur hinter den Zeichen „keinerlei Realität steht“²⁷⁹, d. h. dass das Denotat nicht greifbar sei.

In ähnlicher Manier, aber differenzierter scheint die frühe semiotische Analyse einer Doyle-Erzählung durch Viktor Šklovskij. In „The speckled band“ muss Holmes ein Verbrechen verhindern und zugleich eines aufklären, nämlich den mysteriösen Tod einer jungen Frau in einem locked room, in dem sich die Schwester der Toten nun selbst einem nahenden Verbrechen ausgesetzt fühlt. Es werden falsche Fährten und ungenaue Hinweise gegeben; der Schlüssel liegt jedoch in der Doppeldeutigkeit des englischen Wortes *band*, das zunächst auf eine Gruppe von Zigeunern bezogen wird, die in der Geschichte vorkommen. Sherlock Holmes löst das Rätsel auf: Das gefleckte Band ist eine giftige Schlange (von der die Sterbende als *band* sprach), die der Stiefvater wegen erbrechtlicher Gründe durch einen

²⁷⁶ Vgl. Felman, On Reading Poetry, S. 146-149.

²⁷⁷ Vgl. Scaggs, Crime fiction, S. 2 bzw. Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 208-215, besonders S. 210.

²⁷⁸ Revzin, Isaak I.: Zur semiotischen Analyse des Detektivromans am Beispiel der Romane Agatha Christies. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 154-156.

²⁷⁹ Ebda., S. 154.

Lüftungsschacht in das Zimmer der Frau gleiten ließ. Das englische Wort *band* ist ein Homonym und somit der Kern der semiotischen Analyse. Homonyme sind allgemein ein wichtiges Kennzeichen der Sherlock Holmes-Erzählungen²⁸⁰.

Sherlock Holmes' analytische Methode wurde auch mit Charles Sanders Peirces Konzept der Abduktion in Verbindung gebracht. Den Anstoß für dieses Konzept lieferte anscheinend eine Begebenheit auf einem Schiff, auf dem eine Uhr gestohlen worden war. Peirce stellte ähnlich einem Detektiv Nachforschungen an und löste das Problem²⁸¹. Wie schon weiter oben erläutert wurde, handelt es sich bei der Abduktion um eine spezielle Art der Schlussfolgerung, die ein kreatives Moment enthält. Peirce geht davon aus, dass der Mensch evolutionshistorisch eine Veranlagung dazu habe, „zutreffende Mutmaßungen über die Welt anzustellen“ und Beobachtungen zu machen, die teils unbewusst zu einem zutreffenden Urteil, einer richtigen Hypothese führen²⁸². Die Ähnlichkeit mit Peirce lässt die Autoren Sebeok und Umiker-Sebeok den Detektiv einen „beratende[n] Semiotiker“²⁸³ nennen. So gibt es wohl zahllose Beispiele, die man zur Illustration dem Holmes-Textkorpus entnehmen könnte. Ein solches Beispiel findet sich in „The Sign of Four“, wo Holmes beobachtet, dass Watsons Schuhsohlen voller roter Erde sind; er äußert den Schluss, dass Watson in einem bestimmten Postamt gewesen sei. Im Sinne Peirces wäre dies eine Art von Raten aufgrund einer Beobachtung, denn Watson könnte auch nur am Postamt vorbei- und nicht in dieses hineingegangen sein²⁸⁴. Insgesamt kommen die Autoren Sebeok und Umiker-Sebeok zu dem Schluss, dass Peirce ebenso Detektiv wie Holmes Semiotiker ist²⁸⁵. Auch Dupins Schlussverfahren können mit dem Konzept der Abduktion in Verbindung gebracht werden²⁸⁶.

Ganz besonders wichtig für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist Carlo Ginzburgs „Indizienparadigma“, ein „epistemologisches Modell“²⁸⁷, das gegen Ende des 19.

²⁸⁰ Vgl. Šklovskij, Viktor: Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 142-153.

²⁸¹ Vgl. Peirce, Charles Sanders: Guessing. In: The Hound and Horn. A Harvard Miscellany 2 (1929), S. 267-282, hier S. 270-277, im Internet: http://www.abduktionsforschung.de/tl_files/abduktionsforschung/dokumente/C.S.Peirce%20-%20Guessing.pdf, Zugriff am 07.06.2012.

²⁸² Sebeok, Thomas A. und Jean Umiker-Sebeok: Sie kennen ja meine Methode. Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. In: Eco, Umberto und Thomas A. Sebeok (Hg.): Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington: Indiana University Press 1983, S. 28-87, hier S. 37.

²⁸³ Ebda., S. 39.

²⁸⁴ Vgl. ebda., S. 40.

²⁸⁵ Vgl. ebda., S. 75.

²⁸⁶ Harrowitz, Nancy: Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe. In: Eco / Sebeok, Zirkel der Drei, S. 262-287, hier S. 284.

²⁸⁷ Ginzburg, Carlo: Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 274-296, hier S. 274.

Jahrhunderts Einzug in die Sozialwissenschaften gehalten haben soll. Das Paradigma speist sich aus unterschiedlichen Disziplinen, zunächst aus der Kunstgeschichte. In den 1870er Jahren veröffentlichte Giovanni Morelli unter einem Pseudonym einige Beiträge zur italienischen Malerei, die von einer spezifischen Methode zur korrekten Zuordnung von Bildern zu ihren Urhebern handeln. Morelli trat für eine Methode ein, die sich auf die Details eines Bildes, nicht so sehr die großen Merkmale, konzentrierte, also auf „Ohrläppchen, Fingernägel, Finger- und Zehenbildung“²⁸⁸. Ein Beispiel sind die Unterschiede, die er bei folgenden Künstlern fand²⁸⁹:



Abbildung 10: Morellis Indizienparadigma, in: Ginzburg: Spurensicherung, S. 9

Durch Edgar Wind wurde Morellis Methode bekannter, und Wind sorgte für den Vergleich dieser Methode mit jener des fiktiven Sherlock Holmes, dessen Detailfixiertheit schon an einigen Stellen angedeutet wurde. Was für den Kunstkritiker Ohren und Fingernägel sind, sind für den Detektiv kleinste Indizien und Unscheinbarkeiten. Pikanterweise dient das Ohr auch Holmes zur Lösung eines Falls (in der Erzählung „The Adventure of the Cardboard Box“)²⁹⁰.

Morelli wurde von Freud rezipiert (sein Essay „Der Moses von Michelangelo“²⁹¹, 1914, zeugt davon), noch bevor jener seine psychoanalytischen Theorien ausformte. Die zwei Felder kreuzen sich in der Achtsamkeit für das scheinbar Nebensächliche, Kleine, Fehlerhaft-Individuelle. Alle drei Protagonisten des Paradigmas hatten einen medizinischen Hintergrund in ihrer Biographie vorzuweisen: Freud und Doyle waren Ärzte, Morelli schloss ein

²⁸⁸ Ebda.

²⁸⁹ Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Klaus Wagenbach 2002 (= Wagenbachs Taschenbuch 430), S. 9.

²⁹⁰ Vgl. Ginzburg, Indizien, S. 275.

²⁹¹ Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. 17. Bde. London: Imago Publishing 1946. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-1917, S. 172-201.

entsprechendes Studium ab. Außerdem gab es für Sherlock Holmes bekanntlich eine reale Vorlage, nämlich Professor Dr. Joseph Bell²⁹². Man wird durch das Indizienparadigma weit zurück in die Anfänge der Menschheits- und Kulturgeschichte verwiesen, beginnend mit der Zeit der Jäger, die Spuren lesen und entziffern mussten – sie waren gleichzeitig auch jene, die als Erste Geschichten erzählten²⁹³. Mit der griechischen Kultur gewann dann die medizinische Semiotik an Bedeutung. Eine weitere wichtige Entwicklung bezieht sich auf die Schrift: In der frühen Neuzeit setzte das Interesse für die Individualität der Handschriften ein, die ebenfalls durch Details voneinander unterschieden sind. Ein Traktat des Arztes Camillo Baldi nahm sich bereits der Frage an, wie man von der Beschaffenheit der Schrift auf den Charakter des Schreibers schließen könne (bezeichnenderweise steht ital. *carattere* sowohl für Buchstabe, als auch Charakter)²⁹⁴. Das Indizienparadigma macht insgesamt eine fundamentale epistemologische Aussage: „Wenn auch die Realität undurchsichtig ist, so gibt es doch besondere Bereiche – Spuren, Indizien –, die sich entziffern lassen“.²⁹⁵

3. Der Aspekt der Topographie

Topographie ist für die Kultur- und Literaturwissenschaft spätestens seit dem spatial und topographical turn ein brisantes Thema. Das Interesse, das diese Wenden formulierten, richtet sich nicht mehr so sehr auf die Frage, was denn etwa ein Raum sei, sondern eher auf die „technischen und kulturellen Repräsentationsweisen von Räumlichkeit“²⁹⁶. Einen derartig umfassenden Anspruch will ich in dieser Arbeit *nicht* stellen. Die folgenden Ausführungen werden sich deshalb auf folgende Frage beschränken: Inwiefern sind Räume und Orte wichtige Elemente kriminalliterarischer Texte?

Es scheint unumgänglich zu sein, an dieser Stelle zunächst Walter Benjamin zu nennen. Benjamin äußert in seiner „Einbahnstraße“ die These, dass es eine große Affinität zwischen dem großbürgerlichen Möbelstil und dem Detektivroman bzw. dem Mord gibt. Nur „eine gewisse Art von Kriminalromanen“ sei dazu geeignet, die „hochherrschaftlich möblierte

²⁹² Vgl. ebda., S. 276-279.

²⁹³ Vgl. Ginzburg, Spurensicherung, S. 19.

²⁹⁴ Vgl. ebda., S. 29.

²⁹⁵ Ebda., S. 47.

²⁹⁶ Günzel, Stefan: Einleitung. In: ders. (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript 2007, S. 13-32, hier S. 18.

Zimmerwohnung“²⁹⁷ darzustellen. Spuren und Indizien in einer großbürgerlichen Wohnung zu hinterlassen, entsprach auch einer Art Entgegenwirken gegen die „Angst vor der eigenen Spurlosigkeit“²⁹⁸, die sich in Zeiten beginnender Anonymisierung durch Urbanisierung herausbildete. So hielten die Dinge Einzug in die großbürgerlichen Wohnräume, Salons verwandelten sich zu „Dingwelten“, in denen sich deren BesitzerInnen der eigenen Existenz versicherten und paradoxerweise zugleich die VerbrecherInnen ihre Spuren zu verwischen suchten, vielleicht im „Plüsch – de[m] Stoff, in dem sich besonders leicht Spuren abdrücken“²⁹⁹. Auch Helmut Heißenbüttel zitiert Benjamin, er fügt dem jedoch eine wichtige Bemerkung bei. Er äußert über die „topographische Verflechtung“, dass Orte und Landschaften im Kriminalgenre nicht dieselbe Ausgestaltung erfahren wie im Bereich anderer Literaturen. Topographie erscheint für ihn als „typologische geprägter Lebensraum“³⁰⁰. Indem der Ort Spuren des Menschen trägt, kann man aus Heißenbüttels Darstellung schließen, dass Topographie im Kriminalgenre vor allem in ihrer Funktionalität von Bedeutung ist.

Vor allem im klassischen Detektivroman fungiert der Raum oft als Rätsel, als so genanntes locked room mystery. Wie schon im ersten Abschnitt des Theorieteils mitunter angeklungen ist, besteht dieses darin, dass sich ein Mord an einem scheinbar unzugänglichen Ort ereignet. Ein Paradebeispiel ist die Sherlock Holmes-Erzählung „The speckled band“: Der locked room ist hier das Zimmer der getöteten jungen Frau. Das Rätsel des Textes ist also auch ein Rätsel des Raumes. Neben die Funktionalität des locked room treten auch andere Darstellungen von Räumen und Orten, beispielsweise des Milieus.

Folglich können Räume und Orte auch andere Qualitäten aufweisen. Beispielsweise kann die Bewegung der Figuren in actionreichen Kriminalromanen von Bedeutung sein. Die Gestaltung des Raumes als gefährliche Umwelt kann zur Aussage über die Welt im Allgemeinen werden. Beherrschung des Raumes ist für den Helden oft Voraussetzung, zu reüssieren. So ist die Lösung eines kriminalistischen Falls manchmal an die Orientierung im Raum gebunden. Darüber hinaus dient die Beschreibung des Raumes und des Ortes mitunter der Charakterisierung eines emotionalen Zustandes eines Individuums oder einer

²⁹⁷ Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. IV.1 Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 934), S. 88.

²⁹⁸ Schürmann, Uta: »Dingwelten«. Das Entziffern narrativer Spuren in Fontanes Prosawerk im Kontext zeitgenössischer Kriminalistik. In: Braese, Stephan (Hg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 182-200, hier S. 182-183.

²⁹⁹ Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. V, 1: Das Passagenwerk. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 935), S. 294.

³⁰⁰ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Vogt, Der Kriminalroman, S. 111-120, hier S. 116.

Gemeinschaft³⁰¹. Diesen oder ähnliche Zugänge zum Thema Topographie und Kriminalliteratur zu wählen, scheint natürlich durchaus legitim, vor allem, wenn man – wie z. B. Melanie Wigbers – feststellt, dass dieser Bereich „bisher nicht zum Thema umfassenderer Forschungen geworden“³⁰² ist. Dennoch scheint es für das Erkenntnisinteresse meiner Arbeit wichtig, einen anderen Weg zu wählen, der der Verbindung mit der semiotischen Perspektive auch eher gerecht zu sein scheint. Aussagen über die Beschaffenheit von Orten und Räumen sind dann eher das Nebenprodukt der semiotisch-topographischen Ausrichtung dieser Arbeit. Worin eine semiotisch ausgerichtete Topographie bestehen kann, lässt sich erahnen, indem man zunächst auf das basale Element des Alibis rekurriert.

Versuchte man, den Dreh- und Angelpunkt kriminalliterarischer Texte auf eine einzige Frage herunterzubrechen, so lautete diese Frage aller Wahrscheinlichkeit nach: Welche der Figuren hat ein Alibi, welche hat es nicht und ist folglich tatverdächtig? Das Lexem Alibi geht auf das lateinische Wort *alibi* zurück, welches „anderswo“ bedeutet. In der Rechtssprache steht Alibi für den Nachweis der „Abwesenheit vom Tatort zur Tatzeit“³⁰³. Die Logik des Alibis arbeitet also mit einer binären Kodierung: Anwesenheit und Abwesenheit. Der Diskurs von An- und Abwesenheit ist zutiefst mit der strukturalen Psychoanalyse verwandt, die weiter oben vorgestellt wurde. Die Frage nach dem Täter läuft also auch parallel zur Frage, wo das Andere, das Verdrängte, der Mangel ist. Das traditionelle Verständnis von Topographie muss also um diese zentrale Funktionsweise erweitert werden, nämlich die Binarität von „da“ und „nicht da“, und bereit sein, Topographie auch auf die Landschaft des Unbewussten anzuwenden. Lacans Poe-Lektüre lehrt dies auf eindrucksvolle Weise, denn sie fragt nicht nach der Beschaffenheit des Ortes des Briefes, sondern nach der Funktion des Ortswechsels an sich und der möglichen Engführung mit der Neurose des Ministers.

Wenn hier nun die Bereitschaft propagiert wird, das Unbewusste auch als *topographisch* strukturiert zu begreifen, muss diese Bereitschaft auf gleiche Weise hinsichtlich der Sprache gelten. Ein Anknüpfungspunkt lässt sich leicht finden. Wie oben erläutert wurde, ist die Sprache mittels horizontal und vertikal verlaufender Operationen strukturiert. Syntagma und Paradigma sind also in diesem Sinne ebenfalls topographische Operationen. Mit diesem

³⁰¹ Vgl. Wigbers, Melanie: Von Paris über „Bramme“ in die Eifel. Orte und Schauplätze in kriminalliterarischen Texten von der Romantik bis in die Gegenwart. In: *Wirkendes Wort* 52 (2002), H. 2, S. 276-292, hier S. 277.

³⁰² Ebd., S. 278.

³⁰³ Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Hg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim / Leipzig u. a.: Dudenverlag 1999. Bd. 1 A-Bedi, S. 162-163, hier S. 163.

Gedankensprung ist also dargelegt, inwiefern der Begriff Topographie durch die semiotische Perspektive angereichert werden kann.

Eingedenk der strukturalistischen Verpflichtung, in der die Semiotik steht, kann dem noch der Standpunkt Jurij Lotmans hinzugefügt werden. Lotman zufolge leistet der literarische Text am Raum vor allem eine strukturalistische Gliederung, indem er diesen durch binäre Oppositionen einteilt, die die „Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt“³⁰⁴ werden lässt. Räumliche Gliederung und Kodierung des literarischen Textes sind somit ein Stück Weltaneignung:

Die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt, mit deren Hilfe der Mensch auf verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte den Sinn des ihn umgebenden Lebens deutet, sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet, sei es in Form der Gegenüberstellung ‚Himmel-Erde‘ oder ‚Erde-Unterwelt‘ [...], sei es in Form einer sozial-politischen Hierarchie mit der zentralen Opposition der ‚Oberen-Niederer‘, sei es in Form einer ethischen Merkmalhaltigkeit in der Opposition ‚rechts-links‘ [...].³⁰⁵

Lotmans strukturalistisches Raumkonzept lässt sich in drei Ebenen gliedern: Der topologische Teilraum operiert mit Dichotomien wie oben – unten; werden diese mit Konnotationen z. B. wie gut – böse versehen, spricht man vom semantischen Teilraum. Der topographische Teilraum schließlich realisiert diese Dichotomien durch topographische Oppositionen, z. B. Berg – Tal³⁰⁶. So muss die semiotisch-topographische Analyse dieser Arbeit auch danach fragen, welche räumlichen Strukturen der jeweilige Text etabliert und wie diese mit Semiotik in Verbindung stehen, d. h. wie sie mit Indizien, den sprachlichen Operationen, der Zeichenhaftigkeit der imaginierten Welt und dem Bewusstsein (des Textes oder der Figuren) interagieren. Topographie und Topologie greifen folglich ineinander und sind für den textanalytischen Teil gleichermaßen von Bedeutung.

³⁰⁴ Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink 1993, S. 312.

³⁰⁵ Ebda., S. 313.

³⁰⁶ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2007, S. 140-141 bzw. Lotman: Struktur literarischer Texte, S. S. 311-329.

III.TEXTANALYTISCHER TEIL³⁰⁷

1. Subversion der Indizien: Das Fräulein von Scuderi

E. T. A. Hoffmanns Novelle erschien erstmals im Jahre 1819 im „Taschenbuch für das Jahr 1820 der Liebe und Freundschaft gewidmet“ und ist Teil der Sammlung „Die Serapions-Brüder“, die zwischen 1819 und 1821 in vier Bänden erschien³⁰⁸. Sie ist in der Forschungsliteratur bereits auf äußerst reges Interesse gestoßen, und dementsprechend vielfältig sind die Interpretationsansätze³⁰⁹. Auch semiotische und topographisch orientierte Analysen wurden zu diesem Text vorgelegt³¹⁰. Die folgenden Überlegungen versuchen, an diese anzuknüpfen und einige Ansätze nochmals zu erweitern. Konkret will ich am Text die semiotische Beziehung zwischen Medium und Körper, sowie die Besonderheit der Zeichen auch unter ökonomischen Gesichtspunkten untersuchen. Von besonderem Interesse ist hier natürlich auch das Verhältnis dieser Aspekte zur Topographie der Stadt Paris.

Der Begriff Medium ist an dieser Stelle nicht im Sinne (technischer oder digitaler) Massenmedien zu verstehen. Für die folgende Analyse adäquater scheint ein allgemeines Verständnis von Medium als einem „materielle[n] Mittel, das die Übertragung eines Zeichens an einen Empfänger ermöglicht“³¹¹. Manche Autoren wählen einen sehr weiten Medienbegriff,

³⁰⁷ Im Folgenden werden die Primärtexte wie folgt abgekürzt: FvS = Hoffmann, E. T. A.: Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 25). Jb = Droste-Hülshoff, Annette von: Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen. Stuttgart: Reclam 1984 (= RUB 1858). UB = Fontane, Theodor: Unterm Birnbaum. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 8577). R = Highsmith, Patricia: The Talented Mr Ripley. London: Vintage 1999.

³⁰⁸ Vgl. Meier, Albert: Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2009. Kindlers Literatur Lexikon Online: www.kll-online.de (Zugriff am 12. 07. 2012).

³⁰⁹ Einen Überblick findet man hier: Küpper, Achim: „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2010 (= Philologische Studien und Quellen 220), S. 58-76.

³¹⁰ Siehe z. B.: Neumann, Gerhard: „Ach die Angst! die Angst!“ Diskursordnung und Erzählakt in E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*. In: Borgards, Roland und Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 185-205; Eder, Antonia: „Welch dunkles Verhältnis der Dinge“ - Indizienlese zwischen preußischer Restauration und französischem Idealabsolutismus in E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Liard, Véronique und Marion George (Hg.): Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten. Berlin: trafo 2011, S. 263-285; Landfester, Ulrike: Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadtopographie in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*. In: Graevenitz, Gerhard von (Hg.): Die Stadt in der europäischen Romantik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000 (= Stiftung für Romantikforschung 11), S. 109-126.

³¹¹ Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 467.

der materielle Instrumente (z. B. Schreibwerkzeug), Textgenres (z. B. Brief, Buch) und Institutionen (z. B. Rundfunkanstalt) umfasst³¹². Andere, wie etwa Werner Faulstich, schätzen die Vermischung dieser unterschiedlichen Komponenten nicht³¹³. In dieser Arbeit wird ein weiter gefasster Begriff des Mediums vertreten. Das Medium als zentraler Bestandteil der Kommunikationstheorien ist in weiterer Folge ein semiotisches Thema par excellence³¹⁴. Angelegt ist das semiotische Interesse am Medium bereits bei Charles Sanders Peirce, der dazu äußerte: „All my notions are too narrow. Instead of ‚Signs‘, ought I not say *Medium*“³¹⁵. Ebenso wie Zeichen sind Medien „Vermittlungsprozesse [...] zwischen der Welt, in der wir leben, und unserer Kognition, in der sie reflektiert oder vielleicht konstruiert wird“³¹⁶. Die Verknüpfung von Körper, Medium und Zeichen will ich im folgenden Abschnitt aufdecken.

1.1. Vom Körperzeichen zum Zeichenkörper

Der Körper bzw. dessen Zeichenhaftigkeit sind für den Text von eminenter Bedeutung. Neben der Funktion des Empfangens und Sendens von Information kommt dem Körper eben auch jene Möglichkeit zu, selber als Zeichen zu fungieren³¹⁷. In Hoffmanns Novelle wird diese körperliche Zeichenhaftigkeit vor allem im latenten Diskurs über Folter- und Hinrichtungspraktiken entfaltet³¹⁸. Eingeführt wird dieser Diskurs ausgehend vom Schrecken, den die Kammerfrau Scuderis in der Nacht erfährt, als eine gefährlich wirkende Gestalt ins Haus einzudringen versucht (vgl. FvS 3-8). Aus diesem Kontext heraus folgt die Charakterisierung von Paris als einer Stadt, in der sich eine Verbrechens-Genealogie etabliert hat. Kulminationspunkt dieser Genealogie ist die Giftmörderin Brinvillier, die letztlich gefasst und verbrannt wird. Ihre Asche wird „in die Lüfte zerstreut“ (FvS 10). Syntagmatisch aufgegriffen wird die Strafthematik in weiterer Folge anhand der Figur Olivier Brussons, dem ebenfalls die Folter droht (vgl. FvS 64). Der dahinter stehende Diskurs ist ein

³¹² Vgl. Böhme-Dürr, Karin: Technische Medien der Semiose. In: Posner, Roland, Klaus Robering u. a. (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 4 Bde. Berlin / New York: De Gruyter 1997-2004. Bd. 1 1997, S. 357-384, hier S. 357-363.

³¹³ Vgl. Faulstich, Werner: Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006 (= UTB 2739), S. 8.

³¹⁴ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 476.

³¹⁵ Parmentier, Richard J.: Signs in Society: Studies in Semiotic Anthropology. Bloomington: Indiana University Press 1994, zitiert in Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 469.

³¹⁶ Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 469.

³¹⁷ Vgl. Dattenhauser, Simone: Kommunikationsstrukturen im poetischen Werk E. T. A. Hoffmanns. Frankfurt a. M. / Bern u. a.: Peter Lang 1986 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 900), S. 191.

³¹⁸ In Anlehnung an Eder wird hier auch keine Trennung zwischen der erzählten Epoche und der Zeit des Hoffmannschen Erzählens getroffen, vgl. Eder, Welch dunkles Verhältnis der Dinge, S. 265.

rechtsgeschichtlicher. Der Carolinischen Rechtsordnung zufolge dienten öffentliche Strafen der Wiederherstellung des Rechts³¹⁹. Diese Praktiken der öffentlichen Marter folgten nicht willkürlicher Gewaltlust, sondern waren Teil einer „Strafliturgie“³²⁰, welche vor allem zwei Botschaften vermitteln sollte: Sie sollte „am Körper des Verurteilten Zeichen“ eingraben, „die nicht verlöschen dürfen“³²¹. Die zweite Botschaft bezog sich auf den Triumph des Justizwesens über das Verbrechen.

Das öffentliche Bezeichnen (im wörtlichen Sinne) des Körpers konnte sich auch über den Tod hinaus fortsetzen, z. B. durch Verbrennung des toten Körpers³²². Neben das Moment der expliziten Öffentlichkeit trat zuweilen jenes des Verbergens, das sich in Strafritualen wie dem Verbrennen, Ertränken oder Lebendigbegraben manifestieren konnte. Dem lag der Gedanke zugrunde, dass der Delinquent spurlos aus der Welt geschafft werden könne und damit ein Reinigungsprozess einhergehe³²³. Darüber hinaus konnte der mimetische Charakter des öffentlichen Marterns so weit gehen, dass z. B. wegen Mordes Verurteilte auf dieselbe Weise getötet wurden, wie sie es selber getan hatten. Somit konnte gleichsam der Eindruck erweckt werden, das vorige Verbrechen werde getötet³²⁴.

Die Zeichensetzung am Körper eines Delinquenten hatte neben seiner abschreckenden Absicht auch eine zutiefst politische bzw. machtoökonomische Dimension, wie Michel Foucault ausführt:

Aber der Körper steht auch unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zum Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen.³²⁵

Im Gegensatz zur öffentlich sichtbaren Marter bzw. Hinrichtung steht das nicht öffentliche Beweisverfahren, zu dem auch die Folter zählte. Zunächst schriftlich durchgeführten Ermittlungen sollte ein mündlicher Part folgen – das Geständnis. Der gerichtliche Wille

³¹⁹ Vgl. Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950). Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, S. 25.

³²⁰ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2271), S. 47.

³²¹ Ebda.

³²² Vgl. ebda.

³²³ Vgl. Dülmen, Richard van: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. 3. Aufl. München: C.H. Beck 1988 (= Beck'sche Reihe 349), S. 121.

³²⁴ Vgl. Foucault, Überwachen und Strafen, S. 60.

³²⁵ Ebda., S. 37.

forderte mithin also einen Mitvollzug des Ermittlungsaktes durch die verdächtige Person³²⁶. Nichts Geringeres als die Wahrheit sollte am Ende der Folter stehen, die Bearbeitung des Körpers sollte „gewiß ein Indiz zum Vorschein bringen, das schwerwiegendste aller Indizien – das Bekenntnis des Schuldigen“³²⁷.

Auf Hoffmanns Text bezogen stellt sich für mich der menschliche Körper als gerichtlicher und politischer Verhandlungsort und Zeichenträger zwischen dem Souverän und seinem Volk dar. Auf diese Art der Körperlichkeit könnte Werner Faulstichs Begriff des Menschmediums angewandt werden, wenn er auch in diesem Kontext etwas anders zu definieren ist. Menschmedien sind Faulstich zufolge „soziale Rollen, die sich zu medialen Systemen organisiert und institutionalisiert haben und genuine Medienfunktionen wahrnehmen“³²⁸, z. B. Hofnarren im Mittelalter³²⁹. Faulstich zufolge verschwanden diese so genannten Menschmedien im Zuge des Medienwandels im 15. Jahrhundert und wurden durch Druckmedien ersetzt³³⁰. Im Hoffmannschen Text hingegen wird der Mensch zu einem Menschmedium anderer Art, zu einem instrumentalisierbaren Medium einer Machtinstanz. Dieser latente Diskurs wird meiner Meinung nach zu einem Grundparadigma der Novelle vom Anfang bis zum Schluss: Permanent erfolgen Zugriffsversuche auf den menschlichen Körper, sei es durch die *Chambre ardente* bzw. den König, oder durch die Rettungsversuche des Fräuleins von Scuderi. Der menschliche Körper ist aber nicht nur als Ziel herrschaftlicher Zugriffsversuche von Bedeutung, sondern auch als Scharnierstelle einer Medientransformation, die der Text reflektiert.

Ich möchte an dieser Stelle zunächst den Schluss ziehen, dass der Körper dem Zugriff durch die Obrigkeit untersteht, d. h. dem König bzw. dessen Repräsentanten. Am Körper des Untertanen setzt der König sein Zeichen, der Körper wird medialisiert für die Botschaft des Souveräns an das Volk. Anstatt Brinvillier mitsamt ihrer grausamen Kunst aus der Welt zu schaffen, setzt sich das Verbrechen aber fort:

La Chaussee war schon früher enthauptet worden, die Brinvillier litt denselben Tod, ihr Körper wurde nach der Hinrichtung verbrannt, und die Asche in die Lüfte zerstreut. Die Pariser atmeten auf, als das Ungeheuer von der Welt war [...]. Doch bald tat es

³²⁶ Vgl. ebda., S. 54.

³²⁷ Ebda., S. 56.

³²⁸ Faulstich, Mediengeschichte, S. 9-10.

³²⁹ Vgl. ebda., S. 122.

³³⁰ Vgl. ebda.

sich kund, dass des verruchten La Croix entsetzliche Kunst sich fort vererbt hatte. (FvS 10-11).

Die körperlosen Aschepartikel des Körpers der Brinvillier durchdringen als Medien ihrer grausamen Kunst alle Winkel der Stadt bis in die intimsten Räume ihrer Bewohner. Die Stadt verleibt sich über im Geheimen bleibende Kanäle buchstäblich das Verbrechen ein und so meine ich, dass dem *Aufatmen* der Pariser hinzuzufügen ist, dass sie vor allem eine mit Verbrechen durchsetzte Luft *einatmen*.

Die Art, wie sich das Gift des Verbrechens ausbreitet, steht gewissermaßen für den gesamten Komplex „spurlos diffundierender Information“³³¹, wie sie sich in der Großstadt ereignet. Als wirklich entscheidend erscheint mir die Tatsache, dass dem König die topographische Kontrolle entgleitet: Der Demonstration seiner Souveränität am Volkskörper an einem zentralen Punkt (dem Greveplatz) stellt sich eben jene körperlose Diffusion des Verbrechens und der Kommunikation entgegen. Für die Topographie von Paris bedeutet dies, dass die Stadt an sich gleichzeitig zum Medium des Verbrechens wird³³² und die gängige Logik des Alibis zu untergraben droht (denn es scheint kein *Anderswo*, kein Alibi zu geben, wenn das Verbrechen ubiquitär ist).

Nach dem Tod Brinvilliers setzt sich das Verbrechen also fort. Was der König dem diffundierenden Informations- und Verbrechensstrom entgegenzusetzen hat, ist vor allem eine topographische Offensive: Der *Körperlosigkeit* des Verbrechens und der diffundierenden Information stellt er einen Ermittlungskörper entgegen, die *Chambre ardente*, der er „die Untersuchung und Bestrafung dieser heimlichen Verbrechen [die weiteren Giftmorde nach dem Tod Brinvilliers, E. B.] übertrug“ (FvS 11). *Chambre* ist im denotativen Sinne die Bezeichnung für einen geschlossenen Raum, der in diesem Kontext den Versuch des Einfangens des Körperlosen und die Geschlossenheit des Kerkers als Machtinstrument andeutet. Als aber eine neue Verbrechensqualität in der Stadt bemerkbar wird, nämlich Cardillacs Morde und Juwelenraube, zeigt sich die topographische Inkompetenz gerade dieser *Chambre* bzw. deren Repräsentanten: „Das Viertel der Stadt, in dem er [Desgrais, E. B.] sich gerade befand, blieb verschont, während in dem andern, wo keiner Böses geahnt, der Raubmord seine reichen Opfer erspähte.“ (FvS 14) Und auch in jener signifikanten Szene, in der Cardillac durch die Mauer verschwindet und die Ermittler „keine Spur einer Türe, eines

³³¹ Landfester, Um die Ecke gebrochen, S. 117.

³³² Vgl. dazu: Pfeiffer, K. Ludwig: Mentalität und Medium: Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne. In: Poetica 20 (1988), S. 234-259.

Fensters, einer Öffnung“ (FvS 15) an der Mauer finden können, offenbart sich, dass die Großstadt der *Chambre ardente* buchstäblich verschlossen bleibt. Für sie bleibt die Stadt höchstens an ihren Rändern lesbar. Nicht zufällig – und das scheint mir wesentlich – gelingen die Zugriffe auf Verbrecherinnen gerade außerhalb von Paris: Brinvillier wird in einem Kloster in Lüttich aufgespürt, die zweite Giftmörderin mit dem bezeichnenden Namen La Voisin (der auf Nachbarschaft, die Peripherie hinweist) wohnt in Saint Germain (vgl. FvS 10 und 11). Die Stadt entzieht sich dem Zugriff der *Chambre* und auch des Lesepublikums: Sie wird zum Zeichen bzw. zum Indiz, dessen Rätselhaftigkeit nur teilweise aufgelöst wird. Beispielsweise bleibt ungeklärt, wie die zu Boden geworfenen Opfer Cardillacs stets an einem anderen Ort wieder aufwachen (vgl. FvS 13), wieso Scuderi in ihrem kleinen Haus den Lärm durch Brusson nicht hört etc.³³³. Die Großstadt Paris ist somit ein Labyrinth und der sie beschreibende Text ein „Textlabyrinth“³³⁴, deren einzelne Zeichen nur rudimentär deutbar sind. Topographie wird mithin zu einem Indiziennetz, das sich dem Zugriff des Interpreten oder der Souveränität des Königs entzieht. Sie wird zum Medium des Verbrechens³³⁵. Ich möchte aufgrund dieser Tatsachen, die ich eben dargelegt habe, die im Text inszenierte Topographie als subversiv gegen die Leserschaft und diejenigen, die die Kontrolle über sie eigentlich für ihren Erfolg benötigen (also Desgrais bzw. im weiteren Sinne der König), charakterisieren.

Um auf die engere Thematik der Zeichenhaftigkeit bzw. Medialität der Körper zurückzukommen, ist noch hinzuzufügen, dass der Text auch mediale Transformationsmechanismen vorführt. Wie Ulrike Landfester zeigt, referiert der Text auf eine spezifische Form des journalistischen Umgangs mit Verbrechen, nämlich die Flugblattpublizistik³³⁶. Desgrais' erfolglose Verfolgung Cardillacs und dessen mysteriöses Verschwinden in der Mauer werden zum Sujet jener Kommunikationsform: „Die Erzählung davon mit einem Holzschnitt darüber, eine grässliche Teufelsgestalt vorstellend, die vor dem erschrockenen Desgrais in die Erde versinkt, wurde gedruckt und an allen Ecken verkauft“ (FvS 16). Dieser Reflex verweist auf den Fiktionalisierungsprozess von Literatur

³³³ Vgl. Küpper, Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott, S. 79.

³³⁴ Ebda., S. 77.

³³⁵ Pfeiffer sieht die Großstadt des 19. Jahrhunderts eng mit dem Detektivroman verwoben, wobei seiner Ansicht nach die Stadt vor allem als Informationsspenderin auftritt. Aus allem Gesagten muss für Hoffmann gelten, dass Hoffman dem entgegen arbeitet. Vgl. Pfeiffer, Mentalität und Medium, S. 245.

³³⁶ Vgl. Landfester, Um die Ecke gebrochen, S. 117-118; allgemein zur Entwicklung: Landfester, Ulrike: Das Recht des Erzählers. Verbrechensdarstellungen zwischen Exekutionsjournalismus und Pitaval-Tradition 1600-1800. In: Böker, Uwe und Christoph Houswitschka (Hg.): Literatur, Kriminalität und Rechtskultur im 17. und 18. Jahrhundert. Tagung am 17. und 18. Juni 1994 an der Technischen Universität Dresden. Essen: Die blaue Eule 1996 (= Dresdner Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik 1), S. 155-183.

allgemein; für Ulrike Landfester stellt er einen der drei „poetologischen Quantensprünge“³³⁷ dar, anhand derer Hoffmanns Text die Genese kriminalliterarischen Schreibens überhaupt thematisiere. Es scheint mir aber ebenso wichtig zu betonen, dass er ähnlich wie die Asche und Giftthematik auf das Ausstreuen von Informationen im urbanen Raum referiert. Wiederum ist es nicht ein Zentrum, sondern es sind jene beliebigen *Ecken* der Stadt, an denen Medien, Zeichen und Informationen zirkulieren. Das Menschmedium der öffentlichen Marter transformiert sich im Sinne meiner Argumentation innerhalb des Textes in das Zeichenmedium von Schrift und Bild, vom Körperzeichen zum Zeichenkörper, der sich aber fast ebenso körperlos im Labyrinth der Stadt ausbreiten kann wie die Asche Brinvilliers bzw. die Kunst des Verbrechens.

Körper fungieren als Medien nicht nur im „Theater des Schreckens“³³⁸, sondern auch als wichtige Requisiten in Scuderis „Gnadentheater“³³⁹. Dieses Gnadentheater ist der letzte Akt in Scuderis Versuchen, Olivier dem Zugriff der Justiz zu entreißen: Sie inszeniert den eigenen Körper mit edlem Gewand und Cardillacs Juwelen und liefert eine spannende Erzählung des Falls, worauf sich der König „hingerissen von der Gewalt des lebendigsten Lebens, das in der Scuderi Rede glühte“ (FvS 70) zeigt. Das lebendige Leben wird dem König dann auch sinnlich vor Augen geführt, als das Fräulein seinen Schützling Madelon in die Gemächer holt. Madelons Körper, die „in hohem Purpur“ glühenden Wangen, die Augen mit den „hellen Tränenperlen“ und der „schöne[] Lilienbusen“ (FvS 71-72) evozieren beim König das Bild der ehemaligen Geliebten Valliere. Bezeichnenderweise spricht Madelon nicht, die Mimesis ihres Körpers reicht zunächst aus, um jene „schönen Zauberbilder“ (ebda.) zu erwecken, die den Monarchen günstig stimmen können. Gebrochen wird das Bild von den Worten Maintenons, die die schmerzliche Konnotation des Bildes ausspricht. Die Irritation ist zwar vorhanden, am Ende gelingt die Befreiung Oliviers aber doch. Aus all dem glaube ich, eine Transformation im Gebrauch von Körpern ableiten zu können, die der Text von seinem Anfangs- bis zum Endpunkt vollzieht: Während vor allem zu Beginn der Diskurs des Zugriffs souveräner Macht auf menschliche Körper mitgetragen wird, so wird am Ende der König selbst zum Adressaten einer körperlichen Inszenierung. Scuderis „Gnadentheater“ bzw. die Literarisierung des menschlichen Körpers im weitesten Sinne ist somit subversiv.

³³⁷ Landfester, Um die Ecke gebrochen, S. 115.

³³⁸ Dülmen, Theater des Schreckens.

³³⁹ Neumann, Ach die Angst, S. 202.

Bisher lässt sich also feststellen, dass der Text die Medialität des menschlichen Körpers aufarbeitet: Der Körper fungiert als Medium und Aushandlungsort königlicher Macht, während das Giftmordverbrechen selbst körperlos ist. Darüber hinaus ist die Topographie der Großstadt Paris, die sich als bloßes Indiz ohne fixierbare Bedeutung präsentiert, nur schwer zu erfassen. Vor diesem Hintergrund inszeniert der Text die Transformation des Körpers in Literatur, die wiederum zwei Ausprägungen haben kann: die journalistische Praxis einerseits und die Poetisierung des Körpers andererseits. Es geht in dieser Novelle unter anderem um das Erzählen *mittels* Körpern und *von* Körpern im Kontext eines Kriminalfalls.

1.2. Indiz – Medium

Nach dem Vorfall in Scuderis Haus und dem Exkurs zur Pariser Verbrechensgenealogie kommt die Handlung der Novelle in Gang: Das Fräulein öffnet das sonderbare Kästchen mit dem Schmuck und der Nachricht der vermeintlichen Verbrecherbande. In den Gemächern der Marquise de Maintenon trifft Scuderi auf Cardillac; auf eine Botschaft Oliviers hin gedenkt das Fräulein, Cardillac den Schmuck zurückzugeben. Dieser ist bei ihrem Eintreffen jedoch tot, woraufhin Olivier des Mordes und der Mitgliedschaft in der vermeintlichen Bande bezichtigt wird.

Tatsächlich sprechen die Indizien, die der Präsident der Chambre ardente La Regnie Scuderi vorträgt, gegen Olivier: Zunächst ist da der „Dolch von frischem Blute gefärbt, der genau in die Wunde passt“ (FvS 37) und im Haus neben der Leiche bei Olivier und Madelon gefunden wird. Außerdem stützt sich La Regnie auf die Ohrenzeugenberichte zweier Nachbarn (vgl. FvS 37-38), denen zufolge Cardillac sein Haus nicht verlassen habe und des Nächtens Geräusche aus der Wohnung zu hören gewesen seien. In der Logik der damaligen juristischen Ermittlungsverfahren fehlt – wie weiter oben bereits erwähnt – nur noch das Geständnis Oliviers, das diesen gemeinsam mit den Indizien überführen soll. „Wort und Ding“³⁴⁰ als grundlegende Faktoren, um einen Verbrecher zu überführen, fügen sich in der Novelle aber dennoch zu keinem schlüssigen Ergebnis zusammen, auch wenn das scheinbar glückliche Ende darüber hinwegzutäuschen versucht: Letzten Endes gründet die Rettung Oliviers auf einer klugen Inszenierung und poetisierter Rede, Widersprüchlichkeiten bleiben trotzdem

³⁴⁰ Eder, *Welch dunkles Verhältnis der Dinge*, S. 275.

(z. B. gibt es je unterschiedliche Erzählungen über Cardillacs Schlafgewohnheiten³⁴¹). Angesichts dieser vielen Unstimmigkeiten – man könnte hier den Begriff des „Doppelsinn[s] der Welt“³⁴² verwenden – fällt es mir schwer, in dem Text etwa ein Plädoyer für das Indizienverfahren zu entdecken. Die Vermutung drängt sich mir auf, dass das detektorische Interesse des Textes auf Indizien anderer Qualität ausgerichtet ist, nämlich auf die Indizien der Genese eines Verbrechens.

Ein besonderes Zeichen im Text sind ohne Zweifel Cardillacs Juwelen. Cardillac ist in der Goldschmiedekunst „der Geschickteste nicht sowohl in Paris, als vielleicht überhaupt seiner Zeit“, jeder von ihm hergestellte Schmuck ist ein „reines, unübertreffliches Meisterwerk, das den Besteller in Erstaunen setzte“ (FvS 22-23). An diese Schaffensmacht ist aber ein eigentümlicher Habitus geknüpft: Die Herausgabe des Schmuckes quält den Künstler über alle Maßen (vgl. FvS 22-24). Olivier enthüllt Scuderi später, dass Cardillac der berüchtigte Mörder sei. Ein vorgeburtliches Trauma habe bei ihm den mörderischen Trieb ausgelöst, sich alle verkauften Schmuckstücke durch Raub oder Raubmord wieder anzueignen (vgl. FvS 55-56).

„Es ist ja dein – es ist ja dein – nimm es doch – was sollen die Diamanten dem Toten!“ (FvS 56) hört Cardillac in seiner Pein, die ein Ausmaß annimmt, als seien die kostbaren Geschmeide Teil seiner selbst. Ihnen kommt somit eine spezifische Funktion als Medium zu, und zwar in der Weise, wie sie der viel zitierte Marshall McLuhan formulierte: Sie fungieren als Erweiterung seines Körpers, sie weiten seinen Körper „in den Raum hinaus“³⁴³ aus. Die Juwelen sind somit ein komplexes Zeichen und werden zu einer Nahtstelle von Körper und Medium: Sie können als Zeichen auf den Körper Cardillacs bzw. seine Person hinweisen, sie können als Erweiterungsmedien auch der Körper selbst sein. Sie weisen metonymisch auch auf die Gifte der gefürchteten Brinvillier bzw. die Asche ihres verbrannten Körpers zurück, die ebenfalls Zeichen für Brinvillier und auch Brinvillier selbst sind. Körper und Zeichen werden anhand des Schmucks enggeführt.

³⁴¹ Einerseits ist zu lesen, dass Cardillac jede Nacht pünktlich zu Bett gehe, andererseits davon, dass er bisweilen die ganze Nacht hindurch an seiner Arbeit sitze. Vgl. Küpper, Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott, S. 93.

³⁴² Pikulik, Lothar: Das Verbrechen aus Obsession. E. T. A. Hoffmann: „Das Fräulein von Scuderi“ (1819). In: Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1993 (= UTB 1753), S. 47-58, S. 49.

³⁴³ McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding media. Dresden / Basel: Verlag der Kunst 1994 (= Fundus 127), S. 15.

Der Schmuck ist aber nicht nur Erweiterung Cardillacs über sich selbst hinaus, sondern auch ein „Partialobjekt“ bzw. Fetisch, wie Gerhard Neumann darlegt³⁴⁴. In Neumanns teils komplexen Ausführungen zum Schmuckfetisch treffen psychoanalytischer, künstlerischer und sozioökonomischer Diskurs aufeinander³⁴⁵. In allgemeiner Weise lässt sich über den Fetisch zunächst sagen, dass es sich hierbei um ein „Ding“ handelt, „an das Individuen oder Kollektive Bedeutungen und Kräfte knüpfen, die diesem Ding nicht als primäre Eigenschaft (im Lockeschen Sinn) zukommen“³⁴⁶. Dieses Ding ist also nicht nur ein ontologisches Ding, sondern zugleich ein Zeichen für etwas anderes. Hartmut Böhme sagt weiter zum Fetischismus: „Fetischismus war, seit er in den europäischen Sprachen Platz griff, der Terminus einer korrupten Objektbeziehung“. Man könnte die Zeichenhaftigkeit des Fetisch so umschreiben, dass dem Signifikanten in einem „projektiven Akt“ ein magisch-mächtiges Signifikat beigemessen wird – „und zwar so, dass das Ding für den Fetischisten diese Bedeutungen und Kräfte inkorporiert wie ausstrahlt“³⁴⁷. Gerhard Neumanns eher psychoanalytischem Ansatz zufolge verkörpert der Fetisch für Cardillac zugleich den Wunsch nach der Mutter und den Tod des Anderen – er bündelt Begehren und Gewalt³⁴⁸. Mit McLuhans Diktum von der Erweiterung des Ich durch ein Medium können die Schmuckstücke auch als Knotenpunkte gesehen werden, in denen Versatzstücke Cardillacs mit jenen der Mutter, von deren Anziehung durch Juwelen das Trauma herrührt, verschmolzen werden.

Die Schmuckstücke sind somit ein komplexes Zeichen: Sie sind einerseits ein Medium, über das sich Cardillac in die Welt hinein ausbreitet und durch das eine Verbindung mit der Mutter hergestellt wird; zugleich sind sie fetischisierte Partialobjekte, die Cardillac symbolisch wieder in eine Ganzheit zu überführen sucht. Diese Ganzheit besteht in der Rückführung des Partialobjekts an seinen dazugehörigen Ort, welche der Text beinahe parodistisch aufarbeitet: Von Cardillacs Wohnhaus wird erzählt, dass es einst ein Kloster gewesen sei und daher auch die Falltür und Öffnung in der Mauer stammen, durch die Cardillac auf die Straße gelangt (vgl. FvS 57). Das bedeutet, dass Cardillac über einen sakral konnotierten Raum verfügt. Dieser Raum und das Marienbild, welches an der Mauer hinter Cardillacs Haus steht und an dessen Beleuchtung ihn Olivier erkennt (vgl. FvS 49), erinnern an einen kulturhistorischen

³⁴⁴ Neumann, Ach die Angst, S. 196; Neumann bezieht seinen Fetischbegriff von Freud.

³⁴⁵ Vgl. ebda., S. 196-199.

³⁴⁶ Böhme, Hartmut, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2006 (= re 55677), S. 17.

³⁴⁷ Ebda.

³⁴⁸ Vgl. Neumann, Ach die Angst, S. 196.

Wandel, den Hartmut Böhme im Zusammenhang mit Idolatrie und Fetischismus darstellt: Es ist dies der Reliquienkult, dessen Bedeutsamkeit für die folgenden Gedanken einen kleinen Exkurs an dieser Stelle rechtfertigen dürfte. Meine These hierzu lautet, dass dieser Reliquienkult in der Novelle aufgegriffen wird, um ein semiotisches Programm zu entfalten.

Die frühe Zeit des Christentums war bekanntlich geprägt vom mosaischen Bilderverbot bzw. einer „Bilderfeindschaft“³⁴⁹. Diverse Strömungen unterliefen im Zuge der Jahrhunderte die christliche Idolatrie, wozu auch der starke Reliquienkult zählt. Reliquien, also Körperteile verstorbener Heiliger, waren am Ort ihrer Aufbewahrung „realpräsent“, d. h. „das Fragment repräsentierte nicht den abwesenden Heiligen, es *bedeutet* ihn nicht, sondern es *ist* der Tote“³⁵⁰. Reliquien wurden apotropäische Kräfte und „Schadenzauber“³⁵¹ zugesprochen, weshalb der „fetischistische[] Charakter“ der Reliquienpraxis „auf der Hand liegt“³⁵². Böhme folgert: „Zwischen Spätantike und Mittelalter verwandelte sich Europa Christiana zu einem riesigen Netzwerk von geheiligten Körperfragmenten“³⁵³. Besonders bedeutend ist nun die Praxis, eine Reliquie in einem Schrein (um der Sichtbarkeit willen) bzw. auch in Skulpturen unterzubringen. Somit wurden auch die Skulpturen selbst heilig³⁵⁴. Dieser Kult um Reliquien und Statuen führte (gemeinsam mit anderen Faktoren) schließlich zu einer „jahrhundertelange[n] Konjunktur des religiösen Bildes“³⁵⁵.

Ich sehe eine Passage in Hoffmanns Text als abgewandelte Inszenierung eines solchen Vorgangs: Cardillac verehrt seine Schmuckstücke wie Reliquien, er bringt sie in einen sakral konnotierten Raum, an dessen Peripherie ein Marienbild steht. Das Marienbild ist aber brüchig (Olivier erzählt, dass die Steinbilder an der Mauer „halb zerstückelt“ (FvS 49) seien); außerdem ähnelt Cardillacs Mutter (so man sie gemeinsam mit dem Marienbild als das Ziel seines Reliquienkultes in Verbindung bringen will) eher einer Eva und weniger einer Maria. Der Text zitiert anhand des Schmuckzeichens diese an sich heilig gedachte Praxis an und pervertiert sie gleichermaßen. Zugleich steckt in diesem perfiden Spiel ein künstlerisches Signal: Das Marienbild, das ikonische Körperbild, steht lediglich außerhalb, nicht im Zentrum des sakralen Raumes. Das bedeutet, dass das Streben um eine symbolische Einheit des Dingpartikels mit seinem Körper unmöglich bleibt. Die Mauer am Marienbild markiert im

³⁴⁹ Böhme, Fetischismus, S. 163.

³⁵⁰ Ebda., S. 172.

³⁵¹ Ebda.

³⁵² Ebda., S. 175.

³⁵³ Ebda., S. 170.

³⁵⁴ Vgl. ebda., S. 175.

³⁵⁵ Ebda., S. 176.

Sinne meiner Lektüre somit die Grenze, den Übergang von ikonischer, abbildender Kunst zu einer Kunst des Partikulären: Die „Zeichen in der Welt [sind, E. B.] nicht mehr mimetische“³⁵⁶. Eine noch fundamentalere Aussage ist nach meinem Dafürhalten jene über der Natur des Zeichens überhaupt: Das Zeichen ist nur Zeichen ohne sein Bezeichnetes und nicht – wie im Rahmen des krassen Reliquienkultes gedacht – dieses selbst. Die Schmuckstücke als Zeichen weisen auf diesen zweifachen Wandel hin und werden somit selbstreflexiv.

1.3. Zeichen – Fetisch – Ware

Wiederholt wurde in Deutungen der Hoffmann'schen Novelle auch der ökonomische Diskurs mit den Schmuckstücken Cardillacs in Verbindung gebracht³⁵⁷. Die Einbringung dieses Diskurses entzündet sich am befremdlichen Gebaren Cardillacs, was die ökonomische Seite seiner Handwerkskunst betrifft. So verweigert er bestimmten Personen beispielsweise Bestellungen oder will den Schmuck nicht herausgeben (vgl. FvS 23-24).

Unter tausend Vorwänden hielt er den Besteller hin von Woche zu Woche, von Monat zu Monat. Vergebens bot man ihm das Doppelte für die Arbeit, nicht einen Louis mehr als den bedungenen Preis wollte er nehmen. [...] Hatte er ein bedeutenderes, vorzüglich reiches Werk, vielleicht viele Tausende an Wert, bei der Kostbarkeit der Juwelen, bei der überzierlichen Goldarbeit abliefern müssen, so war er imstande, wie unsinnig umherzulaufen, sich, seine Arbeit, alles um sich her verwünschend. (FvS 23)

Für Alexander von Bormann beispielsweise kann „sich der (romantische) Anspruch der Kunst nur noch als Negation gegen die (moderne) Gesellschaft durchhalten“³⁵⁸. Im Kampf gegen die Eingliederung seiner Kunst in ein kapitalistisches System müsse Cardillac zwangsläufig zum Mörder und Räuber werden³⁵⁹. Gerhard Neumann verortet den Schmuck als Zeichen der Mutter an einer sozialhistorischen Nahtstelle, indem er „zwischen dem feudalen Huldigungsakt ‚ohne Lohn‘, wie ihn die mittelalterliche Welt der Troubadours kannte, und

³⁵⁶ Neumann, Ach die Angst, S. 198. Neumann argumentiert zwar anders als ich, die Schlussfolgerung bezüglich dieser künstlerischen Aussage ist aber dieselbe.

³⁵⁷ Vgl. Neumann, Ach die Angst, S. 197; Überblick bei Küpper, Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott, S. 67.

³⁵⁸ Bormann, Alexander von: Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. In: Aurora 30/31 (1970/71), S. 94-112, hier S. 97.

³⁵⁹ Vgl. ebda.

dem modernen ‚gespaltenen‘ Zeichen des in Geldwert nicht umrechenbaren Fetischs“³⁶⁰ hin und her schwanke.

Unter dieser Perspektive stellt sich für mich der Schmuck Cardillacs tatsächlich als eine Bündelung von Zeichen, Fetisch und Ware dar. Zunächst kann man festhalten, dass im Schmuck zwei Seiten des Fetischs zum Vorschein kommen, nämlich der Fetisch Cardillacs und der Fetisch der adeligen Liebhaber. Beide Male signifiziert der Schmuck ein Begehren, wobei sich Cardillacs Begehren auf die Mutter, dasjenige der Liebhaber auf die aufzusuchenden Damen bezieht. Das Begehren der adeligen Käufer scheint darüber hinaus auch die Form eines Warenfetischs anzunehmen.

Mit dem Warenfetischismus setzte sich bekanntlich Karl Marx auseinander, wobei sein Zugang auch auf den christlichen Reliquienkult rekurriert³⁶¹. Der Warenfetischismus basiert wie der Fetischismus im Allgemeinen auf einer besonderen „Bindung an ein Objekt des Begehrens“³⁶². Charakteristisch für den Warenfetischismus ist nun Folgendes:

Der Warenfetischismus wird sich als Antriebskraft erweisen, bei der die Bereitschaft zu zahlen nicht von der Rationalität begrenzt wird, *nicht zahlen zu können*, sondern vom Wunsch und Begehren, mit der Versprechenssemantik der Ware zu verschmelzen – und dafür *zahlen zu wollen*. [...] Lust, Glück, Partizipation, Schön, Sinn, Sein: Dies sind indes jene Qualitäten, welche die Ware, insofern sie Fetisch ist, als Suggestionen inkorporiert, obwohl sie das Jenseits der Ware sind. Dies macht den seltsamen Doppelstatus der Ware als Fetisch aus, Ding und Symbol, Immanenz und Transzendenz *uno loco* zu vereinen.³⁶³

Diese Form des Fetischs kommt Cardillacs Kunden zu: Sie sind in der Tat bereit zu zahlen, wenn nötig das Doppelte, und all jene „Suggestionen“, die ihr Warenfetisch „inkorporiert“, versprechen sie sich in weiterer Folge vom amourösen Gabentausch, der ihnen erotischen Genuss in Aussicht stellt. Für die Galane hat also der Schmuck die Qualität einer Ware im Sinne einer frühkapitalistischen Gesellschaft. Wie nun zu sehen sein wird, stellt gerade für Cardillac sein Schmuck *keine* Ware dar. Es gibt, um dies vorwegzunehmen, keinen Konsens über den Status des Schmuckes, was in der Folge auch der tödliche Konfliktpunkt ist. Mit diesem Aspekt stößt meine Betrachtung auf eine genuin semiotische Perspektive von Ware und Tausch.

³⁶⁰ Neumann, Ach die Angst, S. 197.

³⁶¹ Vgl. Böhme, Fetischismus, S. 311.

³⁶² Ebda., S. 315.

³⁶³ Ebda., S. 287.

Obwohl sie nicht unumstritten sind, gibt es semiotisch-strukturalistische Anknüpfungspunkte in Karl Marx' Denken insofern, als er „den Sprachcharakter der Warenwelt erkannt“³⁶⁴ habe. Zentrales definierendes Kriterium für den Begriff Ware ist deren Tauschwert, also „das quantitative Verhältnis, nach dem die Waren einer Art mit Waren einer anderen Art ausgetauscht werden“³⁶⁵. Beim Warentausch folglich „wird jede [Ware, E. B.] erst gleichgesetzt einem Zeichen, das ihren Tauschwert ausdrückt“³⁶⁶. Somit scheint es zulässig, einen Analogie zum Zeichen herzustellen, wobei die Ware die Position des Signifikanten einnimmt und der Tauschwert jene des Signifikats³⁶⁷. Das Wesen der Ware in diesem Sinne ist also ihre Zirkulation in einem System (dem Markt), in dem Tausch stattfindet. „Der Tausch – Gaben- wie Warentausch – ist, soweit wir zurücksehen, die früheste oder wenigstens eine der frühesten Vertragsformen in und zwischen kulturellen Gemeinschaften.“³⁶⁸, d. h. dass dem Tausch ein genuin kommunikativer Gestus innewohnt. Der enge Konnex zwischen Tausch und Kommunikation wurde auch von Adam Smith erkannt³⁶⁹.

Auf Hoffmanns Novelle bezogen lässt sich sagen, dass diese Kommunikation im Tausch des Schmucks gegen Geld nicht funktioniert. Der Verhältnismäßigkeit des Warentausches setzt der Text die Unverhältnismäßigkeit der Cardillacschen Fetischökonomie entgegen. Unverhältnismäßigkeit selbst im Erzählen dieser Unverhältnismäßigkeit stellt Erzähler und Cardillac in eine Reihe: „Jeden Auftrag übernahm er mit brennender Begierde und machte einen Preis, der, *so geringe er war*, mit der Arbeit *in keinem Verhältnis* zu stehen schien [Hervorhebung E. B.]“ (FvS 22). Aus Cardillacs Perspektive wird der Schmuck mithin nie wirklich zur Ware, weil er den Tausch durch die Morde und den Raub rückgängig macht. Für die adeligen Käufer ist der Schmuck jedoch ein Warenfetisch, für den sie durchaus die Bereitschaft zeigen, zu zahlen. Aus meiner Sicht wird also dem Kommunikationscharakter

³⁶⁴ Scheffczyk, Adelhard: Zeichenkonzeptionen in der Allgemeinen Philosophie vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. In: Posner, Roland, Klaus Robering u. a. (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 4. Bde. Berlin u. a.: De Gruyter 1997-2004. Bd. 2 1998, S. 1428-1465, hier S. 1456.

³⁶⁵ Marx, Karl: Marx-Engels-Begriffslexikon. Hg. von Konrad Lotter u. a. München: C.H. Beck 1984 (= Beck'sche Schwarze Reihe 273), S. 337.

³⁶⁶ Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf 1857-1858, Anhang 1850-1859). Berlin: Dietz 1974, S. 61.

³⁶⁷ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 530.

³⁶⁸ Böhme, Fetischismus, S. 285.

³⁶⁹ Bauer, Leonhard: Zeichenkonzeptionen in der Ökonomie vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Posner / Robering u. a.: Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 2 1998, S. 1732-1743, hier S. 1736.

des Tausches als fundamentaler anthropologischer Kategorie von Cardillac der Boden entzogen. Vielmehr führt er die vermeintliche Ware seiner „buchhalterischen Kontrolle“³⁷⁰ zu und macht sie zu einem „unveräußerlichen Ding[]“³⁷¹, das an einen spezifischen Ort, nämlich sein Haus, gebunden ist.

Die Novelle reflektiert somit anhand des Schmuckes das Ringen um die semiotischen Bedingungen von Ware bzw. Nicht-Ware in einer imaginierten Welt, in der merkantilistische und frühkapitalistische Prinzipien im Entstehen begriffen oder bereits etabliert sind. Cardillac verhält sich insofern subversiv, als er die semiotische Überführung seines Schmuckes in die Sprache der Tauschwerte untergräbt. Er verweigert die buchstäbliche Veräußerung, also Loslösung des Schmuckes von seinem bzw. der Mutter Körper.

Weiter oben habe ich bereits bilanziert, dass die Novelle vom Erzählen mittels Körpern und von Körpern im Kontext eines Kriminalfalls handelt. Aus dem eben Dargelegten ergibt sich für mich die Schlussfolgerung, dass sie außerdem anhand des komplexen Zeichens der Juwelen noch anderes andeutet: Das Zusammenlaufen verschiedener Begehren, das einen tödlichen Konflikt evoziert, deren Unverhältnismäßigkeit im Sinne einer frühkapitalistischen Warenordnung; darüber hinaus die Überwindung des Ikonischen zugunsten einer partialen Kunstform und die spezifische Form von Medialität, die diese Zeichen und die Körper annehmen. Vor dem Hintergrund einer Topographie, die aus den Fugen geraten zu sein scheint und die die Stadt höchstens an ihren Rändern lesbar lässt, wird eben dieses Kunstprogramm entfaltet und daneben auch davon erzählt, dass die Genealogie eines Verbrechens in anderen als den vermuteten Indizien stecken kann.

2. Alles und nichts bedeuten: Die Judenbuche

Wie bereits im theoretischen Teil der Arbeit dargestellt, baut diese Novelle auf einer wahren Begebenheit auf. Sie wurde 1842 erstmals im Cottaschen „Morgenblatt für gebildete Leser“ abgedruckt³⁷². Die literaturwissenschaftliche Forschung hat auch diesem Text sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt, was vielleicht mit der nach wie vor kontroversen Frage

³⁷⁰ Würker, Achim: Der Umgang mit dem Geheimnis. Unbewusste Lebensentwürfe in E. T. A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. Eine Einführung in die psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Methode der Literaturinterpretation. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 27 (1995), H. 2, S. 107-141, hier S. 128.

³⁷¹ Böhme, Fetischismus, S. 298.

³⁷² Vgl. Freund, Winfried: Heimat – ein Alptraum. Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche* (1842). In: Freund, Deutsche Novellen, S. 109-119, hier S. 109.

zusammenhängt, ob Friedrich Mergel tatsächlich – wie vom Gutsherrn scheinbar angenommen – der Mörder des Juden Aaron ist. Ganz allgemein lassen sich die Interpretationen, die bislang angeboten wurden, in ein paar Stränge aufgliedern. Sehr etabliert ist das Deutungsschema, das Friedrich Mergels Schuld als erwiesen ansieht³⁷³. Ein anderer Zugang geht im Gegenteil davon aus, dass die Leerstelle, die der Text lässt, nicht mit der Schuldzuweisung an Mergel füllbar ist und der Sinn der Novelle auch gar nicht davon abhängt, sondern eben gerade das Unaufgeklärte und Unaufklärliche Kern ihrer Botschaft sei³⁷⁴. Eine wiederum andere Deutungslinie versucht aufzuzeigen, dass Mergel dezidiert nicht Aarons Mörder sein kann³⁷⁵. Die folgende speziell am Semiotischen interessierte Annäherung versteht sich als ergänzende Perspektive, die eher den zweit- und drittgenannten Deutungstraditionen verpflichtet ist. Die Annäherung erfolgt in zwei Schritten: Zunächst soll argumentiert werden, inwiefern der Erzählstil und die inhaltliche Ebene nicht nur von einem „Indizienstil“³⁷⁶, sondern auch von einem ikonischem Prinzip geprägt sind; darüber hinaus wird auch der Versuch unternommen, die Zeichen von besonderer Relevanz – nämlich die Narbe am Hals des an der Buche Erhängten und die Schriftzeichen – alternativ aus einer semiotischen Sicht zu deuten.

2.1. Das ikonische Prinzip der Novelle

Das Stichwort „Indizienstil“, mit dem Henel die besondere Erzählweise der Novelle umschreibt, meint das Ausstreuen von Indizien, die zwar Mutmaßungen über die Täterschaft zulassen, jedoch nie in ihren Zusammenhängen aufgelöst werden geschweige denn zu einer Art von Wahrheit führen³⁷⁷. Die konsequente Verweigerung einer Auflösung des Falls durch die Erzählinstanz geht auch mit einer Erzählhaltung einher, die oft die Unzulänglichkeit der eigenen Informationen betont und explizit eine Außenbeobachterposition einnimmt³⁷⁸. Konkret wird dies durch die Berufung auf andere Instanzen gewährleistet: Besonders am Anfang der Novelle hält sich die Erzählinstanz zurück, indem sie betont, dass etwas für etwas *gilt* oder dass etwas so oder so gewesen sein *soll*: „Das Dorf B. galt für die hochmütigste,

³⁷³ Wiese, Benno von: Porträt eines Mörders. In: ZfdPh 99 (1980), Sonderheft, S. 32-48.

³⁷⁴ Henel, Heinrich: Annette von Droste-Hülshoff: Erzählstil und Wirklichkeit. In: Schwarz, Egon (Hg.): Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 146-172.

³⁷⁵ Huszai, Villö Dorothea: Denken Sie sich, der Mergel ist unschuldig an dem Morde – Zu Droste-Hülshoffs Novelle „Die Judenbuche“. In: ZfdPh 116 (1997), H. 4, S. 481-499; Mecklenburg, Norbert: Der Fall Judenbuche. Revision eines Fehlurteils. Bielefeld: Aesthesis 2008, S. 35-36.

³⁷⁶ Henel, Erzählstil und Wirklichkeit, S. 146.

³⁷⁷ Vgl. ebda., S. 148.

³⁷⁸ Vgl. ebda., S. 153.

schlauste und kühnste Gemeinde des ganzen Fürstentums. [...] Am Abend vor der Hochzeit soll sie [Margaret, E. B.] gesagt haben [...] Margaret soll sehr geweint haben [...] (Jb 4 u. 7). Henel zieht aus all dem den Schluss, dass „der Sinn der Novelle eben in ihrer Dunkelheit“ liege, ebenso dass der menschliche Geist nicht in der Lage sei, „die Wirklichkeit zu erfassen und die Wahrheit zu erkennen“³⁷⁹ und daher auch nicht richten könne.

Wenn Henel hier von der Dunkelheit der in den Handlungsverlauf eingestreuten Indizien spricht, so kann zunächst festgestellt werden, dass es tatsächlich solche Indizien gibt: Die sechs Groschen, die zweimal bei Aaron gefunden werden, die Knöpfe, die Narbe am Hals des Erhängten, die den Gutsherr offenbar an Mergel erinnern. Ein besonders starkes Indiz ist daneben auch die Axt Simons, die zur Förstermordgeschichte gehört. Von der Natur des Indizes wurde im Zusammenhang mit Peirce gesagt, dass dieses in vielen Punkten mit seinem Konzept des Index zusammenpasst, also einem Zeichen, das mit seinem Objekt in einer kausalen Beziehung, einem räumlichen und / oder zeitlichen Kontiguitätsverhältnis steht. Die Verweigerung der Darstellung eben jener Kausalitätsverhältnisse bedingt die Dunkelheit der Novelle. So liegt die Überlegung nahe, dass die Präsentation der Indizien und der Erzählstil in hohem Maße einer anderen Zeichenklasse nahe zu stehen scheinen, nämlich dem ikonischen Zeichen.

Im Zusammenhang mit Peirce wurde das Ikon als ein Zeichen definiert, das mit seinem Objekt in einer Ähnlichkeitsbeziehung steht. Dies trifft z. B. für ein Bild zu. Im Bereich der Sprache findet sich Ikonizität in onomatopoetischen Wörtern, bildhaften Schriftzeichen, aber auch in bestimmten syntaktischen und morphologischen Strukturen. Bestimmte Erzählstrategien scheinen mir ebenfalls durchaus ikonisch zu sein, etwa das Referieren auf die reale Welt der Objekte und das Abbilden dieser Welt durch Beschreiben. Bildhaftigkeit als Merkmal des Ikonischen zielt auf den visuellen Sinn, weshalb ich es gerechtfertigt finde, die Betonung des Augenscheins als ikonisch zu betrachten; in ähnlicher Weise gilt dies für die Verwendung direkter Rede, die den Eindruck vermittelt, gesprochene Sprache abzubilden. Nun scheint es tatsächlich so, dass Droste-Hülshoffs Novelle in starkem Maße vorgibt, sich ikonischer Mittel zu bedienen: Dazu gehört die bereits erwähnte Praxis des Referierens auf Scheinbarkeiten, die den Anschein erweckt, etwas aus der Objektwelt der Wirklichkeit wiederzugeben. Ikonisch ist darüber hinaus, wie eben erwähnt, die Betonung des Augenscheins:

³⁷⁹ Ebda., S. 159 u. 150.

Es ist schwer, jene Zeit unparteiisch *ins Auge* zu fassen (Jb 4) [...] Mergel war gar nicht zu arg betrunken, und die Eltern der Braut gingen abends vergnügt heim; aber am nächsten Sonntage *sah* man die junge Frau schreiend und blutrünstig durchs Dorf zu den Ihrigen rennen (Jb 6) [...] Anfangs imponierte sie ihrem Manne [...], aber das Joch war zu drückend, um lange getragen zu werden, und bald *sah* man ihn oft genug quer über die Gasse ins Haus taumeln, hörte drinnen sein wüstes Lärmen und *sah* Margret eilends Tür und Fenster schließen [Hervorhebungen E. B.] (Jb 7).

Besonders der Einstieg der Novelle arbeitet mit diesem Augen- (und auch Ohren-)schein. Selbst wenn die Erzählinstanz eine personale Erzählhaltung einnimmt, so bleibt die Betonung dessen, was eine Figur sieht oder hört, dennoch bestehen, so etwa wenn Friedrich in der Sturmnacht den Tod des Vaters erlebt. Fortschreitend mit der Handlung kehrt sich das Ikonische der Erzählhaltung aber graduell vom Anspruch des Abbildens der Wirklichkeit im Sinne einer realen Objektwelt ab. Die Erzählhaltung *scheint* an einigen Stellen noch ikonisch zu sein – das erzählte Abbild ist mit einer realen Objektwelt aber nicht mehr weiter in Einklang zu bringen. Umgesetzt ist dies z. B. in der Beschreibung des Simon Semmler, dem ein Aussehen gegeben wird, das bereits über das rein Bildhafte hinauszugehen scheint:

Simon Semmler war ein kleiner, unruhiger, magerer Mann mit vor dem Kopf liegenden Fischaugen und überhaupt einem Gesicht wie ein Hecht, ein unheimlicher Geselle, bei dem dicktuende Verschlossenheit oft mit ebenso gesuchter Treuherzigkeit wechselte, der gern einen aufgeklärten Kopf vorgestellt hätte und statt dessen für einen fatalen, Händel suchenden Kerl galt, dem jeder umso lieber aus dem Wege ging, je mehr er in das Alter trat, wo ohnehin beschränkte Menschen leicht an Ansprüchen gewinnen, was sie an Brauchbarkeit verlieren (Jb 12).

Die bildhafte Beschreibung des Simon als einem Hecht ähnlich wird gefolgt von dem Gespräch mit Margret, das durch die häufige direkte Rede Züge des Dramas bekommt und damit ikonisch wird. Die Bildhaftigkeit des Erzählens wird kontinuierlich abgebaut, aber geriert sich weiterhin als solche. Dieser Stil will den Anschein des Abbildes weiterhin behalten, es deutet sich aber bereits an, dass dieser scheinbare Zugriff auf etwas Augenscheinliches zersetzt wird – das Zeichenkonzept des Ikonischen führt hinters Licht:

Und bald sah Margret den beiden nach, wie sie fortschritten, Simon voran, mit seinem Gesicht die Luft durchschneidend, während ihm die Schöße des roten Rocks wie Feuerflammen nachzogen. So hatte er ziemlich das Ansehen eines feurigen Mannes [...] (Jb 14).

Das „Ansehen“, also der Augenschein, ist ab diesem Zeitpunkt keine objektive Wirklichkeit mehr. Dergleichen Stellen häufen sich mit Fortlaufen der Handlung, wahren aber den Schein des Abbildlichen.

Nun möchte man durchaus vermuten, dass sich der Höhepunkt des Aufbrechens ikonischen Erzählens im jüdischen Spruch an der Buche manifestiere, denn hier wird ein Schriftbild geliefert, dessen Inhalt zunächst unklar bleibt. Erst nach der Überwindung zeitlicher und räumlicher Distanz (in Form des Textes, der zwischen Spruch und Übersetzung liegt) folgt dieser Inhalt in Form einer Übersetzung. Die Lettern dieses Spruches, häufig als „Allegorie der Unlesbarkeit“³⁸⁰ bezeichnet, sind also hinsichtlich ihrer Ikonizität ein speziell zu behandelnder Aspekt, dem ich mich weiter unten widmen werde. Zunächst möchte ich zusammenfassen, dass die erzählerische Strategie der Novelle nicht nur ein „Indizienstil“ ist, sondern in hohem Maße Schein des ikonisch Präsentierten, dessen Zusammenhang mit einer realen Objektwelt mit fortlaufender Handlung immer mehr aufgelöst wird. Nicht nur der Schein des Ikonischen verunklart die Novelle, sondern vor allem die Leerstellen, die der Text lässt: Der Dreh- und Angelpunkt des Geschehens ist wahrlich vor allem das, wovon der Text nicht erzählt (also z. B. vom konkreten Mord an Brandis und Aaron), was der Text unvollständig zitiert (z. B. die frohe Botschaft der Erlösung, die gerade im nicht zitierten Teil des Weihnachtsliedes sehr stark vorhanden ist und deren Beachtung der Deutung der Novelle durchaus eine andere Richtung verleihen kann³⁸¹).

Zentral ist das Nicht-Erzählen der vier Todesfälle (Friedrichs Vater, Brandis, Aaron, der Erhängte), denn dadurch „unterstreicht“ die Erzählung, „was Sterben bedeutet“³⁸². Dieses Fernbleiben vom Tatort möchte ich nicht nur als bloße Verdunkelung, sondern auch als semiotische Aussage deuten: Das Unangenehme, wovon die Erzählung nicht sprechen kann oder will, verdrängt sie ähnlich wie das neurotische Bewusstsein ins Unbewusste. Die Wahrheit muss also verborgen bleiben, die Indizien werden somit lediglich zu Signifikanten, die scheinbar wie ein Lapsus in die Erzählung drängen, aber doch keine Gewissheit über die Täterschaft erlauben. Ein solches nicht aufzulösendes Indiz sind letztlich beispielsweise die sechs Groschen, die zweimal bei Aaron gefunden werden: Misst man ihnen Bedeutung bei, so

³⁸⁰ Kilcher, Andreas und Detlef Kremer: Romantische Korrespondenzen und jüdische Schriftmagie in Drostes „Judenbuche“. In: Ribbat, Ernst (Hg.): Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn / Wien u. a.: Schöningh 1998, S. 249-261, hier S. 235.

³⁸¹ Wittkowski zieht z. B. den Schluss, dass AT und NT nicht als Gegensatz inszeniert werden, sondern als miteinander verwoben. Vgl. Wittkowski, Wolfgang: Andeuten und Verschleiern in Dichtungen von Plautus bis Hemingway und von der Goethezeit bis Sarah Kirsch. Frankfurt a. M. / Wien u. a.: Lang 1993, S. 252.

³⁸² Ebda., S. 253. Hier steht diese Formulierung aber für etwas anderes.

können die sechs Groschen gleichsam als dessen Erkennungszeichen gesehen werden; eine Deutung, wonach Lumpenmoises einen anderen Aaron und Friedrich diesen Aaron erschlagen hat, scheint dann relativ unplausibel³⁸³. Die Novelle unterlässt aber eine Klärung dieser Frage. Schließlich glaube ich, auf Basis dieser Überlegungen auch eine allgemeine poetisch-semiotische Aussage generieren zu können: Die mehr verschweigende denn verhüllende Novelle arbeitet ähnlich einem neurotischen Diskurs, der die Morde verdrängt und an deren Stelle das Indiz bzw. den Schein des Ikonischen setzt. Der Text macht sich somit selbst gewissermaßen unleserlich und bräuchte für diese Aussage gar nicht den strapazierten jüdischen Spruch als Allegorie der Undeutbarkeit. Wie man den Spruch sowie das andere zentrale Indiz, die Narbe am Hals des Erhängten, semiotisch anders deuten könnte, will ich im folgenden Abschnitt zeigen.

2.2. Die besonderen Zeichen: Schrift – Narbe

Eines der zwei besonders wichtigen Zeichen bzw. Indizien, die viele Interpreten dazu veranlassen, Friedrich als Mörder des Aaron zu identifizieren, ist die Narbe am Hals des Erhängten. Da diese Narbe aber zuvor nicht in der Novelle vorkommt, ist sie ein „wie aus der Kulisse auftauchendes Überführungsmittel“³⁸⁴, ein „Indiz ex machina“³⁸⁵. Das zweite Indiz ist die zunächst rätselhafte Schrift auf der Judenbuche, deren Übersetzung häufig als ein Schuld-Sühne-Mechanismus bzw. als schwarze Magie der Juden oder als rächende Nemesis gedeutet wurde und daher den Schluss möglich macht, dass doch Friedrich der Erhängte und Mörder Aarons sei. Diese zwei Zeichen eignen sich besonders gut für eine semiotische Analyse. Einige fruchtbare Ansätze zum Themenkomplex Schrift – Tod – Recht – Religion wurden schon unternommen³⁸⁶; diesen soll hier nicht widersprochen werden, es soll nur eine weitere Deutungsmöglichkeit eröffnet werden.

Das Ende der Novelle gibt vor, eine Aufklärung zu liefern: Einerseits wird lapidar die Übersetzung des jüdischen Spruches als letzter Satz präsentiert, andererseits wird in der Person des Gutsherrn eine Auflösung des Kriminalfalles suggeriert:

³⁸³ Vgl. Huszai, Denken Sie sich, S. 483; sie stützt sich auf Wittkowski, Das Rätsel der ‚Judenbuche‘.

³⁸⁴ Hüge, Walter: ‚Die Judenbuche‘ als Kriminalgeschichte. Das Problem von Erkenntnis und Urteil im Kriminalschema. In: ZfdPh 99 (1980), Sonderheft, S. 49-70, hier S. 65.

³⁸⁵ Bloch, Philosophische Ansicht des Detektivromans, S. 42.

³⁸⁶ Kilcher / Kremer: Romantische Korrespondenzen; Ribbat, Ernst: Stimmen und Schriften. Zum Sprachbewußtsein in den „Haidebildern“ und in der „Judenbuche“. In: Ribbat, Dialoge mit der Droste, S. 231-247.

Eine breite Narbe ward sichtbar; der Gutsherr fuhr zurück. – ‚Mein Gott!‘ sagte er; er beugte sich wieder über die Leiche, betrachtete die Narbe mit großer Aufmerksamkeit und schwieg eine Weile in tiefer Erschütterung. Dann wandte er sich zu den Förstern: ‚Es ist nicht recht, dass der Unschuldige für den Schuldigen leide; sagt es nur allen Leuten: der da‘ – er deutete auf den Toten – ‚war Friedrich Mergel.‘ – Die Leiche ward auf dem Schindanger verscharrt. Dies hat sich nach allen Hauptumständen wirklich so begeben im September des Jahrs 1789. – Die hebräische Inschrift an dem Baume heißt: ‚Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast.‘ (Jb 59).

Welcher Gedankengang den Gutsherrn zu diesem Schluss veranlasst, wird gemäß dem Erzählverhalten der Novelle im Dunkeln gelassen. Es liegt aber nahe, zu vermuten, dass er die Narbe als besonderes Mal, als Kainsmal interpretiert und daraus schließt, dass sie das Zeichen eines Mörders sei und der Erhängte daher in Wahrheit Friedrich Mergel sein müsse. Um erläutern zu können, inwiefern das Kainszeichen für ein semiotisches Verständnis der Novelle dienlich sein kann, muss an dieser Stelle etwas weiter ausgeholt werden. Beschäftigt man sich mit dem Kainszeichen, öffnen sich diverse Perspektiven – eine theologische, psychosomatische und semiotische. Man wird weit in die Kulturgeschichte des Menschen zurück verwiesen, wobei sich offenbart, dass das Kainszeichen äußerst komplex und zutiefst mit dem menschlichen Körper und dessen Anthropogenese selbst verwoben ist.

Im Alten Testament findet sich die Geschichte von Kain und Abel: Kain will seinem Herrn Früchte seines Feldes darbieten, Abel dagegen Tiere seiner Herde und deren Fett. Als der Herr nur auf Abel blickt, tötet Kain diesen auf einem Acker. Gott verflucht ihn und legt ihm das Zeichen auf, dass dieser gerade nicht auch erschlagen werden soll³⁸⁷. Andere biblische Stellen sprechen eindeutig ein Verbot aus, sich selber als Zeichen der Trauer um einen Verstorbenen Male einzukerben³⁸⁸, denn dies würde zu viel Anteilnahme im buchstäblichen Sinne zeigen, den Funken der Mitschuld, die jede Gesellschaft, die nie ohne das Menschenopfer sein kann, am Tod eines anderen tragen könnte. Diese und andere Stellen in der Bibel ziehen einen bemerkenswerten Zusammenhang von Zeichen und Leben: Kain wird durch sein Mal am Leben gehalten. Schrift und Zeichen entstehen dort, wo Menschenopfer geschehen und zugleich auf paradoxe Weise gelehnet werden. Schrift errettet den Menschen: „Wer nicht beschriftet ist, muß sterben“³⁸⁹, folgert Christoph Türcke. Das Kainsmal hat also

³⁸⁷ Gen 4,1-16, zitiert in Türcke, Christoph: Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift. München: Beck 2005, S. 18.

³⁸⁸ Leviticus 19,28, zitiert in Türcke, Kainszeichen, S. 21.

³⁸⁹ Türcke, Kainszeichen, S. 27, vgl. allgemein S. 18-27.

zum einen eine Schutzfunktion, zum anderen zeichnet es seinen Träger sein Lebtage lang aus. Der Name Kains lässt sich u. a. auch von *qajn* herleiten, was Speiß, Lanze bedeutet und somit auf das Gerät hinweist, durch das das Mal wie eine Schrift geschlagen wird³⁹⁰.

Das biblische Kainsmal ist laut Türcke also im Kontext von Opfer, Schrift und Schutz zu sehen. Das Opferritual als anthropologische Konstante sieht Türcke auch im Einflussbereich des Kainsmals: Funde früher Gräber etwa legen nahe, dass menschliche Schädel, häufig Anzeichen physischer Gewalt tragend, oft mit Steinwerkzeugen begraben wurden. Hier taucht nun wieder das *qajn* auf, die Verknüpfung eines Gewalt- bzw. Schreibinstruments mit Opfer und Zeichen³⁹¹. Diese Opferrituale liegen letztlich im psychosomatischen Wiederholungszwang begründet: Menschliche Gemeinschaften vollziehen anhand einer ausgewählten Person etwas Schreckliches nach, um ein Trauma zu bewältigen³⁹². Das Kainszeichen ist außerdem ein Kollektivzeichen von Clans, Einschnitt und Inschrift am eigenen Körper, das das Eins-Sein mit dem auserwählten Opfer und den Schutz vor dem Grauensvollen leistet. Türcke behauptet nun, dass im Kainszeichen das Zeichen aus semiotischer Sicht überhaupt geboren werde. Im Wiederholungszwang bedeutet das Kainszeichen das Schreckliche und zugleich das davor Rettende:

Erst dadurch wird das Schreckliche zum Zeichen. Es beginnt, für etwas anderes zu stehen, allerdings nicht für irgendein beliebiges anderes, sondern für das ganz Andere, das strikte Gegenteil seiner selbst. Nur durch äußerste Entgegensetzung haben sich Zeichen und Bezeichnetes anfangs voneinander trennen lassen.³⁹³

So widerspricht Türcke dem Saussureschen Arbitraritätsprinzip, indem er vom Kainszeichen sagt, es sei der „Signifikant *par excellence*“ (ebda.) – nämlich ein motivierter Signifikant und jener, der „das Höchste bedeutet [...], Verschonung und Rettung“³⁹⁴. Es ist somit die „semiotische Seite“ der „Menschwerdung“³⁹⁵.

Welchen Aufschluss gewinne ich dadurch hinsichtlich der „Judenbuche“? Zunächst funktioniert das Mal innerhalb der Erzählung als metonymischer Rückverweis auf ein Verbrechen; der Gedankengang des Gutsherrn verläuft offensichtlich derart, dass er es als Verweis auf den Mord an Aaron interpretiert. Dass dies nicht zwingend ist, wird an anderer

³⁹⁰ Vgl. ebda., S. 19 u. 2. Samuel 21,16.

³⁹¹ Vgl. ebda., S. 30-31.

³⁹² Vgl. ebda., S. 35.

³⁹³ Ebda., S. 39.

³⁹⁴ Ebda., S. 42.

³⁹⁵ Ebda., S. 39.

Stelle noch erörtert. Jedenfalls signifizierte das Mal im Sinne des anthropologischen Zugangs, den ich eben skizziert habe, zunächst ein Verbrechen der Vergangenheit, dessen Schrecken durch die Wiederholung im Sinne einer Schrift, eines Signifikanten am Körper, gebannt wird. Die apotropäische Funktion des Mals kann nun mit verschiedenen schon vorgebrachten Deutungsansätzen verknüpft werden: Man könnte etwa annehmen, dass diese das Kollektiv errettende Tat durch eine rächende Instanz gesetzt würde (wie es religiös motivierte Deutungen tun³⁹⁶). Eine andere Lesart, die Norbert Mecklenburg vorträgt, legt aber nahe, einen Selbstmord Mergels an der Buche zu erkennen, die vor allem durch die erdrückende Gewissenslast wegen der Mitschuld an Brandis' Tod motiviert sei³⁹⁷. Das reinigende Opfer wäre nach dieser Lesart kein Reflex eines Kollektivs mehr, sondern würde von Mergel selbst in die Hand genommen. Die Konsequenz all dessen stellt sich mir als mehrfache Säkularisierung dar: Einerseits würde das Kainszeichen selber aus dem frühzeitlichen anthropologischen Opferritual in die Eigenverantwortung des Individuums, andererseits auch die gesamte Lektüre weg von der Nemesis-Deutung hin zu einer sozialpsychologischen Lesart modernerer Qualität überführt.

Das Kainsmal als Ursprung von Zeichen und Schrift ist in der Novelle zweifach ausgeführt: Anhand der Narbe und anhand der Schrift an der Buche. Die geheimnisvolle Schrift im Einflussbereich des Kainsmals zu lesen, kann auch Aufschluss darüber geben, von welchem Verbrechen denn nun dieses Mal zeugt (vom Mord an Brandis oder an Aaron). Das Mal an der Buche verweist auf das *andere* Verbrechen, nämlich jenes an den Bäumen: „Holz- und Jagdfrevel waren [im Dorf B, E. B.] an der Tagesordnung“ (Jb., S. 4). Die Brutalität dieses Verbrechens wird in der Novelle an einigen Stellen eindrucksvoll inszeniert:

Der Mond schien klar hinein und zeigte, daß hier noch vor kurzem die Axt unbarmherzig gewütet hatte. Überall ragten Baumstümpfe hervor, manche mehrere Fuß über der Erde, wie sie gerade in der Eile am bequemsten zu durchschneiden gewesen waren; die verpönte Arbeit mußte unversehens unterbrochen worden sein, denn eine Buche lag quer über dem Pfad, in vollem Laube, ihre Zweige hoch über sich streckend und im Nachtwinde mit den noch frischen Blättern zitternd. (Jb 16)

³⁹⁶ z. B. argumentiert Heinz Rölleke, dass Mergel dem Bösen bzw. der Sünde der *superbia* anheimfällt. Die daraus entstehenden (für Rölleke eindeutig Mergel zuordenbaren) Verbrechen würden dann durch die „Mächtigkeit eines überweltlichen Racheanspruchs“ gesühnt. Rölleke erwähnt auch das Kainszeichen. Seine religiöse Deutung des Mals kommt aber naturgemäß zu anderen Schlüssen als die hier vorgeschlagene anthropologische Perspektive. Vgl. Rölleke, Heinz: Erzähltes Mysterium. Studie zur ‚Judenbuche‘ der Annette von Droste-Hülshoff. In: DVjs 42 (1968), S. 399-426, hier S. 413 und 425.

³⁹⁷ Mecklenburg, Der Fall Judenbuche, S. 91. Mecklenburg identifiziert in der Novelle Vorausdeutungen für den Selbstmord: Es liegt nahe, anzunehmen, dass Mergel in seiner Sklavenzeit versuchte, sich im Bosphorus zu ertränken, aus dem er dann heraus gefischt wurde; außerdem lässt sich die Hausdurchsuchungspassage so lesen, dass die Ermittler den gemeinsamen Selbstmordplan von Sohn und Mutter vereiteln (vgl. ebda., S. 69 u. 70-72).

Die Bande Blaukittel treibt wie eine „Wanderraupe“ (Jb 23) die Fällwut am weitesten, auch vor kleinen Bäumchen wird nicht Halt gemacht (vgl. Jb 29). Der Akt des Einschreibens des Spruches wirkt gewaltsam: Er wird „mit dem Beil eingehauen“ (Jb 47). Nicht zuletzt die Requisiten Axt und Beil leisten die Verknüpfung der Leichen mit Bäumen, Schrift und Tod, sie sind gleichermaßen Schreib- als auch Tötungsutensil³⁹⁸. In der letzten Szene, als der Erhängte geborgen wird, werden sie aber aufs Engste am selben Ort miteinander verbunden.

Gerade die bewahrende Funktion des Mals kommt im Fall der Buche stark zum Ausdruck, denn sie bleibt als einzige verschont. Die Tatsache, dass die Übersetzung des Spruches zunächst verweigert wird, nähert jedes Schriftzeichen dem reinen Signifikanten an, wie er etwa Lacans Poe-Lektüre entspricht: Die Schriftzeichen bedeuten zunächst nichts, haben lediglich eine Funktion. Die nachgelieferte Übersetzung sehe ich aber nur als scheinbare Erfüllung der Zeichen mit Sinn: „Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast“. Verschwiegen wird, wer *du*, *ich* und *wie* sind. Referiert werden könnte auf einen Waldfrevler, einen Mörder, auf den Baum, den Gemordeten, die Art des Mordes oder die Art des Baumfällens. Die Schriftzeichen entziehen sich dem Zugriff auf ihr Referenzobjekt, sie sind deiktisch nicht greifbar. Man kann aber festhalten: Sie bedeuten als *sprachliche Zeichen* zugleich alles und nichts, sie sind reine Signifikanten. Auf der Ebene der reinen Buchstaben offenbart sich dennoch ein Sinn, somit stehen sie an der Schwelle zum Ikon: Relativ häufig finden sich etwa auf dem Schriftbild des Spruches Alef und Tar, also der erste und letzte Buchstabe des hebräischen Alphabets. Andere Lettern wiederum ähneln ihrem Äußeren nach der Form eines Baumes oder sonst einer Pflanze mit Verzweigungen. Die folgende Graphik gibt den hebräischen Spruch an der Buche wieder. Die fünf Pfeile markieren jene Buchstaben, von denen die Rede war: Der erste und letzte Pfeil zeigen auf Tar, der dritte auf Alef und der zweite und vierte Pfeil deuten auf Buchstaben, die einem Strauch bzw. einem Baum ähneln.



Abbildung 11: Die Schrift an der Buche und ihre Ikonizität

³⁹⁸ Vgl. Kilcher / Kremer, Romantische Korrespondenzen, S. 250-251.

Jacques Lacan schreibt vom hebräischen Wort für Baum, das aus zwei Buchstaben gebildet wird, dass es sich „auf das große Y als Zeichen für die Dichotomie [...] reduziert“³⁹⁹. Das heißt, dass diese zwei Buchstaben, die jeweils Ähnlichkeit mit einem Y und einem Baum haben, für die Gabelung stehen, für das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Konzepte und Bedeutungen. Hinsichtlich des hebräischen Schriftzuges an der Buche scheint es mir plausibel, anzunehmen, dass Alef und Tar auf Anfang und Ende des Lebens hinweisen können. Andere Lettern sehen wie erwähnt ihrer Form nach Bäumen oder Sträuchern mit Ästen und Zweigen ähnlich. Diese Buchstaben verknüpfen die Dichotomie von Leben und Tod mit dem Baum. Sie weisen damit auch ikonisch auf das Verbrechen hin, das an Menschen und Bäumen begangen wird. Die Verflechtung von Tod und Baum könnte als Rückverweis auf die Förstermordgeschichte gelesen werden, also als Hinweis darauf, dass der Erhängte mit dem Tod des Försters und nicht unbedingt mit dem Tod des Juden zu tun hat. Im Sinne Lacans muss aber auch bedacht werden, dass die Schriftzeichen eine endgültige Sinnfixierung verweigern und derartige Schlussfolgerungen immer angreifbar bleiben.

Nun lässt die Motivkette von Anfang, Baum und Ende aber auch an die Genesis denken, in deren biblischem Paradies die zwei Bäume der Unsterblichkeit und der Erkenntnis stehen⁴⁰⁰. Die Judenbuche spendet weder das eine noch das andere, sie lässt lediglich einen eingeschränkten Sinn zu, den sie durch Verweise stiftet. Sie zitiert diesen topos nicht, fügt ihn nur durch die Waagrechte ihres Spruchs in eine horizontale Ordnung ein und verknüpft gleichzeitig durch ihr Ragen in die Höhe die Erde mit dem Himmel.

Wenn weiter oben vom apotropäischen Charakter des Kainsmals die Rede war, so ist hier ergänzend hinzuzufügen, dass sich dieser erneut in einem anthropologischen Reflex am Baum manifestiert: Das Einkerbten bzw. Einhauen der Schrift dient dem Kollektiv (der jüdischen Gemeinde) als Vergewisserung seiner selbst, indem es seine „Anthropogenese“ und „Soziogenese“⁴⁰¹ buchstäblich damit nachzeichnet. Das Einkerbten aktiviert das „Relationsfeld zwischen [...] den Augen und dem Mund sowie der Hand“ des Menschen. Indem der homo sapiens sapiens sich Werkzeuge aneignet und sie mit seinen körperlichen Gegebenheiten verbindet, wird er Leroi-Gourhan zufolge zum Menschen. Dieses Werkzeug

³⁹⁹ Lacan, Schriften II, S. 28.

⁴⁰⁰ Vgl. Eintrag „Baum“ in: Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart / Weimar: Metzler 2008, S. 36-37, hier S. 36.

⁴⁰¹ Doertsch, Hermann: Einleitung. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 (= suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800), S. 196-211, hier S. 196-197; bezieht sich auf Leroi-Gourhan, André: Die symbolische Domestikation des Raumes. Im eben zitierten Buch S. 228-243.

ist in diesem Fall das Schreibwerkzeug, das Beil. Die Soziogenese, also die Entstehung sozialer Gemeinschaften, erfolgt dann durch die Integration von Raum und Zeit⁴⁰². Das gemeinsame Einhauen der Schrift in die überdimensionale Schreibfläche Baum vollzieht meiner Deutung zufolge diese Soziogenese nach. Dieser Nachvollzug durch Zeichen und Geste ist in der Novelle also auch als eine Raumnahme inszeniert.

Der erste Schritt – Zeichensetzung mittels Schreibinstruments und Raumstrukturierung durch Schrift – zur Wiederherstellung des verlorenen kosmischen Gleichgewichts ist nach meiner Lesart also ein anthropologischer. Begleitet wird dieser durch einen theologisch-magischen Restaurierungsmechanismus, auf den einige Forschungsbeiträge bereits hingewiesen haben: Dieser Ansatz stützt sich auf ein kabbalistisches Konzept, das Natur als kosmologisches Gleichgewicht aller ihrer Teile versteht und dessen Sinnbild der Baum ist. Ein gestörtes Gleichgewicht ist moralisch betrachtet das Böse, die „Zerreißung der Pflanzen“⁴⁰³. Dieses Konzept erlaubt es nun, den Holzfrevl und den Menschenmord (als größte Kränkung des Gleichgewichts) ebenfalls in einem Zusammenhang zu sehen. Die magische Schrift an der Buche restituiert das Gleichgewicht:

Die hebräische Schrift erweist sich als Organ dieser zugleich metaphysischen und ethischen Ordnung der Dinge, als Organon also einer natürlichen Magie. Sie löst die moralisch unwirksame Schrift des Gerichtsschreibers ab und greift, als metaphysische Signatur der Dinge, ordnend in die kosmologische Dissonanz ein.⁴⁰⁴

Es kann also insgesamt gesagt werden, dass die Schrift an der Judenbuche von äußerster Komplexität ist, weil sie gleichsam als anthropologischer Nachvollzug des Kollektivs wirkt, das sich seiner vergewissert und seine Reinigung als eine Art soziale Wiedergeburt inszeniert, und andererseits als theologisch-magischer Mechanismus, der den gesamten Kosmos wieder in sein Gleichgewicht zurückversetzt.

Welchen Schluss lassen die eben gemachten Beobachtungen zu? Alle Interpretationen, die Mergels Schuld an Aarons Tod annehmen, passen mit dem Ansatz, dass sowohl das Mal und die Schrift an der Buche Nachvollzug und Reinigung vom Verbrechen sind, nicht zusammen. Beide – der erhängte Mergel und die Buche – tragen ein Mal, dessen vorrangige Funktion als Signifikant die Bannung des Verbrechens durch Nachvollzug ist. Es scheint also wenig

⁴⁰² Vgl. ebda., S. 197.

⁴⁰³ Kilcher, Andreas: Das magische Gesetz der hebräischen Sprache. Drostes „Judenbuche“ und der spätromantische Diskurs über die jüdische Magie. In: ZfdPh 118 (1999), H. 2, S. 234-265, hier S. 253.

⁴⁰⁴ Ebda., S. 265.

sinnvoll, dass hier ein Opfer (Buche) und ein Mörder (Mergel) zusammenkommen. Angemessener scheint mir hier die sozialpsychologische Deutung Mecklenburgs, die bereits angesprochen wurde: Mergels Mal bezieht sich auf die *Mitschuld* am Förstermord, die sein Gewissen derart belastet hat, dass er sich an der Buche das Leben nimmt und somit selbst die apotropäische Funktion übernimmt. Gemäß dem durchaus sozial- und zeitkritischen Impetus der Novelle werden somit Mal am Körper und Mal am Baum auch zu Mahnmalen.

Die Besonderheit der jüdischen Schriftzeichen möchte ich noch deutlicher herausarbeiten, indem ich die Novelle mit einer Erzählung vergleiche, die etwa zur selben Zeit veröffentlicht wurde und erstaunliche Parallelen mit ihr aufweist, aber doch hinsichtlich ihrer Thematisierung von Schrift und Sprache anders verfährt: Es ist dies die bereits erwähnte Erzählung „The Gold-Bug“ (1843) von E. A. Poe⁴⁰⁵. Sie handelt von der abenteuerlichen Schatzsuche, zu der der Ich-Erzähler von einem Bekannten, Legrand, angestiftet wird. Indem Legrand eine geheime Botschaft entschlüsseln kann, werden er, der freigelassene Sklave Jupiter und der Erzähler zu einem Baum auf einer Insel geführt; nach einigen Schwierigkeiten finden sie den Schatz des Captain Kidd. Ähnlich wie in Droste-Hülshoffs Novelle sind unverständliche Schriftzeichen und ein Baum wichtige Schlüsselemente (der Titel gebende Skarabäus stellt sich als relativ unwichtig heraus). Das Zentrum der Geschichte bilden „Codes, Geheimschriften und mystische Symbolik“⁴⁰⁶. E. A. Poe war allgemein fasziniert „by codes, ciphers, anagrams, acrostics, hieroglyphics, and the Kabbala“⁴⁰⁷. Die Erzählung funktioniert durch das Streben nach Entzifferung und thematisiert anhand des Dekodierungsverfahrens das semiotische Verhältnis von Signifikant und Signifikat: Durch häufige Missverständnisse kommt die Referentialität von Sprache ins Wanken (z. B. in Form homophoner Worte wie „left hand“). Stark verkürzt gesagt, findet sich ein mehrstufiger Vorgang des Unverständnisses: „Legrand’s task is doubly difficult; he has not only to cope with the unreliability of language but also to discover meaning in a text which human ingenuity has deliberately rendered obscure“⁴⁰⁸. Deutung und Topographie interagieren, als die drei Schatzjäger am Baum angelangt sind und von dort aus die genaue Position des Schatzes eruieren müssen:

⁴⁰⁵ Poe, Edgar Allan: The Gold-Bug. In: ders.: Selected Tales. London: Penguin Classics 1994, S. 273-310.

⁴⁰⁶ Voss, Klaas: Legrands *Opus Magnum*: Der alchemistische Code in Edgar Allan Poes „The Gold-Bug“. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 54 (2006), H. 4, S. 349-363, hier S. 361.

⁴⁰⁷ Wilbur, Richard: The House of Poe. In: Thompson, Gary R. (Hg): The Selected Writings of Edgar Allan Poe: Authoritative Texts, Backgrounds and Contexts, Criticism. New York: Norton 2004, S. 807-822, hier S. 808, zitiert in: Voss, Legrands *Opus Magnum*, S. 360.

⁴⁰⁸ Williams, Michael: „The language of the cipher“: Interpretation in „The Gold-Bug“. In: American Literature 53 (1982), H. 4, S. 646-660, hier S. 653.

The landscape is not simply unencoded wilderness; it, as well as the text, has been previously structured by Kidd so that the conformity between them will yield the meaning that is, finally the discovery of the treasure. Landscape and text give meaning, each to the other.⁴⁰⁹

Der Gewinn aus diesem Vergleich zwischen der „Judenbuche“ und Poes Erzählung liegt für mich in folgenden Einsichten: Zum einen zeigt sich bei beiden eine besondere Affinität zwischen Schrift und Baum, anhand derer semiotische Erkenntnis thematisiert werden kann. Auch hinsichtlich der „Judenbuche“ ist ein besonderes Verhältnis zwischen dem Ort des Baumes und der Schrift zu sehen – nämlich insofern am Baum der Raum genommen wird, anhand dessen die hebräischen Schriftzeichen im Vollzug des Einhauens die Soziogenese des Kollektivs nachzeichnen und vergewissern. Während jedoch in „The Gold-Bug“ der Entzifferungsvorgang im Vordergrund steht, ist dieses Interesse in Droste-Hülshoffs Novelle nur als ein scheinbar relevantes inszeniert: Wie meine obigen Ausführungen zu zeigen versuchten, sind die Schriftzeichen per se von Bedeutung; Vorrang haben sie als Mal, als Signifikanten ohne dazugehöriges Signifikat. Poe inszeniert semantische Vielheit; Droste-Hülshoff dagegen die Möglichkeit der Schrift, nicht zu bedeuten bzw. nichts zu bedeuten. Die Schrift an der Judenbuche hat eine andere Funktion und ist damit mehr als Poes kryptische Schrift eine „Chiffre“ im wahrsten Sinne des Wortes: Chiffre leitet sich her aus arab. sifr, das Wort für die Zahl null⁴¹⁰ – die Chiffre oszilliert zwischen zwei Polen: Sie kann nichts und alles bedeuten.

3. Semiotik der Horizontale und Vertikale: Unterm Birnbaum

Die Novelle „Unterm Birnbaum“ entstand zwischen 1884 und 1885 und wurde in „Die Gartenlaube“, der „erfolgreichste[n] deutsche[n] Familienzeitschrift“⁴¹¹, im Jahr 1885 abgedruckt. Die Zeitschrift bemühte sich seit der Reichsgründung um eine größere Publikumsreichweite, die sich nicht auf das Bildungsbürgertum beschränken sollte. Auch Fontane hoffte auf großen Erfolg in einem veränderten, ihm günstig erscheinenden literarischen Markt. Die Absatzzahlen seiner im selben Jahr als Buchausgabe erschienenen

⁴⁰⁹ Ebda., S. 657.

⁴¹⁰ Vgl. Wrixon, Fred B.: Geheimsprachen. Codes, Chiffren und Kryptosysteme. Von den Hieroglyphen zum Digitalzeitalter. Köln: Könnemann 2006, S. 21.

⁴¹¹ Sagarra, Eda: Die unerhörte Gewöhnlichkeit. Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum* (1885). In: Freund, Deutsche Novellen, S. 175-186, hier S. 175.

Novelle enttäuschten diese Hoffnungen aber: Fontanes Text war zu Lebzeiten seines Autors wenig Erfolg beim Lesepublikum beschieden⁴¹². Auch die professionelle Leserschaft maß dem Text lange Zeit nur wenig ästhetische Qualität bei⁴¹³, so beispielsweise Müller-Seidel, den vor allem das Ende der Novelle verstimmt⁴¹⁴. Zu lesen ist in der Sekundärliteratur des Öfteren, dass der Text neben seinen sozialkritischen Tendenzen in starkem Maße der Theodizee verpflichtet sei, was sich in der (scheinbaren) „Wiederherstellung einer Heilsordnung in einer Welt des spielerischen Scheins“⁴¹⁵ spiegle. Im Gegensatz zu diesem Zugang, der vor allem aus dem Schlussspruch „Es ist nichts so fein gesponnen, ’s kommt doch alles an die Sonnen“ (UB 120) eine verbindliche Botschaft des Textes herausliest, gibt es andere Ansätze, die das Brüchig-Ambivalente der Novelle zum Thema machen⁴¹⁶. An diese knüpft die folgende Betrachtung teilweise an, sie sucht diese aber durch den speziellen Fokus der Fragestellung auf den semiotisch-topographischen Aspekt zuzuspitzen.

3.1. Tausch und Verweis

Die Novelle, die vor allem vom Verbergen eines crimen und nicht vom crimen selbst handelt⁴¹⁷, arbeitet hauptsächlich mit Zeichentausch und Verweisen. Hugo Aust hat im Besonderen auf die sprachliche Verfahrensweise des Textes aufmerksam gemacht, speziell die Verdunkelungsstrategie mittels Substitution: Beispielsweise wird Szulski nach seinem Tod durch Worte wie „Reisender“, „arme Seele“ oder das Pronomen „er“ ersetzt und folglich ist damit Ursels Identität bzw. die der Leiche verdunkelt⁴¹⁸. Über Austs Beispiele hinaus enthält vor allem die direkte Rede mancher Figuren Substitutionen, die zu Verständnisfehlern oder -unklarheiten führen, d. h. dass das sprachliche Zeichen keinem Referenzobjekt eindeutig zugeordnet werden kann. Als unter den Augen der neugierigen bäuerlichen

⁴¹² Vgl. ebda., S. 175-176.

⁴¹³ Ruttman, Irene: Nachwort. In: Fontane, Theodor: *Unterm Birnbaum*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 129-136, hier S. 129.

⁴¹⁴ Vgl. Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1975, S. 227.

⁴¹⁵ Guarda, Sylvain: Theodor Fontanes „Neben“-werke. „Grete Minde“, „Ellernklipp“, „Unterm Birnbaum“, „Quitt“: Ritualisierter Raubmord im Spiegelkreuz. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 48.

⁴¹⁶ Niehaus, Michael: Eine zwielichtige Angelegenheit: Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Fontane-Blätter 73 (2002), S. 44-70; Arndt, Christiane: »Es ist nichts so fein gesponnen, ’s kommt doch alles an die Sonnen« – Über das produktive Scheitern von Referentialität in Theodor Fontanes Novelle *Unterm Birnbaum*. In: Fontane-Blätter 77 (2004), S. 48-75; Strowick, Elisabeth: »Schließlich ist alles bloß Verdacht«. Zur Kunst des Findens in Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Braese, Stephan und Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): *Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 157-181.

⁴¹⁷ Vgl. Niehaus, Eine zwielichtige Angelegenheit, S. 59.

⁴¹⁸ Aust, Hugo: Die Bedeutung der Substitute für die Interpretation. Zu Theodor Fontanes ‚Unterm Birnbaum‘. In: *Der Deutschunterricht* 29 (1977), H. 6, S. 44-51, hier S. 46-47.

Öffentlichkeit der Franzose ausgegraben wird, „lief ein Gemurmeln den Gartenzaun entlang“ – für die Zuschauer steht fest: „Nu hebben se’n“ (UB 67). Das Pronomen „ihn“ versagt hier in seiner Funktion, auf etwas oder jemanden eindeutig hinzuweisen, was der Erzähler auch selber artikuliert. Tatsächlich kann sich die Aussage auf Hratscheck oder „den Toten“ beziehen. Gesteigert wird die Unklarheit noch zusätzlich, weil das Substitut „der Tote“ ebenfalls auf zwei Substituenda verweisen kann, nämlich den toten Franzosen oder den toten Polen Szulski. Eine ähnliche Vieldeutigkeit bietet die Passage mit dem Gang in den Keller:

„So, nu sitzt er drin.“
„Wer?“
„Na wer? Der Spuk.“ (UB 106).

Der Text sagt zwar nicht genau, wer die Frage nach dem *Wer* stellt, naheliegend scheint aber Hratscheck. Er nämlich dürfte der einzige sein, der das Pronomen „er“ in doppeltem Sinne verstehen kann (als Spuk und als Szulski). Semiotisch ausgedrückt handelt es sich bei diesen Substitutionsvorgängen um deiktische Probleme, deren Kern darin liegt, dass Eindeutigkeit in der Referenz vom Kontext bzw. von der räumlichen und zeitlichen Kontiguität abhängt⁴¹⁹.

Über die Grenzen des einzelnen Wortes hinaus finden sich größere Substitutionsstrukturen in Fontanes Novelle. Das größtmögliche Maß an Substitution lässt Hugo Aust zufolge freilich der Titel „Unterm Birnbaum“ zu, welcher gemeinsam mit der Schlusssentenz den Inhalt vertritt⁴²⁰. Ich sehe das Prinzip des Substituierens aber auch auf anderen Ebenen verwirklicht: So tendiert etwa der Erzählduktus dazu, Kapitel beinahe identisch zu eröffnen, wie andere geendet haben, und gewissermaßen den Gesamtinhalt des vorigen Kapitels nochmals zu vergegenwärtigen (z. B. beginnt Kapitel XIII mit dem Satzsatz des XII. Kapitels: „He möt et joa weeten“, hatte die Jeschke gesagt [...]“, UB 73). In erweitertem Sinne als Substitution könnte man auch die Wiederaufnahme eines vorigen Satzinhaltes werten, etwa an dieser Stelle: „So waren seine Worte“ und fünf Zeilen weiter „So hieß es und so dachten die meisten. [Hervorhebungen E. B.]“ (UB 68). Aus diesen bisherigen Beispielen lässt sich erkennen, dass substitutive Verfahren auf den Mikro- und Makrostrukturen des Textes zu finden sind (sowohl auf der Wort-, als auch auf der Satz- und Textebene). Die Implikationen aus dieser Funktion, auf ein sprachliches Zeichen zu rekurren bzw. ein solches zu verdunkeln, die sich für den Text als Strukturganzes ergeben, werde ich weiter unten noch genauer erörtern.

⁴¹⁹ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 186.

⁴²⁰ Vgl. Aust, Die Bedeutung der Substitute, S. 48.

Zunächst gilt es noch festzuhalten, dass diese Tauschoperationen auf der syntagmatischen Ebene des Erzählens auch mit der inhaltlichen Ebene des Textes korrespondieren. Syntagmatisch sind diese Tauschoperationen insofern, als sie *innerhalb des Textes* geschehen und nicht auf ein gemeinsames Drittes verweisen⁴²¹. Zeichenhafte Tauschverfahren sind im Text häufig. Getauscht werden die toten Kinder mit materiellen Werten und einem noblen Interieur, Rese wird gegen Ursel ausgetauscht und diese wiederum nach ihrem Tod gegen Editha. Statt eines toten Polen hat Hratscheck scheinbar einen toten Franzosen im Garten liegen. Der letzte Tausch, nämlich die Umbettung des toten Szulski in die Oder, misslingt am Ende.

Offensichtlich haben alle diese Tauschverfahren mit zumindest einem Leichnam bzw. einer Grabstätte zu tun. Auf einer horizontalen Ebene direkt unter der Erde etabliert der Text ein Verweissystem, dessen Zeichenhaftigkeit vor allem durch die Lagepositionen der Leichname generiert wird. Als höchst signifikant stellt sich für mich beispielsweise Ursels Grab dar, das weitab von jenem ihrer Kinder liegt, an der höchsten Stelle des Kirchhofs (vgl. UB 92), weil Ursel, „wenn’t losgeht“, anderweitig „natürlich nach ihren Kindern greifen würde, vorausgesetzt, dass sie sie zur Hand habe“ (UB 97), wie die alte Jeschke mutmaßt. Allein das Merkmal der topographischen Distanz zwischen den Gräbern gewinnt hiermit Zeichenhaftigkeit im Sinne eines Indizes gegen Abels Frau. Welche Bewandnis es jedoch mit dem Tod der Kinder auf sich hat, wird vom Text dunkel gehalten. Preisgegeben wird lediglich, dass Ursel nach sieben Jahren des Arbeitens ihre Kinder verliert (vgl. UB 19). Nicht einmal die Anzahl ihrer Kinder wird vom Text mitgeteilt (als Ursel zum Sterbetag ihrer Kinder Kränze flicht, erfährt man nur, dass sie einen bereits fertig geflochten hat und einen weiteren gerade flicht; ob sie noch weitere flicht, bleibt aber unausgesprochen, vgl. UB 9-11).

Die Grabstätte von Abels Frau verweist auch auf die Grabstätte von Abels Geliebter Rese in Neu-Lewin und die vage Unklarheit über die Umstände ihres Todes. Der bauerliche Dorfklatz weiß über die Sache zu berichten, dass Hratscheck die ehemalige Geliebte verlassen habe: „Und mit eins war sie weg, und keiner weiß wie und warum. Und war auch von ausgraben die Rede [...]“ (UB 27). Ursels Furcht vor ihrem Gatten wird durch diese Ungewissheit genährt: „Ihn ficht nichts an... Und die drüben in Neu-Lewin war auch mit einem Male weg.“ (UB 86). Dieses unbestimmte Unbehagen setzt sich durch den Gräberverweis auch nach dem Tod fort.

⁴²¹ Vgl. ebda., S. 47.

Von besonderer Signifikanz ist der Birnbaum bzw. der Leichnam unter dem Birnbaum. Der Birnbaum wird von Hradeck als „uneigentliche[r] Referent[er]“⁴²² benutzt, um auf den toten Franzosen hin- und vom toten Polen wegzuweisen. Er indiziert – und das ist für mich die weitere Konsequenz – einen Ort unterm Birnbaum, der vom in seiner Meinung durchaus schwankenden Dorfbauerntum als der Ort des toten Franzosen identifiziert wird. Eine andere Art von Referentialität wird dadurch (zunächst erfolgreich) verdeckt – nämlich die Deutung, dass „unterm Birnbaum“ einen Ort bezeichnen könnte, der *noch tiefer* in der Erde, wenn auch etwas versetzt, liegt. Somit würde ich meinen, dass der tote Franzose den toten Polen in ähnlicher Weise zudeckt, wie im Titel der joviale Ausdruck „unterm“ das „dem“ unter sich begräbt und nur das „m“ noch bei sich behält.

Tauschobjekte auf einer syntagmatisch-horizontalen Ebene sind nicht nur Menschenleiber und substituierfähige Sprachzeichen, sondern auch Diskurse. Aus dem eben Dargelegten lässt sich bereits schlussfolgern, dass an die Stelle einer Erzählung über den toten Polen eine Erzählung über einen toten Franzosen tritt⁴²³.

Denn Unglücksfälle wie der Szulskische waren häufig oder wenigstens nicht so selten, während der verscharrte Franzos unterm Birnbaum alles Zeug dazu hatte, die Phantasie der Tschechiner in Bewegung zu setzen. (UB 74).

Getauscht wird aber nicht nur das Narrativ vom Verunglückten, sondern auch der Diskurs in der Hradeck'schen Wirtschaft. Während der lebende Szulski noch den Stammtischdiskurs mit seinen effektheiszerischen Geschichten vom Polen-Aufstand beherrschte, übernimmt im Laufe des Geschehens der Gastwirt selbst die Rolle des unterhaltsamen Erzählers⁴²⁴. Er bringt Diskurse aus Berlin ins Dorf, vor allem Anekdoten, mit denen er die Dorfborgkeit bei Laune hält: „[...] so kam er doch nie mit leeren Händen [aus Berlin, E. B.] zurück, weil er sich nicht eher zufrieden gab, als bis er an den Schaufenstern der Buchläden irgendwas Komisches und unbändig Witziges ausgefunden hatte.“ (UB 100). Von einer inhaltlichen Perspektive her gesehen stellt Hugo Aust die Frage, ob vor allem im Diskurs des Polen Szulski ein „kritische[r] Beitrag zu den Strategien einer mediengesteuerten Meinungsbildung in der

⁴²² Arndt, Es ist nichts so fein gesponnen, S. 55.

⁴²³ Vgl. Niehaus, Eine zwielichtige Angelegenheit, S. 55.

⁴²⁴ Vgl. Guarda, Theodor Fontanes „Neben“-werke, S. 59.

Öffentlichkeit zu sehen“⁴²⁵ sei. Für eine semiotische Betrachtungsweise scheint mir hingegen weniger der konkrete Inhalt als die Funktion des Tausches von Interesse. Hratscheck's Erzählungen besetzen vor allem Szulskis Diskurs und ersetzen ihn gleichsam. Während Sylvain Guarda den Diskurstausch als „paradox“⁴²⁶ bezeichnet, muss ich doch festhalten, dass dieser syntagmatische Prozess vorerst durchaus seine Funktion erfüllt. Störungen sind vor allem durch Irritation auf einer vertikalen Ebene zu beobachten, was ich im Folgenden zeigen werde. Was bisher erörtert wurde, bezieht sich vor allem auf eine horizontale Ebene im Sinne einer semiotischen Ordnung, die im Folgenden durch einen Blick auf eine vertikale Ebene ergänzt wird.

3.2. Obere und untere Ordnung

Die vertikale Ordnung hat im Sinne meiner Lektüre ähnlich wie die horizontale ebenfalls einen sprachlich-semiotischen sowie einen topographischen Aspekt. Ersterer wird an anderer Stelle eigens dargestellt. Der erste semiotische Impuls im engeren Sinne geht vom Birnbaum aus: Zu Beginn der Novelle schreitet Hratscheck den Flur seines Hauses und den Garten ab, ob der prekären ökonomischen Lage sinnierend, „als er, ein paar Schritte von sich entfernt, eine große, durch ihre Schwere und Reife sich von selbst ablösende Malvasierbirne mit eigentümlich dumpfem Ton aufklatschen hörte.“ (UB 7). Die horizontal gerichtete Gehbewegung der Figur wird also durch den senkrechten Zeigeimpuls am Birnbaum abgelöst. Zeichenhaft ist dieses Herabfallen insofern, als dadurch auf den Bereich unter dem Birnbaum gezeigt und eine vertikale Ordnung aufgespannt wird. Ich möchte diese Anfangsszene also als in höchstem Maße signifikant bezeichnen. Sie deutet bereits an, dass die Inszenierung von Topographie in diesem Text weit darüber hinausgeht, „mit größter Genauigkeit“⁴²⁷ zu operieren. Die Brisanz des topographischen Aspekts lassen schon die ersten vier Worte bzw. die darin enthaltenen zwei Lokalpräpositionen der Novelle erahnen: „Vor dem in dem [Hervorhebungen E. B.]“ (UB 5)⁴²⁸.

⁴²⁵ Aust, Hugo: Fontanes *Fein Gespinnst in der Gartenlaube des Realismus: Unterm Birnbaum*. In: Hahn, Monika (Hg.): „Spielende Vertiefung ins Menschliche“. Festschrift für Ingrid Mittenzwei. Heidelberg 2002, S. 179-192, hier S. 189.

⁴²⁶ Guarda, Theodor Fontanes „Neben“-werke, S. 59.

⁴²⁷ Sagarra, Eda: *Unterm Birnbaum*. In: Grawe, Christian und Helmuth Nürnberger (Hg.): *Fontane-Handbuch*. Stuttgart: Kröner 2000, S. 554-562, hier S. 556.

⁴²⁸ Gerhard Friedrich erklärt diese „gehäuften präpositionalen Fügungen“ durch die Dichte des Erzählens, welche „ein Aufeinandertürmen aller genaueren Bestimmungen im ersten Satz“ notwendig mache. Vgl. Friedrich, Gerhard: *Unterm Birnbaum. Der Mord des Abel Hratscheck*. In: Grawe, Christian (Hg.): *Fontanes Novellen und Romane*. Stuttgart: Reclam 1991 (= RUB 8416), S. 113-135, hier S. 113.

Um erneut auf das Herabfallen der Birne zurückzukommen, möchte ich hinzufügen, dass die Birne im weiteren Verlauf in den metonymisch-horizontal verlaufenden Erzählduktus überführt wird. Zuerst trägt sie Hratscheck ins Haus und legt sie auf ein Pult, dann folgt die Wiederaufnahme in Form von Ursels Ohrringen, an denen „lange birnenförmige Bummeln von venetianischer Perlenmasse hingen“ (UB 8 bzw. 16). Die enge Verflechtung von horizontaler bzw. syntagmatischer und vertikaler bzw. topographischer Ausrichtung wird hier offensichtlich. Ein anderer wichtiger Aspekt ist in dieser Hinsicht ein weiteres Mal beim Birnbaum zu finden, genauer: an einer bedeutsamen Stelle des XIV. Kapitels:

Der Laden war nie leer, die Kundschaft wuchs, und das dem Grundstück zu gehörige [...] Ackerland gab in diesem Sommer einen besonders guten Ertrag. Dasselbe galt auch von dem Garten hinterm Haus [...]. *Am meisten aber tat der alte Birnbaum*, der sich mehr als seit Jahren anstrengte. ‚Dat ’s de Franzos‘, sagten die Knechte [Hervorhebung E. B.]. (UB 83)

Die Früchte am oberen Ende des Baumes verweisen also indexikalisch auf den toten Franzosen am unteren Ende des Baumes. Zugleich manifestiert sich aber am Birnbaum wiederum eine syntagmatische Substitution, denn von nun an werden seine Früchte „Franzosenbirnen“ genannt (vgl. ebda.). Ein analoges vertikales Verhältnis zwischen einem Oberen und einem Unteren findet sich auch am Gegenstand des Hauses wieder. Ein weiterer Stock wird auf das Haus aufgesetzt und das Interieur verfeinert. Diese Baumaßnahmen weisen aber zurück hinunter in den Keller, wo der Leichnam liegt, der die finanzielle Basis für die Erweiterung des Hauses ist. Markant kommt dies zum Ausdruck, als sich Ursel weigert, in die ehemalige Giebelstube bzw. den Tatort einzuziehen: „H i e r? Hier, Abel?“ (UB 86). Gewissermaßen kann auch das prächtige gusseiserne Grabkreuz auf Ursels Grab als Index eines Leichnams gesehen werden. Der Text etabliert also eine vertikale Struktur, in der ein repräsentativer oberer Teil auf einen dubiosen unteren Teil verweist. Den Figuren bleibt dieser Zusammenhang aber verschlossen – obwohl ein Analogieschluss womöglich darauf hinweisen könnte, dass unter Hratschecks Haus ein Leichnam liegen muss, ähnlich wie unter dem Birnbaum und dem gusseisernen Kreuz. Erst die Lage des toten Hratscheck im Keller verweist wie ein Index auf die Grabstätte des toten Polen. Nachdem das Haus zu einem „Haus des Schreckens“ (UB 118) geworden ist und auch Ursels Grabkreuz (vermutlich) umgerissen wird, bleibt der Birnbaum als einziger Ort übrig, an dem die Oberfläche noch durch ihre Früchte auf die darunter liegende Leiche verweist.

Man kann den Schluss ziehen, dass die Dorfbewohner bzw. deren Obrigkeit Indizien und Zeichen falsch deuten. In engem Zusammenhang steht diese Verfehlung für mich aber mit der Tatsache, dass sie sich nicht an der unteren Struktur, sondern an der oberen orientieren. Das heißt, dass das unterirdische Verweissystem der Begrabenen vernachlässigt wird zugunsten einer Manipulierbarkeit durch oben, beispielsweise durch den Geistlichen Eccelius, der buchstäblich von oben herab in der Kirche Partei für die Hratschecks ergreift (vgl. UB 72-73). Auch Ursel strebt im geistlichen Sinne nach oben, als sie sich Trost bei Eccelius erhofft bzw. eingedenk ihrer „guten Werke“ (UB 89) Seelenmessen für den toten Polen lesen lassen möchte. Außerdem wird sie am höchsten Punkt des Kirchhofes begraben (vgl. UB 92).

Das Verhältnis von oberer und unterer Welt charakterisiert Michael Niehaus als ein „gestörte[s]“⁴²⁹, weil die symbolische Ordnung der Begräbnisstätten nicht intakt sei. Das zeigt sich einerseits wie schon erwähnt an der Distanz, die zwischen Ursels und der Kinder Gräber besteht. Für den inhaltlichen Kern der Novelle sind jene Orte besonders von Bedeutung, die einen Leichnam bergen, aber kein ordnungsgemäßes Grab haben: Jenes des toten Polen und des toten Franzosen. „Wer aber den Toten keinen Platz im Symbolischen zuweist, kann nicht wissen, wo sie wieder auftauchen, ob sie wieder an die Sonne kommen werden.“⁴³⁰ So taucht anfangs der tote Franzose wieder auf und kann zunächst die Leerstelle besetzen, die durch den Tod Szulskis entstanden ist (in Form eines Narrativs bzw. Diskurses, wie ich weiter oben erläutert habe). Aber auch Szulski hat kein ordnungsgemäßes Grab bzw. eine Stelle in der symbolischen Ordnung und kommt somit wieder zum Vorschein. Ursel und Abel Hratscheck verlieren am Ende ebenfalls einen Platz in der symbolischen Ordnung – Abel wird topographisch an einer Art Zwischenort, am Kirchhofsacker, begraben, und Ursels Grabkreuz unter Duldung der Obrigkeit umgerissen⁴³¹. Aus Woytaschs Worten lässt sich denn auch erahnen, was unter einer symbolischen Ordnung, die Niehaus in seinem Aufsatz nicht exakt definiert, gemeint sein kann: „Kirchhofsordnung ist gut, aber der Mensch verlangt auch seine Ordnung.“ (UB 119). Die Ordnung des Menschen ist die symbolische Ordnung, die sich mir als Einordnung in eine *topographische* Struktur (z. B. einen Friedhof) und als *Bezeichnung* der Grabstätte eines Toten (z. B. mittels eines Grabkreuzes) darstellt. Insgesamt bedeutet das hinsichtlich der vertikalen Perspektive, dass ein Mensch zwar „unter der Erde“ sein kann, aber

⁴²⁹ Niehaus, Eine zwielichtige Angelegenheit, S. 62.

⁴³⁰ Ebda., S. 63.

⁴³¹ Vgl. ebda.

nicht unbedingt „aus der Welt“⁴³² geschaffen ist. Gerade der Ausschluss aus der symbolischen Ordnung unter der Erde befördert Leichen wieder an die Oberfläche.

Zusammenfassend schließe ich aus dem eben Skizzierten für meine Lektüre, dass es auf einer vertikalen Achse bedeutende semiotisch-topographische Beziehungen zwischen „oben“ und „unten“ gibt. Wie bereits erwähnt, kommt dem Birnbaum dabei eine exzeptionelle Rolle zu, weil er als erster vertikaler Zeichengeber inszeniert wird und die zwei Sphären „über der Erde“ und „unter der Erde“ miteinander verknüpft. Eine weitere semiotische Perspektive in diesem Zusammenhang wird im folgenden Kapitel eigens erläutert.

3.3. Der Mythos des Abel Hratscheck

Ich möchte mit den folgenden Ausführungen darlegen, dass Hratschecks Täuschungsmanöver ein Mythos im Barthes'schen Sinne ist. Mit dem Auslegen von Indizien, z. B. dem nächtlichen Graben, das die alte Jeschke beobachtet, macht Hratscheck den Birnbaum zum „Referenzpunkt Nummer eins“⁴³³, was bedeutet, dass seine Aussagen in Referenz auf den Birnbaum hin als richtig oder falsch eingestuft werden. Wie Hratschecks Etablierung dieses Referenzpunktes funktioniert, kann anhand von Roland Barthes' Überlegungen zu den „Mythen des Alltags“⁴³⁴ auf semiotische Weise nachvollzogen werden. Im Folgenden wird unter dieser Perspektive erläutert, worin ein Mythos von Hratscheck bestehen kann, wie er zustande kommt, in welcher Verbindung er mit dem Birnbaum steht und welche poetologischen Konsequenzen sich daraus insgesamt ergeben können.

Mythos im Barthes'schen Sinne hat nichts mit Götterwelten zu tun, sondern ist allgemein gesagt „eine Aussage“⁴³⁵. Er nennt den Mythos in Anlehnung an Ferdinand de Saussure einen Teilaspekt der Semiologie⁴³⁶. Somit unterscheidet er auch drei semiotische Teilkomponenten: das Bedeutende, das Bedeutete und das Zeichen, welches die beiden Erstgenannten verbindet⁴³⁷. Ein Mythos entsteht dadurch, dass ein Zeichen, also die Entität eines Bedeutenden und Bedeuteten, seinerseits zu einem zweiten Bedeutenden wird, das sich mit

⁴³² Ebda., S. 62.

⁴³³ Arndt, Es ist nichts so fein gesponnen, S. 56.

⁴³⁴ Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Dt. von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964 (= edition suhrkamp 92)

⁴³⁵ Ebda., S. 85.

⁴³⁶ Vgl. ebda., S. 88.

⁴³⁷ Vgl. ebda., S. 90.

einem weiteren Bedeuteten verbindet und ein neues Zeichen entstehen lässt. Schematisch kann diese Verknüpfung so aussehen:

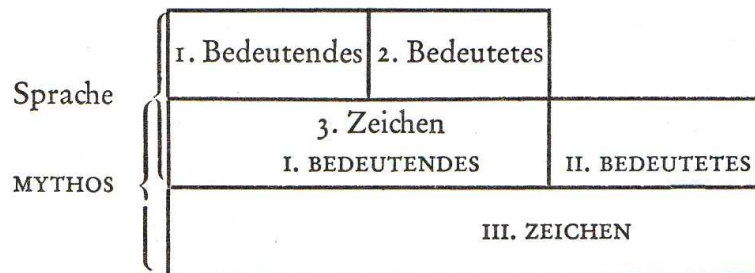


Abbildung 12: Struktur des Mythos, aus: Barthes: Mythen des Alltags, S. 93

Das Bedeutende als Endpunkt im sprachlichen System nennt Barthes „Sinn“, auf der Ebene des Mythos ist es die „Form“; das Bedeutete heißt jeweils „Begriff“ und das Zeichen auf der Ebene des Mythos ist die „Bedeutung“⁴³⁸. Dreh- und Angelpunkt dieses Schemas ist das Bedeutende des Mythos, denn es changiert zwischen Sinn und Form:

Doch der entscheidende Punkt bei alledem ist, daß die Form den Sinn nicht aufhebt; sie verarmt, sie entfernt ihn nur, sie hält ihn zur Verfügung. Man glaubt, der Sinn stirbt, aber es ist ein aufgeschobener Tod.⁴³⁹

Das heißt, dass der primäre Inhalt einer Botschaft nicht durch einen ihr übergeordneten Inhalt (den Mythos) abhanden kommt. Ein bekanntes Beispiel zur Erläuterung dieses allgemeinen Schemas ist das Bild eines Schwarzen in französischer Uniform in einer Ausgabe von Paris-Match. Der Sinn ist Barthes zufolge der militärische Gruß eines dunkelhäutigen Soldaten, das „erweiterte[] semiologische[] System“, sprich der Mythos, ist die Widerlegung jeglicher Kritik am Kolonialismus angesichts des Engagements des Mannes⁴⁴⁰.

„Ich sage, dass dieser Tote meine Unschuld bezeugen wird.“ (UB 67). Das sagt Abel Hratscheck während der Ausgrabung des toten Franzosen unter dem Birnbaum. Alle anderen Indizien, die Hratscheck benutzt, um sich vom Verdacht reinzuwaschen, fallen auf diese zentrale Aussage zurück, nämlich, dass ein Toter, mit dem Hratscheck nachweislich nichts zu tun hatte, der Beweis für die Unschuld am Tod eines anderen (des Polen) ist. Abels eben zitierte Aussage ist in Barthes' Schema zunächst auf der primären sprachlichen Ebene der

⁴³⁸ Ebda., S. 96.

⁴³⁹ Ebda., S. 97.

⁴⁴⁰ Vgl. ebda., S. 95.

Sinn vom Inhalt, dass er mit dem Tod des Franzosen tatsächlich nichts zu schaffen hat. Gleichzeitig ist diese Aussage der Startpunkt für den Mythos, dass seine Unschuld in diesem Fall für die Unschuld in allen möglichen Verdachtsfällen (also auch im Fall Szulski) steht. Roland Barthes zufolge wechseln Sinn und Mythos einander ab und somit könne diese zugrunde liegende Mechanik auch mit dem Alibi verglichen werden. Sie sind durch die „Beziehung einer negativen Identität“⁴⁴¹ miteinander verbunden. Für Hratscheck bedeutet dies, dass er sagen kann: Er sei an diesem Ort beim Birnbaum gewesen, nicht aber in der Nähe des toten Szulski.

Roland Barthes' Überlegungen zum Mythos wohnt durchaus auch eine kritische Perspektive inne, indem er ihn als einen Mechanismus entlarvt, der einen Begriff von einem Gemachten in ein Natürliches verwandelt⁴⁴². Der Mythos rückt damit wohl auch in die Nähe einer Ideologie⁴⁴³, wenn Barthes sagt: „Der Mythos ist eine *exzessiv* gerechtfertigte Aussage“⁴⁴⁴. Um gegen die manipulative Seite eines Mythos vorzugehen, kann der bestehende Mythos als Ausgangspunkt für ein weiteres semiologisches System verwendet werden⁴⁴⁵. In Fontanes Novelle wäre diese weitere semiotische Kette die Aussage, dass „dieser Tote [der tote Franzose, E. B.]“ (UB 67) Hratschecks Unschuld nur in diesem Fall bezeugt, nicht aber, was den Toten an einem anderen Ort anbelangt. Das graphische Schema würde sich dann um eine weitere Ebene nach unten hin erweitern. Und damit drängt sich der Gedanke auf, eine entsprechende topographische Parallele des Textes ausfindig zu machen. Die oberste Ebene der Sprache kann mit dem Birnbaum identifiziert werden, denn der Birnbaum ist dasjenige Zeichen, das eine nach unten weisende Aussage macht bzw. auf die Leiche unter der Erde hinweist. Und diese Leiche des toten Franzosen wäre somit Hratschecks Mythos. Der zweite Mythos würde aber durch eine noch tiefere Ebene repräsentiert, nämlich die im fünf Fuß (vgl. UB 78) tiefen Keller vergrabene Leiche Szulskis.

Das Bedeutsame meiner Theorie ist vor allem die Tatsache, dass Barthes den Mythos als eine nach unten verlaufende Schichtung semiotischer Ebenen auffasst. Diese Schichtungen ergeben eine vertikal verlaufende Richtung, die mit der vertikalen topographischen Ordnung der Novelle korrespondiert. Topographie und Semiotik liegen hier also parallel und treffen sich ausgerechnet im Birnbaum. Bezeichnend ist des Weiteren, dass gerade das Wort Baum

⁴⁴¹ Ebda., S. 104.

⁴⁴² Vgl. ebda., S. 112-113

⁴⁴³ Vgl. Nöth, Handbuch der Semiotik, S. 415.

⁴⁴⁴ Barthes, Mythen des Alltags, S. 113.

⁴⁴⁵ Vgl. ebda., S. 121.

von Barthes auch zur Exemplifizierung eines allgemeinen Prinzips herangezogen wird: Sprache ist Barthes zufolge für den Mythos prädestiniert, weil sie nur selten einen „vollen, nicht deformierbaren [d.h. mythifizierbaren] Sinn“ anbiete.

Das erklärt sich aus der Abstraktheit ihres [der Sprache, E. B.] Begriffs. Der Begriff Baum ist unbestimmt. Gewiß verfügt die Sprache über einen ganzen Anpassungsapparat (dieser Baum; der Baum, welcher usw.), aber rings um den endgültigen Sinn bleibt immer eine virtuelle Dichte, in der andere Sinnmöglichkeiten vorhanden sind: der Sinn bleibt interpretierbar.⁴⁴⁶

3.4. Die Signifikanz des Birnbaums

Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Zusammenführung der oben ausgearbeiteten Thesen. Mein Anliegen bezüglich des Textes bestand darin, aufzuzeigen, dass die Novelle mit semiotischen und topographischen Strategien arbeitet, die wiederum eine horizontale und vertikale Ausrichtung annehmen. Das horizontal verlaufende Element ist einerseits die syntagmatische Bewegung des Textflusses, d. h. seine Verfahrensweisen der Substitution sprachlicher Zeichen und des Tausches auf inhaltlicher Ebene. Eine vertikale Achse dagegen bilden die strukturelle zeichenhafte Kodierung von „oben“ und „unten“ sowie die semiotische Operation der Mythenbildung. Kombiniert man jeweils die vertikalen und horizontalen Achsen dieser semiotischen und topographischen Operationen, erhält man als Ergebnis zwei Schemata. Das Schema auf der linken Seite bezieht sich auf die semiotischen, jenes auf der rechten Seite auf die topographischen Verfahrensweisen des Textes

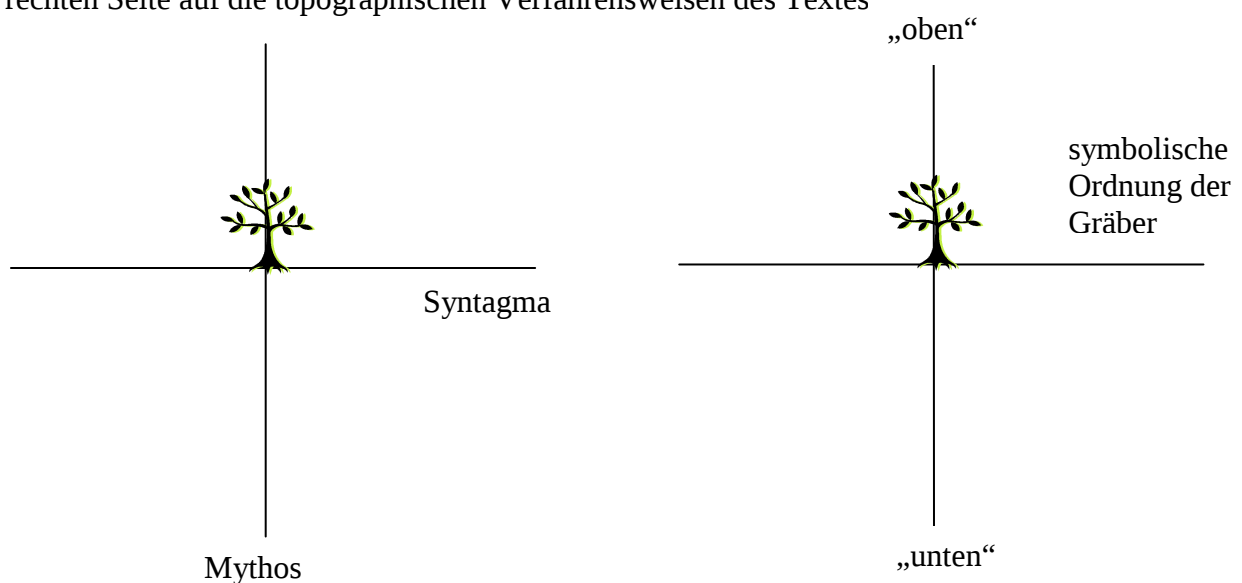


Abbildung 13: Die Signifikanz des Birnbaums, eigene Darstellung; Baumikon aus Clipart

⁴⁴⁶ Ebda., S. 116.

Im Zentrum bzw. Schnittpunkt lässt sich jeweils der Birnbaum verorten. Wie bereits weiter oben schon angedeutet, ergibt sich diese besondere Stellung des Birnbaums im semiotischen Bereich, weil unterm Birnbaum der Mythos des Hratscheck seinen Ausgangspunkt nimmt, der sich in einer Schichtungsbewegung nach unten hin zu den Leichnamen bewegt. Gleichzeitig identifiziere ich den Baum als den ersten vertikalen Impulsgeber, weil im Anfangsteil der Novelle eine Birne auf den Boden fällt. Dieser Impuls wird im weiteren Erzählverlauf auf die metonymische Achse übertragen. Daran schließen sich dann alle substitutiven Operationen des Textes an. Im Bereich des Topographischen ist der Birnbaum der Mittelpunkt, weil er vertikal gesehen das Verbindungsglied zwischen der Ordnung über und unter der Erde darstellt. Horizontal betrachtet ist er mit dem toten Franzosen der Mittelpunkt für die symbolische Ordnung der Gräber.

Diese Zuspitzung semiotisch-topographischer Verfahrensweisen des Textes bestätigt auf seine Weise das von Bodo Plachta geäußerte Paradigma, den „topographischen Realismus [der Texte Fontanes, E. B.] als Grundlage eines komplexen und an Verweisen reichen Erzählens zu betrachten“⁴⁴⁷. Für Plachta ist der Birnbaum vor allem der Treffpunkt zweier Blickachsen, von denen eine durch den Flur des Hauses bis zum Birnbaum, eine andere aber im rechten Winkel dazu vom Haus der alten Jeschke zum Birnbaum führt ⁴⁴⁸. Für mein Erkenntnisinteresse scheint es aber von größerer Relevanz, festzuhalten, dass der Baum vor allem dadurch Bedeutung gewinnt, dass er der Knotenpunkt semiotischer und topographischer Verweisfunktionen ist. Eine Untersuchung, wie ich sie hier entworfen habe, verdeutlicht zugleich auch die Stellung des Birnbaums als besonderes Zeichen für die Poetologie des Textes: Sowohl als topographischer Bezugspunkt als auch als sprachliches Zeichen setzt er die horizontal und vertikal angelegten Tauschprozesse in Gang.

Die teils komplexen Verweisstrukturen des Textes auf seiner inhaltlichen wie auch formalen Ebene fügen sich auch Elisabeth Strowicks Konzept der „Kunst des Findens“ in Fontanes Novelle. Die Grundthese dieses Ansatzes ist die fingierte Wirklichkeit, die sich durch Indizien konstituiert und selbst bloß Indiz ist⁴⁴⁹. Damit einher geht auch die poetologische Prämisse des Textes: „Nicht nur, dass der Text den Status des Indizes oder Fundes nie verlässt, dem

⁴⁴⁷ Plachta, Bodo: ‚Tatort‘ – Die Topographie eines Kriminalfalls in Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Ecker, Hans-Peter und Hartmut Laufhütte (Hg.): Realismus-Studien. Hartmut Hütte zum 65. Geburtstag. Würzburg: Ergon 2002, S. 167-181, hier S. 169.

⁴⁴⁸ Vgl. ebda., S. 175.

⁴⁴⁹ Vgl. Strowick, Schließlich ist alles bloß Verdacht, S. 158.

Indiz oder Fund ist die paradoxe Möglichkeit inhärent, nicht(s) zu bedeuten; es oder er indiziert Nicht-Bedeutung.“⁴⁵⁰ Die Möglichkeit der Nicht-Bedeutung betrifft aber auch das sprachliche Zeichen auf textueller Ebene und muss für die hier durchgeführte Analyse in letzter Konsequenz bedeuten, dass z. B. die horizontalen oder vertikalen Strukturen eben doch auch nichts bedeuten. Der Text als solcher wäre dann folglich auch nur ein Alibi, ein *anderswo* – aber wessen Alibi? Somit steht der Leser bzw. die Leserin letztlich wie Hradtschek vor der Frage, „ob das alles vielleicht was zu bedeuten habe“ (UB. 78). Insofern der Text die eigenen Möglichkeiten des Bedeutens thematisiert und in weiterer Konsequenz nach dem Bedeutenkönnen von Literatur an sich fragt, wird er aus meiner Sicht selbstreflexiv; der Birnbaum als Zeichen, das für den gesamten Text steht, wird zum selbstreflexiven Zeichen.

4. Suspense: The Talented Mr Ripley

Im Theorieteil habe ich bereits darauf hingewiesen, dass der Roman, mit dem Patricia Highsmith 1955 ihre Pentalogie rund um Leben und Morden des talentierten Tom Ripley eröffnete, häufig als einer der besten Texte der Gattung Kriminalliteratur bezeichnet wird. Die folgenden Überlegungen versuchen aufzuzeigen, dass semiotisches Erkenntnisinteresse an diesem Roman durchaus fruchtbare Deutungsansätze liefern kann. Diese Lektüre steht im Zeichen der schriftphilosophischen Überlegungen Jacques Derridas und ist auch psychoanalytisch inspiriert⁴⁵¹.

4.1. Ripleys Feldzug gen Europa

Bevor der Kern der semiotischen Analyse durchgeführt wird, scheint es lohnenswert, Topographie in Highsmiths Roman genauer zu betrachten. Zwei Aspekte sind dabei besonders konstitutiv für die Funktionsweise des Textes: Das Spiel mit kulturell kodierten Räumen und Orten und die Instrumentalisierung bzw. Inanspruchnahme des Raumes durch Ripley. In vielerlei Hinsicht verschmilzt hier Topographie auch mit mythischen Elementen: Beispielsweise ist Ripleys Reisebewegung, sein gesamter Aktionsradius mit gängigen

⁴⁵⁰ Ebda., S. 178.

⁴⁵¹ Wiewohl Derrida selber keine explizite Nähe der Dekonstruktion zur Psychoanalyse vermutet haben will: „Wider allem Anschein ist die Dekonstruktion des Logozentrismus keine Psychoanalyse der Philosophie“, Derrida, Die Schrift und die Differenz, S. 302.

Inhalten kodiert. Die Ausrichtung gen Osten ist die Ausrichtung hin zur Sonne⁴⁵². Ripley will an der Sonnenseite des Lebens teilhaben, und das sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne: Wörtlich genommen meint dies, dass Ripley sich im Sinne einer „Mimikry“⁴⁵³ dem Habitus und dem Habitat der amerikanischen Expatriates einzufigen sucht. Dieses Habitat ist zunächst der Strand und der der Sonne exponierte Raum, die Schwelle zum Meer. Es ist klar, dass der blasse Ripley in dieses Habitat zunächst nicht hinein passt: Er leidet körperlich und in der Folge psychisch an der Herausforderung, sich hier einzufigen. Gerade im siebten Kapitel, das von seinem so wichtigen ersten Annäherungsversuch an Dickie berichtet, lässt das eingefädelte Treffen und die Mühsal in der Sonne eng laufen: „He [Tom, E. B.] hated beaches [...] He stood there, feeling pale and naked as the day he was born [...]“ (R 40-41). Auf die Einladung zum Mittagessen hin folgt der Aufstieg zu Dickies Haus:

Tom thought they would never get there. Dickie and Marge went in front of him, taking the endless flights of stone steps slowly and steadily, two at a time. The sun had enervated Tom. The muscles of his legs trembled on the level stretches. His shoulders were already pink, and he had put on his shirt against the sun's rays, but he could feel the sun burning through his hair, making him dizzy and nauseous. (R 42)

Die Sonne und der qualvolle Aufstieg stehen nicht nur in physischer Hinsicht für die Mühe, die Tom hat, um in Dickies näheren Einflussbereich zu gelangen. Sie stehen in topologischer Hinsicht auch für die Schwierigkeit des sozialen Aufstiegs, den Tom so sehr anstrebt, denn seine Bewegungsrichtung ist nicht nur jene hin nach Osten und der Sonne entgegen, sondern jene nach oben: „Patience and perseverance! *Upward and onward!* [Hervorhebung E. B.]“ (R 32) lautet seine Devise. Topologisch etabliert der Text also eine Dichotomie von oben und unten im sozial-ökonomischen Sinne. Bemerkenswert ist dabei, dass Toms Aufwärtsbewegung bzw. Ostbewegung ihn beständig an Räumen oder Orten ankommen lässt, die man im Foucault'schen Sinne als heterotop bezeichnen kann. Claudia Liebrand zufolge sind solche heterotopische Räume z. B. Schiffe und Boote, Italien und Griechenland⁴⁵⁴.

⁴⁵² Vgl. Liebrand, Claudia: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln: DuMont 2003, S. 67. An dieser Stelle scheint ein Hinweis angebracht, dass für die hier durchzuführende Deutung des Ripley-Romans auch Forschungsliteratur zu Verfilmungen herangezogen wird, wenn die filmische Umsetzung mit der literarischen Vorlage Parallelen aufweist.

⁴⁵³ Ripleys Anpassungsstrategie wird häufig mit der Überlebensstrategie von Tieren verglichen, z. B. von Elisabeth Bronfen. Bronfen, Elisabeth: Ripley's European Dream. In: Gasser, Peter, Elio Pellin u. a. (Hg.): Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld. Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider. Göttingen / Zürich: Wallstein / Chronos 2009, S. 103-120, hier S. 114.

⁴⁵⁴ Vgl. Liebrand, Gender-Topographien, S. 60.

Foucaults Heterotopien sind

reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.⁴⁵⁵

Die Räume, die Ripley betritt, sind heterotop, weil sie auch die Kriterien der Schließung, der besonderen räumlichen und zeitlichen Struktur, erfüllen: Schließung manifestiert sich in der Schwierigkeit für Ripley, diese zu erreichen (er hat eine ausgeprägte Aversion gegen Wasser) bzw. in der Anpassung, die zum Aufschließen kulturell-sprachlicher Räume beiträgt. Außerdem scheint Europa (bzw. einige Städte wie etwa Rom) als riesiges Freilichtmuseum ein heterotoper Ort zu sein, an dem sich vergangene Zeiten aufstapeln und ansammeln⁴⁵⁶.

Vielfach wurde auch schon festgestellt, dass diese Räume nicht nur heterotop, sondern zudem auch homosexuell konnotiert sind⁴⁵⁷. Der Text gibt aber letztlich – so muss man zugeben – keinen Aufschluss darüber, was Ripleys (sexuelle) Identität angeht. Zwar sind zahlreiche Hinweise auf sein Begehren zu finden, das sich vor allem auf Dickie richtet (Marges Anschuldigungen, die Akrobatenszene, Toms Phantasien). Letztlich muss aber wohl gesagt werden, dass Tom keinem Pol zugeordnet werden kann, er oszilliert zwischen den Identitäten; er scheint keine zu *haben*, sondern er *betreibt* „opportunistic identity management widely perceived as crucial to upward mobility in fifties America“⁴⁵⁸. Es scheint mir hier auch kein Zufall zu sein, dass die essentiellen Lebenssituationen Toms an seltsamen, nicht fixierbaren Zwischenorten geschehen: So tötet er Dickie auf dem Meer, welches an sich durch seine flüssige Konsistenz kein Ort ist, sondern bewegliche Substanz. Der zweite Mord ereignet sich geradezu wörtlich *zwischen Tür und Angel* – nämlich just in jenem Moment, in dem Freddie Miles erneut Toms Apartment in Rom betritt (vgl. R 142). Der Mord findet also auf einer Schwelle und ähnlich wie auf dem Meer in einem Zwischenraum statt.

In topographischer Hinsicht scheint es mir besonders bedeutungsvoll, dass der im Roman präsentierte Lebensweg Ripleys vor allem eine Kette von Bewegungsabläufen ist, die auf Raumnahme, auf Vereinnahmung von Raum beruht. Wie schon das obige Textbeispiel zu

⁴⁵⁵ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne / Günzel, Raumtheorie, S. 317-329, hier S. 320.

⁴⁵⁶ Vgl. ebda., S. 324-326.

⁴⁵⁷ Vgl. Liebrand, Gender-Topographien, S. 60.

⁴⁵⁸ Trask, Michael: Patricia Highsmith's Method. In: American Literary History 22 (2010), H. 3, S. 584-614. Oxford Journals: <http://alh.oxfordjournals.org/> (Zugriff am 16.12.2011), hier S. 585.

illustrieren suchte, kann allgemein gesagt werden, dass Ripleys Reüssieren in ganz besonders starkem Maße davon abhängt, ob er sich erfolgreich in den Räumen, in die er vordringt, zurechtfindet. Das „Upward and Onward“ fällt anfangs auch körperlich schwer; sukzessive wandelt sich die Mühsal aber in Reise- und geradezu Abenteuerlust. So entwickelt er sich zum souveränen American Expatriate in Rom, der wie selbstverständlich von den Topographien, den Piazzzen, den Hotels etc. spricht. Symbolisch verdichtet sich die Aneignung der Topographie, als Tom vorgibt, als Tom mit einem Auto das ländliche Italien bereist zu haben und zu diesem Zweck seine fingierte Reiseroute auf einer Landkarte markiert (vgl. R 166). Das Ende des Romans ist das glückliche Anlegen Toms in Griechenland, dem östlichsten topographischen Punkt, der im Roman präsentiert wird.

Das Vordringen und Einnehmen von Räumen ähnelt sehr dem Mythos von der Besiedlung Amerikas, deren Anfangspunkt eine Imagination war, nämlich jene der puritanischen Siedler, ein neues Israel zu finden. Der Kern dieses amerikanischen Mythos beginnt also mit einer Fiktion, worauf Elisabeth Bronfen aufmerksam macht⁴⁵⁹. Und eine Transformation dieses Mythos trägt auch Ripley weiter, denn seine Raumnahme ist an vielen Stellen mit seiner Imagination gekoppelt. Während seiner Seereise nach Europa zieht er sich in den mentalen Innenraum zurück:

He wanted his time for thinking, and he did not care to meet any of the people on the ship [...] He began to play a role on the ship, that of a serious young man with a serious job ahead of him. [...] He was starting a new life. [...] He felt as he imagined immigrants felt when they left everything behind them in some foreign country, left their friends and relations and their past mistakes, and sailed for America. (R 31)

Die letzte Reise – jene nach Griechenland – steht ganz im Zeichen der Ungewissheit, ob Ripley nicht doch als Mörder entlarvt werden würde, und obgleich er sich dessen selbst sehr wohl bewusst ist, entschließt er sich dazu, diese Reise dennoch als eine triumphale zu imaginieren:

He had decided in Venice to make his voyage to Greece an heroic one. He would see the islands, swimming for the first time into his view, as a living, breathing, courageous individual – not as a cringing little nobody from Boston. If he sailed right into the arms of the police in Piraeus, he would at least have known the days just before, standing in the wind at the prow of a ship, crossing the wine-dark sea like Jason or Ulysses returning. (R 238-239)

⁴⁵⁹ Vgl. Bronfen, Ripley's European Dream, S. 106.

Der heroische Gestus dieser Fiktion bedeutet für den topographischen Aspekt Folgendes: Die Aneignung von Raum läuft parallel mit Ripleys imaginärem mentalem Raum bzw. dessen changierenden Vorstellungen. Raum wird fiktiv konstruiert, um hernach in erobernder Tradition eingenommen und als neues Habitat angeeignet zu werden.

Die rein topographische Perspektive ist insofern lohnend, als sie bereits die Erkenntnis vorbereitet, dass Toms Habitat das Zwischen ist. Das kann, wie schon erwähnt, das Oszillieren zwischen Ost und West, (sozialem) Oben und Unten, zwischen imaginärem und realem Raum sein, aber auch (darauf ist noch im Speziellen einzugehen) sein dekonstruktivistischer Umgang mit Schrift und Identität. So sehr Ripley im rein topographischen Sinne konstruktivistisch ist, so sehr ist er unter dem semiotisch-psychoanalytischen Aspekt dekonstruktivistisch; dies will ich im nächsten Abschnitt erörtern.

4.2. Der verbriefte Dickie

Die folgenden Ausführungen sehen sich als Experiment einer psychoanalytischen Lektüre des Ripley-Romans, die zugleich auch die Perspektive der Dekonstruktion mitdenkt. Wie eine psychoanalytische Lesart aussehen kann, wurde im Zusammenhang mit Lacans Gedanken zu Poes „The Purloined Letter“ dargestellt. Dreh- und Angelpunkt meiner Überlegungen ist in ähnlicher Weise das Phänomen des Schriftstückes. Schriftstücke und insbesondere Briefe sind geradezu konstitutiv für die Gattung Kriminalliteratur⁴⁶⁰. Oben wurde bereits vom „identity management“ des Tom Ripley gesprochen, das einen der Hauptstränge des Romans ausmacht. Ripley begeht seinen ersten Mord und nimmt danach Dickies Identität an, um schließlich in den Besitz von dessen Vermögen kommen zu können.

Dickies Tod setzt einen Zeichenprozess vielschichtiger Natur in Gang. Eine Form dieses Zeichenprozesses ist zunächst Ripleys Umwandlung in Dickie, die funktioniert, indem sich Ripley Dickies Zeichen anheftet: Er scheitelt sein Haar anders, trägt Dickies als Erkennungsmerkmale inszenierte Ringe mit sich, eignet sich dessen Sprache an (dabei bedacht darauf, auch dieselben Fehler wie jener zu machen) und benutzt Dickies Pass. Der Umgang mit Dickies Erkennungszeichen bzw. Insignien birgt aber Risiken für Tom – ganz besonders, als Marge Dickies Ringe findet. Wesentlich souveräner (und das ist in diesem Kontext von größerer Relevanz) versteht es Tom, mit einem anderen Zeichenprozess

⁴⁶⁰ Vgl. Suerbaum, Krimi. Eine Analyse der Gattung, S. 97.

umzugehen – nämlich der Flut von Schriftstücken, die Dickies Tod begleiten. Man kann zunächst festhalten, dass ganz im Sinne der Lacan'schen Sprachtheorie Dickies Tod jene Leerstelle eröffnet, an deren Stelle eine symbolische Ordnung tritt, eine substitutive Struktur, mithin Sprache selbst⁴⁶¹. Mit Dickies Versenkung schafft Ripley also eine Leerstelle, die symbolisch gefüllt werden muss. Das macht er, indem er Dickie buchstäblich *verbriefte*. Mit Dickies Tod nämlich beginnt eine Fluktuation unterschiedlichster Schriftstücke. Zu diesen Schriftstücken zählen folgende: Briefe offizieller und intimer Natur, Schecks, Telegramme, Zeitungen, Pässe, Notizen, ein Testament. Freilich gehen nicht alle diese Schriftstücke von Tom Ripley aus. Speziell die Briefe (z. B. an Marge und Dickies Eltern) sind von Bedeutung. Tom formuliert sie ganz im Stile Dickies, um vorzugaukeln, dass Dickie auf der Suche nach Ruhe in Rom sei. Trotz der eloquenten und geschickten Formulierungen und Wendungen bleiben die Briefe inhaltlich doch erstaunlich unentschlossen. Einmal gibt die Erzählinstanz über einen Brief an Marge zu verstehen: „It was a letter in the absent-minded and faintly lugubrious tone of all Dickie's letters, a letter that could not be called warm or unwarm, and that said essentially nothing.“ (R 115) Er etabliert somit eine abstruse Alibi-Struktur, die auf eben diesen Briefen basiert. Aber diese Betonung der letztlich nichts sagenden Inhalte legt die Annahme nahe, dass diese Briefe ähnlich wie Poes stibitzter Brief eine von ihrem Inhalt losgelöste Funktion als reine Signifikanten haben: Sie sollen Dickie präsent halten, repräsentieren. Die der Natur des Briefes inhärente Wanderbewegung ermöglicht es Ripley, vorzuspielen, dass Dickie an einem Ort war (z. B. Rom) und durch diesen Signifikanten vergegenwärtigt würde.

Dickie kann aber nicht mehr re-präsentiert (im buchstäblichen Sinne) werden, d. h. an einen Ort, an dem er vorher war – das Leben – zurückgeholt werden. Ripley erweist sich hier als dekonstruktivistisch, denn er weiß um jenen Trugschluss der Präsenzlogik, die schon im Zusammenhang mit Jacques Derrida andiskutiert wurde. Diese Präsenzlogik, nach der auch die Saussure'sche Zeichenkonzeption von Signifikat – Signifikant funktioniert, geht davon aus, dass ein Zeichen etwas zuvor Präsentes vergegenwärtigt. Dieses „klassische Denken der

⁴⁶¹ Der Grundgedanke ist auch bei Freud angelegt. Er liefert dazu das berühmte Beispiel des Fort-Da: Ein Kind spielt mit einer Spule und sagt dabei „fort – da“. Das Symbol (die Sprache) wird an die Stelle des begehrten realen Objekts (Mutter) gestellt. Die schwankende Bewegung der Spule steht dabei auch für das Schwanken des Objekts. Die zwei Ausdrücke fort-da können wir auch als das Prinzip verstehen, dass Sprache nach einem binären Code funktioniert, dessen zwei Elemente da-nicht da bzw. anwesend-abwesend sind. Vgl. dazu Pabst, Bild – Sprache – Subjekt, S. 32-36.

aufschiebenden Platzhalterschaft des Zeichens“⁴⁶² macht sich der talentierte Mr Ripley zunutze. Jenes traditionelle Denken

setzt voraus, daß das Zeichen, welches die Präsenz aufschiebt (*différant*), nur von der Präsenz, die es aufschiebt, *ausgehend* und im Hinblick auf die aufgeschobene Präsenz, nach deren Wiederaneignung man strebt, gedacht werden kann. Gemäß einer solchen klassischen Semiotik ist das Ersetzen der Sache selbst durch das Zeichen zugleich *sekundär* und *vorläufig*: sekundär nach einer ursprünglichen und verlorenen Präsenz, aus der das Zeichen sich abgeleitet hat; vorläufig zu jener endgültigen und fehlenden Präsenz, angesichts derer das Zeichen sich in einer vermittelnden Bewegung befände.⁴⁶³

Dickie kann aber wie gesagt nicht mehr an seinen ursprünglichen Ort zurückgeholt werden. An seiner statt setzt eben jener Signifikantenfluss ein, ein Aufschub von Präsenz ganz im Sinne der Dekonstruktion, der nur scheinbar zu seinem Ende findet, als Tom geschickt die Mär von Dickies Suizid suggeriert. Die Wahrheit um seinen Tod kommt niemals zu Tage – nur der Signifikantenfluss findet oberflächlich zu seinem Ende, weil nun auch der Tod und somit die Lücke seinen bzw. ihren Platz im System gefunden hat: Der verbriefte Dickie „manque à sa place“, bis schließlich gilt: „le manque a sa place“⁴⁶⁴.

Zum einen macht sich Ripley also den Präsenzgedanken zunutze, um sein Spiel mit den Identitäten und sein Alibi aufrecht erhalten zu können. Entscheidend ist weiters aber auch, dass das Wesen der Schrift in seine Hände spielt. Wie im Theorieteil dargelegt wurde, spiegelt Derridas Kunstwort „différance“ den Verräumlichungs- und Verzeitlichungseffekt, der im Verweisungsspiel der Signifikanten untereinander entsteht. Für die Schrift lässt sich dieser Umstand auf die Formel bringen: „Die Schrift ist ein P/post-Phänomen“⁴⁶⁵. Die Schrift ist für Derrida eine Form der „Telekommunikation“⁴⁶⁶ mit all ihren Vor- und Nachteilen. Sie vermag Raum und Zeit zu überwinden, kann aber zugleich nie garantieren, dass der richtige Empfänger erreicht wird bzw. welcher Identität der Absender ist⁴⁶⁷. Ähnlich ist dies auch hinsichtlich der Signatur, der sich Derrida ebenfalls widmet und die im Ripley-Roman eine weitere wichtige Rolle spielt. Tom fälscht Dickies Unterschrift, um in den Besitz seines Geldes zu gelangen. Zwischen den italienischen und US-amerikanischen Behörden bildet sich

⁴⁶² Lüdemann, Jacques Derrida zur Einführung, S. 76.

⁴⁶³ Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1988, S. 35.

⁴⁶⁴ Derrida, Jacques: The Purveyor of Truth. In: Muller / Richardson, The Purloined Poe, S. 173-212, hier S. 177.

⁴⁶⁵ Köpper, Anja: Dekonstruktive Textbewegungen. Zu Lektüreverfahren Derridas. Wien: Passagen 1999, S. 22.

⁴⁶⁶ Derrida, Randgänge der Philosophie, S. 293.

⁴⁶⁷ Bennington, Geoffrey und Jacques Derrida: Jacques Derrida. Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 51-53.

ein Dissens über die Echtheit jener Unterschriften aus, der letztlich nicht gelöst wird. Die Signatur macht im Prinzip eine Aussage darüber, dass ein Schreibender zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort das Geschriebene verfasst hat. Deshalb werden Ort und Datum meist unbedingt mit der Signatur angeführt. „In einer supplementären Wendung zielt der Unterzeichnungsakt, der sich nicht in der bloßen Niederschrift des Eigennamens erschöpft, auf eine Wiederaneignung des Eigenen, der im Namen immer schon verlorenen Eigentlichkeit“⁴⁶⁸. Die Dissoziation der Signatur von ihrem Träger bedeutet, dass letzterer sterben kann, ohne dass die Signatur ihre Gültigkeit verliert. Der Signatur ist, ähnlich wie der Schrift allgemein, der Tod bereits immer mit eingeschrieben. Eingeschrieben ist der Signatur aber auch immer schon die Möglichkeit des Fälschers, und dies begründet Derrida damit, dass das Zeichen wiederholbar sein muss⁴⁶⁹. Eine Signatur trägt also immer auch die Spur des anderen und des Todes in sich. Ripley kann sich dadurch der Signatur Dickies bemächtigen, denn Dickie muss nicht real anwesend sein, es genügt, mittels der Signatur ein da-gewesen-Sein Dickies an einem bestimmten Ort zu suggerieren. Schrift und Raum sind hier die fundamentalen Strategien, die Ripley entgegenkommen. Um diesen Aspekt kurz zusammenzufassen, heißt dies: Die Schrift (als Sprachprinzip) ist zunächst der Signifikant, der in Form von Schriftverkehr an Dickies Platz gesetzt wird – eine Kette von Signifikanten entsteht. Schrift im Sinne der Telekommunikation und ihr Merkmal der räumlichen Dissoziation sind jene Alibi-Struktur, die Ripley etabliert und Dickie zu einem flackernden Signifikanten werden lässt: Ein Brief kommt zwar an und ist da, Dickie ist aber immer *anderswo*. In dieser Hinsicht wird Dickie buchstäblich verbrieft – er wird durch Briefe ersetzt und am Ende (im Sinne des ökonomischen Aspekts von Verbriefung) in Form seines „trust fund“ (R 248) zu Toms Zukunftsveranlagung.

Verbriefung soll hier aber noch etwas anderes bedeuten. Wie weiter oben dargelegt wurde, ist eine wesentliche Erkenntnis aus Lacans Poe-Lektüre, dass „letter“, also Brief und Buchstabe/Signifikant, zusammenfallen. Des Weiteren sei hier an Lacans Credo erinnert, dass das Unbewusste wie eine Sprache organisiert ist und ähnlich einem Zensurapparat funktioniert. In der Tötungsszene auf dem Meer ist bereits angedeutet, dass Dickie als Signifikant in Ripleys Unbewusstes eingehen wird:

He picked up the oar, as casually as if he were playing with it between his knees, and when Dickie was shoving his trousers down, Tom lifted the oar and came down with

⁴⁶⁸ Ebda., S. 158.

⁴⁶⁹ Vgl. ebda., S. 170.

it on the top of Dickie's head [...] Tom swung a left-handed blow with the oar against the side of Dickie's head. The edge of the oar cut a dull gash that filled with a line of blood as Tom watched [...] Tom hit him in the side of the neck, three times, chopping strokes with the edge of the oar, as if the oar were an axe and Dickie's neck a tree. (R 91)

Der Tötungsakt konzentriert sich geradezu auf Dickies Kopf. Und nachdem Ripley endlich den Körper des Toten versenkt hat, will er dasselbe auch mit dem Boot tun: „He began to gather stones, all about the size of a human head [...]“ (R 95) – Dickies Kopf kehrt in der metonymisch-syntagmatischen Verfahrensweise des Textes sehr bald schon wieder. So wie Toms „ego ideal“⁴⁷⁰ in der Tiefe des Meeres absinkt, kann davon ausgegangen werden, dass er als Signifikant (als letter/lettre) in das Bewusstsein des durchaus neurotisch veranlagten Tom eingeht und von dort immer wieder an die Oberfläche zu drängen sucht – ähnlich dem Brief in Poes Geschichte, der ebenfalls aus seinem Versteck bzw. aus dem Unbewussten hervordrängt.

Dieses Heraufdrängen des Signifikanten findet auch in der Traumarbeit statt, die einmal zunächst ihren Ausgang von Marge nimmt und dann zu Dickie führt:

The scene dissolved in swirling yellow greyness, the colour of the sand in Mongibello. Tom saw Dickie smiling at him, dressed in the corduroy suit that he had worn in San Remo [...] Dickie bent over him, shaking him. ‚I swam!‘ he said. ‚Tom, wake up! I'm alright! I swam! I'm alive!‘ Tom squirmed away from his touch. He heard Dickie laugh at him, Dickie's happy, deep laugh [...] Tom pushed himself up. His body felt leaden and slow, as if he were trying to raise himself out of deep water. (R 143)

Zuweilen ist Ripleys mündlicher Diskurs anfällig für Fehler bzw. was man in Freudscher Tradition Lapsus nennt. Das bedeutet, dass die Zensur des Bewussten manchmal mangelhaft arbeitet und den Diskurs des Anderen, den Signifikanten Dickie, hereinbrechen lässt. Ein Beispiel findet sich, als Marge nach Venedig kommt und mit Tom spricht:

‚I spent most of the winter going around Italy like a gypsy on practically no money, and I've had about enough of that.‘
‚Where were you this winter?‘
‚Well, not with Tom, I mean, not with Dickie,‘ he said laughing, flustered at his slip of the tongue. ‚I know you probably thought so. I saw about as much of Dickie as you did.‘ (R 193)

⁴⁷⁰ Straayer, Chris: The talented poststructuralist. Heteromascularity, gay artifice, and class passing. In: Lehman, Peter (Hg.): Masculinity, movies, culture. New York / London: Routledge 2001, S. 115-132, hier S. 117.

Wie gesagt, können wir mit Lacan diese Fehlleistungen als Hereinbrechen des Anderen bzw. des Signifikanten gleichsetzen: „Das Unbewußte des Subjekts [ist, E. B.] der Diskurs des Anderen“⁴⁷¹. Mit Freud – aber ähnlich gesprochen – kann man an diesen Effekten beobachten, wie „unbemerkt die Kräfte des Es das Ich zu überrumpeln vermögen“⁴⁷². Um nochmals Jacques Derrida zu bemühen, kann hier erneut eine Dekonstruktion des logozentrischen Prinzips herausgelesen werden, denn die Theorien um die Fehlleistungen des Bewusstseins besagen doch, dass die mündliche Rede gerade nicht das leistet, was der Logozentrismus ihr anscheinend zuschreibt: Nämlich dass sich das Subjekt im Sprechen eben nicht selbst präsent ist – im Fall von Tom Ripley ist nicht sicher, wer gerade spricht.

Derartige Fehlleistungen werden oft als Lapsus bezeichnet. Lapsus lässt sich von lat. labor = fallen ableiten. Wir können also auch sagen, dass ein Lapsus etwas Hereingefallenes, Hereingeworfenes ist. In seine Welt geworfen ist auch der Mensch, behauptet der Existenzialismus⁴⁷³, dessen Einfluss auf Patricia Highsmiths Oeuvre (speziell der 1950er Jahre) Russell Harrison nachweist. Der Mensch ist wie gesagt in die Welt geworfen, ist dann frei in seinen Entscheidungen, aber „all choices were equally (ir)rational“⁴⁷⁴. In „The Talented Mr Ripley“ manifestiert sich das existenzialistische Prinzip Harrison zufolge im Aspekt der Neuerfindung des Individuums seiner selbst ohne deterministische Zwänge und die beständige Selbstdefinition mittels der Entscheidungen, die dieses Individuum trifft⁴⁷⁵. Anhand der sprachlichen Fehlleistungen lässt sich sagen, dass ähnlich dem Geworfensein des Menschen auch der sprachliche Apparat geworfen zu sein scheint: Das Bewusstsein des Menschen hat zwar Zugriff darauf und kann jenen zensieren – das Unbewusste fällt aber immer wieder in diesen bewussten Diskurs hinein und muss ebenso irrational und absurd scheinen wie manche Entscheidungen und Handlungen des Menschen an sich.

Meine Überlegungen haben offensichtlich gemacht, dass es einige Anknüpfungspunkte an Jacques Lacan und Jacques Derrida gibt. Dickie wird nach seinem Tod zum Signifikanten – zum „letter“ in Form des Schriftverkehrs, der gefälschten Signaturen und zum Signifikanten in Ripleys Unbewusstem, der immer wieder an die Oberfläche des Bewussten zu drängen

⁴⁷¹ Lacan, Jacques: Schriften I. Hg. von Norbert Haas. Olten / Freiburg in Breisgau: Walter 1973, S. 104.

⁴⁷² Mitscherlich, Alexander: 50 Jahre später. Einige Empfehlungen an den Leser. In: Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum. Mit einem Vorwort von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 7-12, hier S. 11.

⁴⁷³ Vgl. Thurnher, Rainer: Existenz, Sinn. In: Bermes, Christian und Ulrich Dierse (Hg.): Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Felix Meiner 2010, S. 87-103, hier S. 94.

⁴⁷⁴ Harrison, Russell: Patricia Highsmith. New York / London: Twayne / New Prentice Hall 1997 (= Twayne's United States authors series 683), S. 4.

⁴⁷⁵ Vgl. ebda., S. 20 u. 22.

sucht. Tom macht sich Dickie als Signifikant zunutze und profitiert vom Wesen des Briefes und der Schrift. Vor allem der Verräumlichungseffekt der Schrift hilft ihm bei der Etablierung seines Alibi-Netzes, das mit den An- und Abwesenheiten jener „two people to take care of“ (R 117) operiert. Tom erweist sich als Vertreter der Dekonstruktion, weil er um die Tücken des abendländischen Präsenzdenkens weiß und somit Dickies Präsenz immer weiter aufschieben kann, zugleich aber auch weiß, dass ein Ankommen bei einem endgültigen Signifikat nicht möglich ist. In diesem Punkt möchte ich auf die Frage nach der adäquaten Gattungsbezeichnung rekurrieren: Jochen Vogt argumentiert, dass er für den Roman den Namen „suspense novel“ präferiert, weil dieser dem Spannungsaufschub Rechnung trage⁴⁷⁶. Als Konsequenz der hier vorgebrachten Überlegungen möchte ich dem hinzufügen, dass diese Bezeichnung äußerst treffend ist: Suspense (von lat. suspendere = schweben lassen) kann hier auch für den Aufschub der Präsenz (als zentrale semiotisch-sprachphilosophische Aussage) stehen.

Insofern, als der Roman die Beweglichkeit und Unfestigkeit auch der Signifikanten / Schriftstücke thematisiert, möchte ich ihn als selbstreflexiv bezeichnen, als einen Roman, der letztlich die Möglichkeit einer endgültigen Sinnfixierung im literarischen Text überhaupt in Frage stellt. Es wurde angedeutet, dass ein Zeichen bzw. ein Signifikant kein positives Abbild von der Welt bietet, sondern in seiner Differentialität zu allem anderen auch die Spuren alles anderen in sich trägt. Für das Kriminalgenre bedeutet dies in letzter Konsequenz, dass jedem Tod auch das Leben eingekerbt ist und umgekehrt. Das Mitdenken des anderen / Anderen, des augenscheinlich nicht Vorhandenen, Differenten und Widersprüchlichen ist weiters ganz im Sinne einer Lektüre nach dem Vorbild der Dekonstruktion Derridas. Und schließlich kann hier nochmals betont werden, dass sich das Bewusstsein in seiner sprachlichen Strukturiertheit immer wieder als jener *Ort* herausstellt, an dem der Signifikant, der letter, das Verdrängte und Neurotische *emporsteigt*, und so muss auch Tom Ripleys scheinbar so harmlos-optimistisches Lebensmotto unter neuem, auch beunruhigendem Lichte gelesen werden: „Something always *turned up*. That was Tom’s philosophy [Hervorhebung E. B.]“ (R 12).

⁴⁷⁶ Vgl. Vogt, Jochen: Eine ununterbrochene Erschütterung aller Zustände. Über die Erzählerin Patricia Highsmith. In: Gasser / Pellin u. a., Es gibt kein größeres Verbrechen, S. 91-102, hier S. 92-93.

IV. ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNG

Im textanalytischen Teil meiner Arbeit versuchte ich, jeden der ausgewählten kriminalliterarischen Texte hinsichtlich seiner jeweiligen Besonderheiten in topographischer und semiotischer Sicht zu deuten. Meine Vorgehensweise bestand darin, die teils überbordende Forschungsliteratur zu diesen kanonischen Texten zu integrieren und neue Ansätze zu entwickeln.

E. T. A. Hoffmanns Novelle „Das Fräulein von Scuderi“ inszeniert die Inanspruchnahme von Körpern als Zeichenträger, sie werden einerseits zu Aushandlungsorten königlicher Machtansprüche und andererseits Requisit in einem Schauspiel, das sich der royalen Macht gegenüber subversiv verhält. Parallel läuft zu diesem Diskurs eine Reflexion über den Fiktionalisierungsprozess an sich, der sich in der journalistischen Umsetzung jener Körperzeichen und in der Poetisierung durch die Dichterin zu Manipulationszwecken manifestiert. Besonders wichtig ist die ästhetische Botschaft, die die Juwelen Cardillacs ermöglichen: Sie erzählen einerseits von den verschiedenen Begehren, die sie als Fetische zu evozieren vermögen. Sie haben ihre eigene Ökonomie der Unverhältnismäßigkeit und verweigern eine Einfügung in eine frühkapitalistische Ordnung, in der Tauschverhältnisse nach dem sprachlichen Prinzip von Signifikant und Signifikat funktionieren. Darüber hinaus aber stehen sie für eine Kunstauffassung, die ihre Zeichen als Partialobjekte definiert, was geschickt mit der Zitierung eines überholten Reliquienkultes verknüpft wird, der noch an die Identität eines Zeichens mit dem bezeichneten Gegenstand festhält. All dies geschieht vor dem Hintergrund einer Topographie, die die Stadt Paris zu einem Medium des Verbrechens werden lässt, wo das Verbrechen selbst und Informationsströme diffundierende und undurchschaubare Kanäle werden. Die Stadt selber wird höchstens an ihrer Peripherie entzifferbar – und nur dort haben die königlichen Autoritäten auch Zugriff auf das Verbrechen und den Körper.

Was Annette von Droste-Hülshoffs „Die Judenbuche“ betrifft, so wurde herausgearbeitet, dass ihr „Indizienstil“ vor allem auch auf dem Schein des Ikonischen basiert, was sich darin äußern kann, dass vorgegeben wird, eine reale Objektwelt wiederzugeben. Dazugehörige Mittel sind ein zurückhaltender Erzählduktus, häufige direkte Reden, die den Anschein dramatischen Erzählens wecken, die Berufung auf außererzählerische Instanzen und die Betonung des Augenscheins. Das ikonische Erzählen führt aber hinters Licht, denn einerseits

wandelt es sich zusehends weg vom Abbildhaften, andererseits lässt es gerade das unbeachtet, was zur Aufklärung des Falles beitragen würde – es operiert mit Leerstellen und Lücken. Der zweite semiotische Schwerpunkt, der gesetzt wurde, bezieht sich auf die Narbe am Hals des Erhängten und die rätselhafte hebräische Schrift am Baum. Es wurde gezeigt, dass das Kainsmal als reiner Signifikant eine anthropologische Kategorie ist, die dem Kollektiv Schutz und Bewahrung sichern soll. Der dem Wiederholungszwang geschuldete Nachvollzug des Schreckens ist mit einer Lesart kompatibel, die einen Selbstmord Friedrichs propagiert, insofern die Annahme zugelassen wird, dass Friedrich selbst für diesen Nachvollzug an sich selber sorgt. Die Tatsache, dass sein Mal örtlich mit dem Mal an der Buche verbunden ist, weist auf die Förstermordgeschichte zurück. Die deiktische Ungewissheit, die der Spruch lässt, liefert keinen ausreichenden Hinweis darauf, dass Mergel Aarons Mörder ist, sondern weist im Gegenteil eher auf seine Mitschuld am Tod des Försters Brandis hin.

Die Schrift an der Judenbuche bzw. deren Inhalt lässt sich, wie versucht wurde darzustellen, nicht fixieren. Ich habe aber erörtert, dass das Einhauen des Spruches ähnlich wie die anthropologische Funktion des Kainsmals eine reinigende Handlung darstellt, die die Soziogenese und damit Selbstvergewisserung des vom Schrecken eines Verbrechens heimgesuchten Kollektivs nachzeichnet. Die überdimensionierte Schreibfläche Buche ist der Raum, an dem sich dieser Akt vollzieht. Ein Vergleich mit Poes Erzählung „The Gold-Bug“ half dabei, zu konstatieren, dass das Interesse an der Schrift nicht als kryptographisches zu bezeichnen ist, sondern im Gegenteil in den Lettern als reinen Signifikanten mit einer spezifischen Funktion zu suchen ist. Die Schriftzeichen sind im wahrsten Sinne als Chiffren zu sehen, die wegen ihrer deiktischen Ungewissheit alles und wiederum nichts bedeuten können.

Theodor Fontanes Text eröffnet hinsichtlich der semiotisch-topographischen Analyse erstaunliche Einsichten. Es wurde versucht, parallel verlaufende horizontale und vertikale semiotische sowie topographische Verfahrensweisen aufzudecken. Horizontal sind jene Operationen zu nennen, die im semiotischen Sinne syntagmatisch sind: Tausch und Verweis in Form von Substitutionen (auf der Wort-, Satz- und Textebene) und inhaltlich gesehen in Form des Verweisspiels von Gräbern und Leichnamen. Eine vertikal verlaufende Operation ist im semiotischen und speziell Barthes'schen Sinne der „Mythos“ des Abel Hratscheck, der als geschichteter nach unten laufender Zeichenprozess gedacht werden kann; topographisch gesehen etabliert der Text eine Ordnung von „oben“ und „unten“. Aufgespannt und verknüpft

wird diese vertikale Ordnung durch den Birnbaum. Alle diese Operationen treffen sich letztlich im Birnbaum. Es kann somit gesagt werden, dass die Novelle ihre eigenen Konstruktionsprinzipien und die Verfahrensweisen von Literatur überhaupt bedenkt. Mit dem Birnbaum als Zentrum seiner semiotischen und topographischen Struktur vermag der Text sein eigenes Geschriebensein zu reflektieren – er wird somit selbstreflexiv.

Der vierte Text des Textkorpus scheint auf den ersten Blick hinsichtlich der anderen drei das heterogenste Element zu sein. Topographie und Semiotik sind aber auch für diesen Roman ein fruchtbarer Deutungsansatz. Topographisch bedeutsam ist die Verknüpfung des „Upward and Onward“, also des Aufstiegs, mit der Raumnahme, der Einfügung in ein neues Habitat. Dabei ist zu beobachten, dass die Räume, die Ripley betritt, sehr oft heterotope Räume und Räume des undefinierbaren Zwischen sind. Die Schlüsselstelle aus semiotischer Sicht ist der Mord an Dickie, der eine Leerstelle bewirkt, die Ripley durch eine symbolische Ordnung zu füllen sucht: Ein Signifikantenfluss setzt ein. Ripley verbrieft Dickie, indem er gemäß der philosophischen Präsenzlogik vorgibt, dass ihn die gefälschten Briefe repräsentieren. Toms Vorgehensweise stellt sich somit als dekonstruktivistisch heraus. Zunutze kommen ihm die Eigenschaften des Briefes bzw. der Verräumlichungs- und Verzeitlichungseffekt der Schrift überhaupt. Indem er schließlich auch der Leerstelle durch das Suggestieren von Dickies Selbstmord in die symbolische Ordnung einfügt, kann er Dickie ein weiteres Mal verbrieft, indem er sich dessen Vermögen aneignet. Die Natur des Schriftverkehrs ähnelt der Natur des stibitzten Briefes, wie sie Lacan in seinem „Seminar“ erörtert: Die Schriftstücke sind vor allem in ihrer Funktion und hinsichtlich ihres Ortswechsels wichtig, weniger aufgrund ihres Inhalts. Dickie wird zum Signifikanten gemacht. Dies äußert sich nicht zuletzt darin, dass er als solcher auch in das Unbewusste von Tom Ripley eingeht und immer wieder an die Oberfläche, vorbei an der Zensur des Bewussten, zu drängen sucht. Die Engführung von Schrift – letter – Signifikant – Bewusstsein macht den Roman aus semiotisch-psychoanalytischer Sicht bemerkenswert.

Auch wenn die ausgewählten Texte auf je unterschiedliche semiotische Themen hin untersucht wurden, lässt sich doch feststellen, dass sie einige allgemeine Schlüsse zulassen. Zunächst zeigt sich, dass eine semiotische Analyse ein probates Mittel ist, kriminalliterarische Texte zu betrachten. Indem sie implizite künstlerische Programme formulieren und Aussagen zur Natur der Schrift, des Zeichens, des Menschen tätigen, sind sie von ästhetischer Relevanz. Die Kombination mit der Topographie zeigt, wie eng diese mit der Semiotik zu interagieren

vermag, was beispielsweise ganz besonders in Fontanes Novelle ersichtlich wurde, in der eine topographisch-topologische Ordnung gemeinsam mit den semiotisch-sprachlichen Operationen über die eigene Funktionsweise als Text nachzudenken vermag. Das Andere, der andere Ort ist mithin auch eine besondere Kategorie in einer psychoanalytisch inspirierten Lektüre, wie etwa anhand des Romans von Patricia Highsmith gezeigt wurde. Es ist erneut zu betonen, dass eine solche Lektüre auch dafür sensibilisiert, das Differente, Widersprüchliche, Ambivalente, Andere mitzulesen.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Droste-Hülshoff, Annette von: Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen. Stuttgart: Reclam 1984 (= RUB 1858).

Fontane, Theodor: Unterm Birnbaum. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 8577).

Highsmith, Patricia: The Talented Mr Ripley. London: Vintage 1999.

Hoffmann, E.T.A.: Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 25).

Weitere zitierte Primärtexte

Doyle, Sir Arthur Conan: The Adventures of Sherlock Holmes. Introduction and Notes by Julian Wolfreys. Hertfordshire: Wordsworth Editions 1992.

Haxthausen, August von: Geschichte eines Algierer-Sklaven. In: Die Wünschelrute. Nr. 11-15 (1818).

Poe, Edgar Allan: The Gold-Bug. In: ders.: Selected Tales. London: Penguin Classics 1994, S. 273-310.

Poe, Edgar Allan: The Murders in the Rue Morgue. In: ders.: Selected Tales. London: Penguin Classics 1994, S. 118-153.

Schiller, Friedrich: Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte. In: Schiller, Friedrich: Der Verbrecher aus verlorener Ehre und andere Erzählungen. Nachwort von Bernhard Zeller. Stuttgart: Reclam 1999 (= RUB 8891), S. 5-34.

Sekundärliteratur

Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 52-72.

Arndt, Christiane: »Es ist nichts so fein gesponnen, 's kommt doch alles an die Sonnen« – Über das produktive Scheitern von Referentialität in Theodor Fontanes Novelle *Unterm Birnbaum*. In: Fontane-Blätter 77 (2004), S. 48-75.

Aust, Hugo: Die Bedeutung der Substitute für die Interpretation. Zu Theodor Fontanes ‚Unterm Birnbaum‘. In: Der Deutschunterricht 29 (1977), H. 6, S. 44-51.

- Aust, Hugo: Fontanes Fein Gespinnst in der Gartenlaube des Realismus: Unterm Birnbaum. In: Hahn, Monika (Hg.): „Spielende Vertiefung ins Menschliche“. Festschrift für Ingrid Mittenzwei. Heidelberg 2002, S. 179-192.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Dt. von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964 (= edition suhrkamp 92).
- Bauer, Leonhard: Zeichenkonzeptionen in der Ökonomie vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Posner, Roland, Klaus Robering u. a. (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 4. Bde. Berlin u. a.: De Gruyter 1997-2004. Bd. 2 1998, S. 1732-1743.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. IV,1 Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 934).
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. V, 1: Das Passagenwerk. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 935).
- Bennington, Geoffrey und Jacques Derrida: Jacques Derrida. Ein Portrait von Geoffrey Bennington und Jacques Derrida. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Bense, Max: Präsentation-Repräsentation. In: Bense, Max von und Elisabeth Walther (Hg.): Wörterbuch der Semiotik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973, S. 77-78.
- Bentele, Günter und Ivan Bystřina: Semiotik. Grundlagen und Probleme. Stuttgart / Berlin u. a.: W. Kohlhammer 1978.
- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarb. u. erw. Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1995.
- Bloch, Ernst: Philosophische Ansicht des Detektivromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 38-51.
- Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2006 (= re 55677).
- Böhme-Dürr, Karin: Technische Medien der Semiose. In: Posner, Roland, Klaus Robering u. a. (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 4 Bde. Berlin / New York: De Gruyter 1997-2004. Bd. 1 1997, S. 357-384.
- Boileau, Pierre und Thomas Narcejac: „... den Bankrott des Denkens zelebrieren“. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 1, S. 293-299.
- Bormann, Alexander von: Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. In: Aurora 30/31 (1970/71), S. 94-112.

- Botting, Fred: *The Gothic*. Cambridge: Brewer 2001.
- Braun, Christoph: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*. Berlin: Parodos 2007.
- Braun, Gerhard: Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation. In: *Zeitschrift für Semiotik* 3 (1981), S. 143-170.
- Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhelm Fink 1998, S. 33-37.
- Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 5).
- Broich, Ulrich: *Detektivliteratur*. In: Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Auflage. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 77-81.
- Bronfen, Elisabeth: *Ripley's European Dream*. In: Gasser, Peter, Elio Pellin u. a. (Hg.): *Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld. Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider*. Göttingen / Zürich: Wallstein / Chronos 2009, S. 103-120.
- Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2008.
- Coulmas, Florian: *Writing systems of the world*. Oxford: Blackwell 1989.
- Dattenhauser, Simone: *Kommunikationsstrukturen im poetischen Werk E.T.A. Hoffmanns*. Frankfurt a. M. / Bern u. a.: Peter Lang 1986 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 900).
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 417).
- Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1988.
- Derrida, Jacques: *The Purveyor of Truth*. In: Muller, John P. und William J. Richardson (Hg.): *The Purloined Poe. Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore / London: John Hopkins University Press 1988, S. 173-212.
- Doertsch, Hermann: *Einleitung*. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 (= suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800), S. 196-211.

- Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden. Hg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim / Leipzig u. a.: Dudenverlag 1999. Bd. 1 A-Bedi, S. 162-162.
- Dülmen, Richard van: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. 3. Aufl. München: C.H. Beck 1988 (= Beck'sche Reihe 349).
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. 2., korr. Auflage. München: Wilhelm Fink 1987 (= Supplemente 5).
- Eder, Antonia: »Welch dunkles Verhältnis der Dinge« - Indizienlese zwischen preußischer Restauration und französischem Idealabsolutismus in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Liard, Véronique und Marion George (Hg.): Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten. Berlin: trafo 2011, S. 263-285.
- Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV 2004 (= UTB 2541).
- Faulstich, Werner: Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006 (= UTB 2739).
- Felman, Shoshana: On reading poetry: Reflections on the limits and possibilities of psychoanalytical approaches. In: Muller, John P. und William J. Richardson (Hg.): The purloined Poe. Lacan, Derrida and psychoanalytic reading. Baltimore / London: John Hopkins University Press 1988, S. 133-156.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 (= suhrkamp taschenbuch 2271).
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 317-329.
- Frenzel, Elisabeth: Kriminalgeschichte. In: Kohlschmidt, Werner und Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2. Auflage. 5 Bde. Berlin u. a.: De Gruyter 2001. Bd. 1: A-K, S. 895-899.
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. 17. Bde. London: Imago Publishing 1946. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913-1917.
- Freund, Winfried: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn: Schöningh 1975.
- Freund, Winfried: Heimat – ein Alptraum. Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche* (1842). In: ders. (Hg.): Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1993 (= UTB 1753), S. 109-119.
- Friedrich, Gerhard: Unterm Birnbaum. Der Mord des Abel Hratscheck. In: Grawe, Christian (Hg.): Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart: Reclam 1991 (= RUB 8416), S. 113-135.

- Gelb, Ignace J.: Principles of writing systems within the frame of visual communication. In: Kolers, Paul A. u. a. (Hg.): Processing of Visible Language. 2. Bde. New York: Plenum 1979-1980. Bd. 2, S. 7-24.
- Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 73-83.
- Ginzburg, Carlo: Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 274-296.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Klaus Wagenbach 2002 (= Wagenbachs Taschenbuch 430).
- Glover, David: The Thriller. In: Priestman, Martin (Ed.): The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge / New York u. a.: Cambridge University Press 2003, S. 135-153.
- Guarda, Sylvain: Theodor Fontanes „Neben“-werke. „Grete Minde“, „Ellernklipp“, „Unterm Birnbaum“, „Quitt“: Ritualisierter Raubmord im Spiegelkreuz. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Günzel, Stefan: Einleitung. In: ders. (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: transcript 2007, S. 13-32.
- Gynz-Rekowski, Georg von: Ellernklipp und der Bäumler-Prozeß. Neue Erkenntnisse nach dem Auffinden der Prozessakte. In: Fontane-Blätter 28 (1978), S. 299-315.
- Haas, Willy: Die Theologie im Kriminalroman. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 1, S. 116-122.
- Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe. 5 Bde. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag 1989. Bd 3: Heb – Maq.
- Harrison, Russell: Patricia Highsmith. New York / London u. a.: Twayne / New Prentice Hall 1997 (= Twayne's United States authors series 683).
- Harrowitz, Nancy: Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe. In: Eco, Umberto und Thomas A. Sebeok (Hg.): Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington: Indiana University Press 1983, S. 262-287.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 17. Auflage. Tübingen: Max Niemayer 1993.
- Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 111-120.

- Henel, Heinrich: Annette von Droste-Hülshoff: Erzählstil und Wirklichkeit. In: Schwarz, Egon (Hg.): Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967, S. 146-172.
- Hiebel, Hans H.: Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan). In: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990 (= WV studium 156), S. 56-81.
- Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950). Stuttgart / Weimar: Metzler 2001.
- Huge, Walter: ‚Die Judenbuche‘ als Kriminalgeschichte. Das Problem von Erkenntnis und Urteil im Kriminalschema. In: ZfdPh 99 (1980), Sonderheft, S. 49-70.
- Huszai, Villő Dorothea: Denken Sie sich, der Mergel ist unschuldig an dem Morde – Zu Droste-Hülshoffs Novelle „Die Judenbuche“. In: ZfdPh 116 (1997), H. 4, S. 481-499.
- Just, Klaus Günther: Edgar Allan Poe und die Folgen. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 1, S. 9-32.
- Kaemmel, Ernst: Literatur unterm Tisch. Der Detektivroman und sein gesellschaftlicher Auftrag. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971, Bd. 2, S. 516-522.
- Kesting, Marianne: Auguste Dupin, der Wahrheitsfinder, und sein Leser. Inwiefern Edgar Allan Poe nicht der Initiator der Detektivgeschichte war. In: Poetica 10 (1978), S. 53-65.
- Kilcher, Andreas und Detlef Kremer: Romantische Korrespondenzen und jüdische Schriftmagie in Drostes „Judenbuche“. In: Ribbat, Ernst (Hg.): Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn / Wien u. a.: Schöningh 1998, S. 249-261.
- Kilcher, Andreas: Das magische Gesetz der hebräischen Sprache. Drostes „Judenbuche“ und der spätrömantische Diskurs über die jüdische Magie. In: ZfdPh 118 (1999), H. 2, S. 234-265.
- Klaus, Georg und Manfred Buhr (Hg.): Philosophisches Wörterbuch. 8., bericht. Aufl. 2 Bde. Berlin: das europäische Buch 1972. Bd. 2: Konflikt bis Zyklen-theorie.
- Körper, Anja: Dekonstruktive Textbewegungen. Zu Lektüreverfahren Derridas. Wien: Passagen 1999.
- Kracauer, Siegfried: Detektiv. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 25-32.
- Kuckenburg, Martin: ... und sprachen das erste Wort. Die Entstehung von Sprache und Schrift. Eine Kulturgeschichte der menschlichen Verständigung. Düsseldorf: ECON 1996.

- Küpper, Achim: „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt 2010 (= Philologische Studien und Quellen 220).
- Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. 3. Aufl. Weinheim / Berlin: Quadriga 1987.
- Lacan, Jacques: Ecrits. Paris: Ed. du Seuil 1966.
- Lacan, Jacques: Schriften I. Hg. von Norbert Haas. Olten / Freiburg in Breisgau: Walter 1973, S. 104.
- Lacan, Jacques: Schriften II. Hg. von Norbert Haas, Olten / Freiburg in Breisgau: Walter 1975, S. 43.
- Lacan, Jacques: Vorlesung über E. A. Poes »Der gestohlene Brief«. Aus dem Französischen von Rodolphe Gasché. In: Gallas, Helga (Hg.): Strukturalismus als interpretatives Verfahren. Darmstadt / Neuwind: Luchterhand 1972 (= Sammlung Luchterhand 35, collection alternative 2), S. 201-262.
- Landfester, Ulrike: Das Recht des Erzählers. Verbrechensdarstellungen zwischen Exekutionsjournalismus und Pitaval-Tradition 1600-1800. In: Böker, Uwe und Christoph Houswitschka (Hg.): Literatur, Kriminalität und Rechtskultur im 17. und 18. Jahrhundert. Tagung am 17. und 18. Juni 1994 an der Technischen Universität Dresden. Essen: Die blaue Eule 1996 (=Dresdner Arbeiten zur Anglistik und Amerikanistik 1), S. 155-183.
- Landfester, Ulrike: Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadttopographie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi*. In: Graevenitz, Gerhard von (Hg.): Die Stadt in der europäischen Romantik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000 (= Stiftung für Romantikforschung 11), S. 109-126.
- Leroi-Gourhan, André: Die symbolische Domestikation des Raumes. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 228-243.
- Liebrand, Claudia: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln: DuMont 2003.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink 1993.
- Lüdemann, Susanne: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg: Junius 2011 (= Zur Einführung 386).
- Marsch, Edgar: Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse. München: Winkler 1972.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2007.

- Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf 1857-1858, Anhang 1850-1859). Berlin: Dietz 1974.
- Marx, Karl: Marx-Engels-Begriffslexikon. Hg. von Konrad Lotter u. a. München: C.H. Beck 1984 (= Beck'sche Schwarze Reihe 273).
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding media. Dresden / Basel: Verlag der Kunst 1994 (= Fundus 127).
- Mecklenburg, Norbert: Der Fall Judenbuche. Revision eines Fehlurteils. Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Meier, Albert: Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2009. Kindlers Literatur Lexikon Online: www.kll-online.de (Zugriff am 12. 07. 2012).
- Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. Springfield: Merriam-Webster 1995.
- Mersch, Dieter: Einleitung. In: ders. (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: dtv 1998, S. 9-36.
- Mitscherlich, Alexander: 50 Jahre später. Einige Empfehlungen an den Leser. In: Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum. Mit einem Vorwort von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 7-12.
- Muller, John P. und William J. Richardson (Hg.): The Purloined Poe. Lacan, Derrida and psychoanalytic reading. Baltimore / London: John Hopkins University Press 1988.
- Muller, John P. und William J. Richardson: „The Purloined Letter“: Overview. In: Muller, John P. und William J. Richardson (Hg.): The Purloined Poe. Lacan, Derrida and psychoanalytic reading. Baltimore / London: John Hopkins University Press 1988, S. 55-76.
- Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart: Metzler 1975.
- Neumann, Gerhard: „Ach die Angst! die Angst!“ Diskursordnung und Erzählakt in E.T.A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*. In: Borgards, Roland und Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 185-205.
- Niehaus, Michael: Eine zwielichtige Angelegenheit: Fontanes Unterm Birnbaum. In: Fontane-Blätter 73 (2002), S. 44-70.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearb. u. erw. Auflage. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000.

- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 2., überarb. u. erw. Auflage. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler 1992.
- Pabst, Manfred: Bild – Sprache – Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze / Guattari. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Parmentier, Richard J.: Signs in Society: Studies in Semiotic Anthropology. Bloomington: Indiana University Press 1994.
- Peirce, Charles Sanders: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Ed. by Charles Hartshorne und Paul Weiss. 8 Bde. Cambridge: Harvard University Press 1931. Bd. 1.: Principles of Philosophy.
- Peirce, Charles Sanders: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Ed. by Charles Hartshorne und Paul Weiss. 8 Bde. Cambridge: Harvard University Press 1932. Bd. 2: Elements of Logic.
- Peirce, Charles Sanders: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Ed. by Charles Hartshorne und Paul Weiss. 8. Bde. Cambridge: Harvard University Press 1934. Bd. 5: Pragmatism and Pragmaticism.
- Peirce, Charles Sanders: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften. Hg. und eingeleitet von Elisabeth Walther. Baden-Baden: Agis 1965.
- Peirce, Charles Sanders: Guessing. In: The Hound and Horn. A Harvard Miscellany 2 (1929), S. 267-282, hier S. 270-277, im Internet: http://www.abduktionsforschung.de/tl_files/abduktionsforschung/dokumente/C.S.Peirce%20-%20Guessing.pdf (Zugriff am 07.06.2012).
- Peirce, Charles Sanders: Neue Elemente. In: Mersch, Dieter (Hg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: dtv 1998, S. 37-56.
- Pfeiffer, K. Ludwig: Mentalität und Medium: Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne. In: Poetica 20 (1988), S. 234-259.
- Pikulik, Lothar: Das Verbrechen aus Obsession. E.T.A. Hoffmann: „Das Fräulein von Scuderi“ (1819). In: Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1993 (= UTB 1753), S. 47-58.
- Plachta, Bodo: ‚Tatort‘ – Die Topographie eines Kriminalfalls in Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Ecker, Hans-Peter und Hartmut Laufhütte (Hg.): Realismus-Studien. Hartmut Hütte zum 65. Geburtstag. Würzburg: Ergon 2002, S. 167-181.
- Revzin, Isaak I.: Zur semiotischen Analyse des Detektivromans am Beispiel der Romane Agatha Christies. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 154-156.
- Ribbat, Ernst: Stimmen und Schriften. Zum Sprachbewußtsein in den „Haidebildern“ und in der „Judenbuche“. In: Ders. (Hg.): Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200.

- Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff. Paderborn / Wien u. a.: Schöningh 1998, S. 231-247.
- Rölleke, Heinz: Erzähltes Mysterium. Studie zur ‚Judenbuche‘ der Annette von Droste-Hülshoff. In: DVjs 42 (1968), S. 399-426.
- Rüedi, Peter: „Die beiläufigen Tode der Patricia Highsmith“. In: Cavigelli, Franz und Franz Senn (Hg.): Über Patricia Highsmith. 4. Auflage. Zürich 1980, S. 11-23.
- Ruttmann, Irene: Nachwort. In: Fontane, Theodor: *Unterm Birnbaum*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 129-136.
- Sagarra, Eda: Die unerhörte Gewöhnlichkeit. Theodor Fontane: *Unterm Birnbaum* (1885). In: Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1993 (= UTB 1753), S. 175-186.
- Sagarra, Eda: *Unterm Birnbaum*. In: Grawe, Christian und Helmuth Nürnberger (Hg.): Fontane-Handbuch. Stuttgart: Kröner 2000, S. 554-562.
- Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. von Bally, Charles und Albert Sechehaye. 3. Auflage. Berlin / New York: De Gruyter 2001.
- Scaggs, John: Crime fiction. London / New York: Routledge 2005 (= The new critical idiom).
- Scheffczyk, Adelhard: Zeichenkonzeptionen in der Allgemeinen Philosophie vom 19. Jh. bis zur Gegenwart. In: Posner, Roland, Klaus Robering u. a. (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 4. Bde. Berlin u. a.: De Gruyter 1997-2004. Bd. 2 1998, S. 1428-1465.
- Schiller, Friedrich: Vorrede zu dem ersten Theile der merkwürdigsten Rechtsfälle nach Pitaval. In: Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Eilfter Band: Kleine Schriften vermischten Inhalts. Stuttgart: Cotta'scher Verlag 1867, S. 207-209.
- Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 322-339.
- Schönhaar, Rainer: Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800. Bad Homburg v. d. H. u. a.: Dr. Max Gehlen 1969.
- Schönrich, Gerhard: Semiotik zur Einführung. Hamburg: Junius 1999 (= Zur Einführung 204).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt a. M.: Athenaion 1975.
- Schürmann, Uta: »Dingwelten«. Das Entziffern narrativer Spuren in Fontanes Prosawerk im Kontext zeitgenössischer Kriminalistik. In: Braese, Stephan (Hg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 182-200.

- Sebeok, Thomas A. und Jean Umiker-Sebeok: Sie kennen ja meine Methode. Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. In: Eco, Umberto und Thomas A. Sebeok (Hg.): Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington: Indiana University Press 1983, S. 28-87.
- Šklovskij, Viktor: Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 142-153.
- Spörl, Uwe: Erzählung. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 208-209.
- Stevenson, John Allan: Crime, Detective and Mystery Novel. In: Schellinger, Paul (Ed.): Encyclopedia of the novel. 2 Bde. Chicago / London: Dearborn 1998, Bd. 1: A-L, S. 256-259.
- Stockhorst, Stefanie: Zwischen Mimesis und magischem Realismus. Dimensionen der Wirklichkeitsdarstellung in Kriminalnovellen von Droste-Hülshoff, Fontane und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2002), S. 50-81.
- Straayer, Chris: The talented poststructuralist. Heteromascularity, gay artifice, and class passing. In: Lehman, Peter (Hg.): Masculinity, movies, culture. New York / London: Routledge 2001, S. 115-132.
- Strowick, Elisabeth: »Schließlich ist alles bloß Verdacht«. Zur Kunst des Findens in Fontanes Unterm Birnbaum. In: Braese, Stephan und Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 157-181.
- Suerbaum, Ulrich: Der gefesselte Detektivroman. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 84-96.
- Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam 1984.
- Symons, Julian: Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History. London: Faber & Faber 1972.
- Thurnher, Rainer: Existenz, Sinn. In: Bermes, Christian und Ulrich Dierse (Hg.): Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts. Hamburg: Felix Meiner 2010, S. 87-103.
- Titzmann, Michael: Semiotik. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft. 3. Bde. Berlin / New York: De Gruyter 2003. Bd. 3 P-Z. S. 418-421.
- Titzmann, Michael: Strukturalismus. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft. 3. Bde. Berlin / New York: De Gruyter 2003. Bd. 3 P-Z., S. 535-539.

- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998, S. 208-215.
- Trabant, Jürgen: Elemente der Semiotik. Tübingen / Basel: A. Francke 1996 (= UTB für Wissenschaft 1908)
- Trask, Michael: Patricia Highsmith's Method. In: American Literary History 22 (2010), H. 3, S. 584-614. Oxford Journals: <http://alh.oxfordjournals.org/> (Zugriff am 16.12.2011).
- Türcke, Christoph: Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift. München: Beck 2005.
- Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink 1998.
- Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. 2. Bde. München: Wilhelm Fink 1971.
- Vogt, Jochen: Eine ununterbrochene Erschütterung aller Zustände. Über die Erzählerin Patricia Highsmith. In: Gasser, Peter, Elio Pellin u. a. (Hg.): Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld. Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider. Göttingen / Zürich: Wallstein / Chronos 2009, S. 91-102.
- Volli, Ugo: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen / Basel: A. Francke 2002 (= UTB für Wissenschaft 2318)
- Voss, Klaas: Legrands Opus Magnum: Der alchemistische Code in Edgar Allan Poes „The Gold-Bug“. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 54 (2006), H. 4, S. 349-363.
- Wiese, Benno von: Porträt eines Mörders. In: ZfdPh 99 (1980), Sonderheft, S. 32-48.
- Wigbers, Melanie: Von Paris über „Bramme“ in die Eifel. Orte und Schauplätze in kriminalliterarischen Texten von der Romantik bis in die Gegenwart. In: Wirkendes Wort 52 (2002), H. 2, S. 276-292.
- Wilbur, Richard: The House of Poe. In: Thompson, Gary R. (Hg.): The Selected Writings of Edgar Allan Poe: Authoritative Texts, Backgrounds and Contexts, Criticism. New York: Norton 2004, S. 807-822.
- Williams, Michael: „The language of the cipher“: Interpretation in „The Gold-Bug“. In: American Literature 53 (1982), H. 4, S. 646-660.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Körner 2001.
- Wittkowski, Wolfgang: Andeuten und Verschleiern in Dichtungen von Plautus bis Hemingway und von der Goethezeit bis Sarah Kirsch. Frankfurt a. M. / Wien u. a.: Lang 1993.

Wrixon, Fred B.: Geheimsprachen. Codes, Chiffren und Kryptosysteme. Von den Hieroglyphen zum Digitalzeitalter. Köln: Könnemann 2006.

Würker, Achim: Der Umgang mit dem Geheimnis. Unbewußte Lebensentwürfe in E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. Eine Einführung in die psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Methode der Literaturinterpretation. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 27 (1995), H. 2, S. 107-141.

ANHANG

Abstract (deutsch)

Meine Arbeit untersucht drei ausgewählte Kriminalerzählungen und einen englischsprachigen Kriminalroman aus einer semiotisch-topographischen Perspektive. Das Textkorpus besteht aus den folgenden Texten: E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi (1819), Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche (1842), Theodor Fontane: Unterm Birnbaum (1885), Patricia Highsmith: The Talented Mr Ripley (1955). Die Kombination von Zeichentheorie und Topographie als methodisches Analyseinstrument ergibt sich aus der Tatsache, dass beide Elemente fundamentale Kategorien klassischer kriminalliterarischer Texte sind: So entscheiden meist Zeichen (Spuren, Indizien etc.) und das einfache binäre System des Alibis (= „anderswo“) über die Frage nach dem Täter.

In meiner Untersuchung identifiziere ich Zeichen und Zeichenstrukturen und setze diese in Beziehung zur im jeweiligen Text inszenierten Topographie, wobei diese Topographien zumeist mit simplen Dichotomien arbeiten, beispielsweise mit dem Gegensatz von oben und unten, Zentrum und Peripherie. Jeder der ausgewählten Texte wird hinsichtlich spezifischer semiotischer Aspekte untersucht. Zu diesen Aspekten zählen Medien und Fetisch, Schrift und Kainsmal, Syntagma und Paradigma, sowie Dekonstruktion und Psychoanalyse. Zu den zentralen Ergebnissen meiner Arbeit zählt die Schlussfolgerung, dass eine derartige Analyse implizite Kunstprogramme sowie Aussagen zur Natur des Zeichens, der Schrift und des unbewussten Diskurses herauszuarbeiten vermag. Des Weiteren erweisen sich die Texte zu weiten Teilen als selbstreflexiv, insofern sie ihre eigenen Konstruktionsprinzipien und ihre eigene Ästhetik thematisieren.

Abstract (English)

In my thesis I analyze three crime novellas and one crime novel from a semiotic-topographic perspective. For my analysis I chose the following texts: E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi (1819), Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche (1842), Theodor Fontane: Unterm Birnbaum (1885), Patricia Highsmith: The Talented Mr Ripley (1955). My point of

view, which combines semiotics with topography, is based on the fact that both of these components are crucial elements in crime fiction: Typically, the perpetrator is identified with the aid of signs (tracks, clues etc.) or the question whether a specific person has an alibi (= „somewhere else“) or not, which is a simple binary system.

I identified signs or signs-structures and put them into relation with the specific topography implemented by the respective text. Mostly, these topographic systems consist of dichotomies, e. g. the dichotomies: above and beneath & centre and periphery. Every respective text is analyzed from a specific semiotic point of view. Among these viewpoints are media and fetish, writing and the mark of Cain, syntagm and paradigm, as well as deconstruction and psychoanalysis. One of my primary conclusions is that an analysis like this can identify implicit concepts of art formulated by the respective text, as well as statements about the quality of the sign in general, the writing and the discourse of the unconscious. Furthermore, the texts analyzed in this thesis turn out to be self-reflexive in that they deal with their own construction patterns and aesthetics.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Eva Braunhofer
Geburtsort und -datum: 24. 07. 1987 in St. Johann in Tirol
Staatsbürgerschaft: österreichisch

Ausbildung

Okt 2005 - Universität Wien
Studium: Deutsche Philologie
Schwerpunkt: Deutsch als Fremd- und Zweitsprache

Okt 2005 - Juli 2010
Wirtschaftsuniversität Wien
Studium: Internationale Betriebswirtschaft
Spezialisierungen: (1) International Organizational Behaviour
(2) Werbewissenschaft und Marktforschung
Abschluss: Mag.rer.soc.oec.

Juni 2005
Matura am Bundesgymnasium St. Johann in Tirol

Auslandserfahrung

Aug - Dez 2008
Auslandssemester an der University of British Columbia,
Vancouver