

Elisabetta Bolla

NARRATIVE KOHÄRENZ.  
IN ROSENDORFERS ZWERGENSCHLOSS

*Der Erzählende muss alles einzeln hinstellen:  
wie soll daraus in der Seele des Dritten  
ein Ganzes gebildet werden?  
4., 5. und 6. Juni 1787  
Goethe, Italienische Reise*

1. Einleitung: Textlinguistik und literarischer Text

In den 1960er Jahren begann sich ein neuer Zweig der Linguistik herauszubilden, der spätestens seit 1967, als Harald Weinrich die Bezeichnung zum ersten Mal in einem Diskussionsbeitrag verwandte,<sup>1</sup> „Textlinguistik“ heißt und in der Folge einen solchen Zuwachs an Publikationen erlebte, dass man in den 80er Jahren gar zu der Annahme gelangte, die Linguistik als solche sei nach der diachronischen, synchronischen und formalistischen Phase ihrer Geschichte nun in eine vierte eingetreten,<sup>2</sup> in der „gewissermaßen die Textlinguistik mit der Linguistik schlechthin identifiziert“ werden müsse.<sup>3</sup> Der Überschwang von damals ist inzwischen einer nüchternen Selbstreflexion gewichen.<sup>4</sup> In der Rückschau lässt sich unter anderem feststellen, dass das Instrumentarium der Textlinguistik bislang vor allem an Gebrauchstexten wie Kochrezepten und Zeitungsmeldungen<sup>5</sup>, Werbeanzeigen und Wetterberichten<sup>6</sup> erprobt wurde, Texten also, die sich der Analyse zum einen durch ihre Handlichkeit empfehlen und zum anderen nicht die Frage nach den textlinguistischen Merkmalen der schönen Literatur aufwerfen. Möglicherweise ist dieser Umstand auf eine Scheu vor den Unwägbarkeiten sprachlicher Kunstwerke zurückzuführen, möglicherweise auch auf Bedenken in Hinblick auf methodologische Grenzüberschreitungen, unzulässige Übertritte in ein Feld, in dem auf Grund eben jener Unwägbarkeiten des Gegenstands mehr interpretiert als analysiert wird.

---

<sup>1</sup> Sowinski (1983), 21.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Coseriu (1994), 36; vgl. seine kritische „Zurückweisung“ dieses „verfehlten Ansatzes“, 36-44.

<sup>4</sup> Etwa bei Heinemann / Heinemann (2002), IX f., 239-247.

<sup>5</sup> Vater (2001), 40 ff. und 97 ff.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einen literarischen Text durch die Überblendung textlinguistischer Analyse und literaturwissenschaftlicher Interpretation zu erschließen und dadurch zugleich einen Einblick in die Unterschiede beider Zugänge zu gewinnen. Gegenstand des Versuchs ist Herbert Rosendorfers *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen*, eine Sammlung, die 1982 in der Nymphenburger Verlagsanstalt und 1984 als Taschenbuch bei dtv erschien.<sup>7</sup> Die Heuristik der Untersuchung setzt bei der Sammlung als Sammlung an. Sie ist durch deren Titel, Widmung und Inhaltsverzeichnis motiviert:

a) Der Titel enthält eine genaue, typographisch deutlich abgesetzte Zahlenangabe und nicht etwa die übliche Erwähnung „anderer“ Erzählungen. Er kündigt nicht acht, sondern eine und sieben Erzählungen an. Selbst bei sehr vagen Vorstellungen von Zahlenbedeutungen assoziiert man die Eins mit dem primär Kreativen oder mit einer Schöpfung, die in sich noch eins, ungespalten ist, zum Beispiel mit dem Paradies vor dem Fall, bevor es die Spaltung in Gut und Böse gab. Die Sieben ist unter (vielen) anderen als Ausdruck eines erreichten (wenn auch prekären) Ausgleichs zwischen Jenseits (der Drei) und Diesseits (der Vier) bekannt, zwischen Himmel und Erde also, wobei das Gleichgewicht zwischen diesen zwei ungleichgewichtigen Größen stets umzukippen droht. Im Titel ist damit eine Spannung angelegt, die ihm die Ewigkeitszahl Acht nicht ermöglicht hätte.

b) Die Sammlung ist dem 1923 im rumänischen Siebenbürgen geborenen und 2006 in Wien verstorbenen Komponisten György Sándor Ligeti gewidmet.

c) Von den acht Titeln des Inhaltsverzeichnisses paaren sich vier zu zwei motivischen Zusammenhängen. Der dritte und der vierte Titel kündigen zwei Reisen an, die eine führt von Köln nach Paris, die andere zu einem Begräbnis. Der siebte und achte Titel weisen jeweils auf ein Ende voraus, auf den letzten Troubadour und den Abschied vom Leben.

Die Hypothese, die der Untersuchung zu Grunde liegt, ergibt sich aus den drei Beobachtungen zusammen: Es wird angenommen, dass *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen* eine tektonisch komponierte Erzählensammlung ist und somit als Ganzes einen in sich kohärenten Text darstellt.

---

<sup>6</sup> Brinker (2001), 115 ff. und 145 ff.

<sup>7</sup> Da die Originalausgabe heute schwer zugänglich ist, wird hier nach der im Text unveränderten

## 2. Transphrastischer Vorversuch: Syntaktische Kohäsion und narrative Kohärenz

Selbstverständlich kannte der Bischof – ein etwas dickerer, älterer Herr, der längst den Ehrgeiz, Erzbischof oder Kardinal zu werden, aufgegeben hatte – die Geschichte der Ehe Don Luigi Valmeranas. Der Bischof kannte natürlich auch Don Luigi persönlich, war möglicherweise sogar ganz entfernt verwandt mit ihm. Der Bischof nahm an, dass es sich um eine halb private Sache handelte, als Don Luigi um Audienz bat, und empfing ihn deshalb im Roten Zimmer.<sup>8</sup>

Mit diesen drei Sätzen beginnt die Erzählung *Das Zwergenschloss*. Betrachtet man sie in textlinguistischer Sicht, bemerkt man auf den ersten Blick die Rekurrenz des Substantivs *Bischof*, das in jedem der Sätze erscheint, und stellt auch sogleich die Substitution des Adverbs *selbstverständlich* durch das bedeutungsgleiche *natürlich* fest. Zu erkennen sind ebenfalls die pronominalen Pro-Formen *ihm* und *ihn*, die sich anaphorisch auf Don Luigi beziehen, sowie die adverbiale Pro-Form *deshalb*, die zur Begründung der Zimmerwahl auf die Annahme des Bischofs zurückgreift, die Audienz des Don sei auch privat motiviert. Dieses sind nur einige der Kennzeichen des Textes, die offensichtlich seine „Kohäsion“ konstituieren. Ebenso offensichtlich aber kennzeichnen sie keineswegs den Text als literarischen Text, sondern wären durchaus beliebig in zahllosen nicht-literarischen Texten anzutreffen. Lässt man einmal außer acht, dass der Text schon durch den Publikationskontext – *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen* von Herbert Rosendorfer – als ein literarischer ausgewiesen ist, muss man sich, um Hinweise auf seine Literarizität zu erhalten, von der Oberfläche der syntaktischen Kohäsion in die Tiefe der semantischen Kohärenz begeben. Im Weltwissen des Lesers stehen zwar überaus wahrscheinlich „frame“<sup>9</sup> und „script“<sup>10</sup> zum Verständnis einer *Audienz* bereit, in die sich ein Bischof, der einen Don empfängt, ebenso gut einfügt wie das besondere Anliegen, das zu dem Treffen führt, und der besondere Raum, in dem es stattfinden wird. Eine Irritation hingegen geht von den bestimmten Artikeln aus, die den Bischof und das Rote Zimmer von Beginn an begleiten, sowie dem selbstverständlich eingeführten Eigennamen Don Luigi Valmeranas. Werden doch dem Leser keine ihm aus seiner Lebenswelt bekannten Persönlichkeiten, Örtlichkeiten oder Gegebenheiten vorgestellt, nicht der Papst, Don Juan oder das Bernsteinzimmer. *Der Bischof*,

---

Taschenbuchausgabe zitiert.

<sup>8</sup> *Zwergenschloss*, 9.

<sup>9</sup> Minsky (1975).

<sup>10</sup> Schank/Abelson (1977).

*der Don* und *das Rote Zimmer* werden vielmehr aus dem Nichts heraus, das vor dem Beginn der Erzählung liegt, in dieser vorausgesetzt. Ihnen wird damit eine narrative Rolle zugewiesen, die noch unklar ist, doch in jedem Fall noch geklärt werden wird. Die individuelle Bestimmtheit des Eigennamens sowie die dem Bischof und dem Roten Zimmer kataphorisch vorangestellten bestimmten Artikel werfen diese als noch unbestimmte Figuren und noch unbestimmten Schauplatz in den Text voraus und versprechen zugleich, sie wieder einzuholen und die Bestimmtheit, die in Eigennamen und Artikel angelegt war, im nachhinein einzulösen. Legt man die etymologisch ableitbare Metapher des Textes als Gewebe zu Grunde, lassen sich *der Bischof*, *der Don* und *das Rote Zimmer* am Beginn der Erzählung als Schussfäden deuten, die mit dem Webschiffchen der Narration vorausgeschickt werden, damit sie zum Anfangspunkt zurückkehren und diese Bewegung so lange wiederholen, bis das Gewebe der Erzählung seine eigene narrative Kohärenz besitzt. Die folgende Untersuchung der Sammlung geht von der Annahme aus, dass *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen* ihren narrativen Zusammenhalt in einem Gewebe aus kataphorischen Vorauswürfen und anaphorischen Rückbezügen findet.

### 3. Narrative Kohäsion

Einige wichtige Geschäfte, die großen Gewinn versprachen, führten Don Luigi nach Venedig und Rom und einmal sogar nach Paris. Er konsultierte Ärzte, darunter einen jüdischen Arzt aus Alexandria, dem er die Geschichte mit Flavias Träumen erzählte. Der jüdische Arzt wiegte den Kopf hin und her und sagte dann etwas, das Don Luigi nicht verstand. „Das ist hebräisch“, sagte der Arzt, „ein Spruch. ‚Geld schießt nach hinten.‘“<sup>11</sup>

Der Kredit, um den die herzogliche Finanzkammer für die Ausrichtung des Festes bei verschiedenen Banken ansuchte, war so hoch, dass nacheinander vier jüdische Bankiers vor Schreck zum Christentum übertraten; einer davon wurde sogar Eremit. Erst der fünfte Bankier bewilligte – sich krampfhaft an der Lehne seines mit rotem Leder bezogenen Stuhles festhaltend – den Kredit. Die Herzogin, Donna Renata, färbte sich eigens für das Fest die Fingernägel. Trotz allem aber war die Jagd am Nachmittag vor dem

---

<sup>11</sup> *Zwergenschloss*, 36 f.

Geburtstag der Höhepunkt der Festlichkeiten.<sup>12</sup>

Ähnlich der syntaktischen Kohäsion, die einen Text auf der Oberfläche seiner Sätze zusammenhält, ohne dass sie ihm damit zugleich schon einen Sinn verleiht, zeichnet Rosendorfers Erzählsammlung eine narrative Kohäsion aus, die im wesentlichen auf der Rekurrenz und der Variation von Themen und Motiven beruht. So greift *Mazzagrani*, die zweite Erzählung, den jüdischen Arzt des *Zwergenschlosses* wieder auf, den Don Luigi, der Erbauer des Schlosses, um Rat ersucht. Variiert zum jüdischen Bankier, dessen Hilfe Don Claudio, der Bauherr des Riesenturms, braucht, thematisiert er abermals die Gefahren, die Geld mit sich bringt. Motivisch begleiten ihn Donna Renata, in der sich Donna Flavia widerspiegelt, und die Geburtstagsjagd, in der des Geldes Schuss konkret nachhallt. Die Reihe der anaphorischen Rückverweise, durch welche die narrative Kohäsion zwischen der ersten und der zweiten Erzählung der Sammlung entsteht, lässt sich über die Motive des Gartens<sup>13</sup> und des Parks<sup>14</sup> fortsetzen, in denen handlungstragende Gespräche stattfinden, führt über die des kranken Papstes, der kaum noch hören<sup>15</sup> und des kranken Bischofs, der sich kaum noch bewegen kann,<sup>16</sup> und wäre noch weiter zu führen. Zum Teil beziehen sie dabei auch andere Erzählungen ein. Die theologischen Fragen etwa, die Luigi und Claudio beunruhigen – „Ist es’, fragte Don Luigi, ‚eine Blasphemie, Jesus, den Herrn, als Zwerg darzustellen?’“<sup>17</sup> und „’Ob Gott das Schweigen der wahren Musik hört, lieber Freund?’ fragte der Herzog.“<sup>18</sup> – werden auch in der vierten Erzählung – *Mommer und Gottlieb* oder *Die Reise zum Begräbnis* – noch einmal variiert:

„Darf ich eine theologische Frage stellen?“ fragte Herr Kilian.  
„Wieso nicht“, sagte der Wirt.  
„Wen“, fragte Herr Kilian, „haben die Kinder Adams und Evas  
geheiratet?“<sup>19</sup>

Folgt man Roman Jakobson, lassen sich diese Motivähnlichkeiten, aus denen sich die narrative Kohäsion der Erzählsammlung ergibt, auch in den Kategorien des „Parallelismus“ oder der „Äquivalenz“ erfassen, in eben jener „Verweisbeziehung eines Zeichens auf ein

---

<sup>12</sup> *Mazzagrani*, 43.

<sup>13</sup> *Mazzagrani*, 54 f.

<sup>14</sup> *Zwergenschloss*, 31-36.

<sup>15</sup> *Mazzagrani*, 54.

<sup>16</sup> *Zwergenschloss*, 37 f.

<sup>17</sup> Ebd., 11.

<sup>18</sup> *Mazzagrani*, 54.

<sup>19</sup> *Mommer und Gottlieb*, 115.

anderes, das ihm [...] ähnlich ist“,<sup>20</sup> die er als wesentlich für die poetische Funktion eines Textes annimmt.

Durch poetische Parallelismen wird in Rosendorfers Sammlung eine durchgängige Erzählsequenz geschaffen. Sie dienen als Bindeglieder zwischen den einzelnen Texten. Hier seien nur einige der wichtigsten genannt:

Als dritte Erzählung nimmt *Die Reise mit dem Großvater von Köln nach Paris* mit dem Haus des Großvaters den vorausliegenden Turm Mazzagrani wieder auf, indem sie diesen – „ein unübersehbares Gedärm von Stiegenhäusern“<sup>21</sup> – in eine „unübersichtliche, unbeschreibliche Verästelung von Zimmern, Fluren, Küchen, Terrassen“<sup>22</sup> abwandelt und stellt seinen „dreihunderteinundachtzig Stockwerken“<sup>23</sup> ein Pariser Hotel an die Seite, „ein ganz unvorstellbar hohes, ein erschreckend hohes Haus“,<sup>24</sup> das möglicherweise „hundertvierundsechzig oder hundertsiebenundsechzig Stockwerke“ zählt.<sup>25</sup> Den Großvater aber zieht die Nacktheit der Göttin Diana in ihren Bann<sup>26</sup> wie den Herzog zuvor die der Sängerin Lionella<sup>27</sup> und die Schergen die Donna Renatas.<sup>28</sup>

Im Titel der vierten Erzählung findet sich sogleich das Motiv der Reise wieder: *Mommer und Gottlieb oder Die Reise zum Begräbnis*. Wieder sind die Reisenden zwei, wieder reisen sie im Zug, und wieder stellt sich die Frage, ob das Geld für die Reise reicht: „Ist es denn viel?“ fragt der Enkel. „Nicht viel. Natürlich nicht“, antwortet der Großvater,<sup>29</sup> während Mommer für Gottlieb zusammenfasst: „Es reicht nicht, um zum Begräbnis zu fahren.“<sup>30</sup>

*Die Bärenjagd* greift als fünfte Erzählung die Kneipe als Eingangsschauplatz der vierten auf,<sup>31</sup> paart nach dem Modell Mommers und Gottliebs Max den Kleinen und Max den Langen und schickt sie wie diese auf die Reise, nicht im leeren Bus,<sup>32</sup> aber in einer leeren Straßenbahn<sup>33</sup> und einem leeren Zug.<sup>34</sup> „Schreien Sie nicht so!“, fordert der Busfahrer die

---

<sup>20</sup> Jakobson (1988), 129; vgl. auch Jakobson (1972), 109 f.

<sup>21</sup> *Mazzagrani*, 81.

<sup>22</sup> *Reise mit dem Großvater*, 97.

<sup>23</sup> *Mazzagrani*, 90.

<sup>24</sup> *Reise mit dem Großvater*, 93.

<sup>25</sup> Ebd., 106.

<sup>26</sup> Ebd., 98.

<sup>27</sup> *Mazzagrani*, 54.

<sup>28</sup> Ebd., 67.

<sup>29</sup> *Reise mit dem Großvater*, 103.

<sup>30</sup> *Mommer und Gottlieb*, 112.

<sup>31</sup> *Mommer und Gottlieb*, 112; *Bärenjagd*, 152-157.

<sup>32</sup> *Mommer und Gottlieb*, 118.

<sup>33</sup> *Bärenjagd*, 157.

<sup>34</sup> Ebd., 164.

einen auf.<sup>35</sup> „Schrei nicht so!“, wiederholt der lange Max dem kleinen.<sup>36</sup> Rausgeworfen werden sie alle vier,<sup>37</sup> finden sich auf Bahnhöfen wieder,<sup>38</sup> überwinden Zäune nacheinander,<sup>39</sup> erschrecken gemeinsam, als sie unerwarteten Menschen begegnen.<sup>40</sup>

Die sechste Erzählung – *Die Italienische Eröffnung* – nutzt die Zeit der Nacht und den Schauplatz des Berges aus der fünften, in der beide der Bärenjagd dienen,<sup>41</sup> um den Angriff Italiens auf Österreich zu inszenieren, und weist mit dem Klavierspiel des Spions<sup>42</sup> in seinem „abgelegenen“ Haus<sup>43</sup> im Feindesland auf das Cembalo<sup>44</sup> zurück, das die Zwergin in ihrer „Festung“<sup>45</sup> spielt.

Nach der *Italienischen Eröffnung* wird die siebte Erzählung – *Der letzte Troubadour* – als zweite der Sammlung historisch eindeutig datiert. Dem Jahr 1915<sup>46</sup> werden die fünfziger Jahre an die Seite gestellt,<sup>47</sup> die ihrerseits zum Goethejahr 1982 der folgenden Erzählung überleiten.<sup>48</sup> Aus der *Italienischen Eröffnung* übernimmt sie ferner das Motiv der Oper, das darin mit Richard Wagner angelegt ist,<sup>49</sup> um es mit Guido Mittag auszuführen, der als Tenor „praktisch jede Titelrolle“ singt.<sup>50</sup> Das Motiv des Turms, das zweimal, aufeinander folgend eingesetzt wird,<sup>51</sup> spiegelt Mazzagranis Bauwerk wider.

*Abschied vom Leben* ist die achte und mit der siebten die einzige Ich-Erzählung der Sammlung. Sie spielt wie diese in der Provinz und variiert dabei das Romsheim des Tenors – „ein Nest“, mit „stattlichen Bauernhäusern“, „damals vier- oder fünftausend Einwohner“,<sup>52</sup> mit Goethes Weimar: „Hopfengegend, reiche Landwirtschaft. Neuntausend Einwohner“.<sup>53</sup> Wie die siebte stellt auch die achte eine Dreiecksbeziehung vor, die ohne „einen Funken

---

<sup>35</sup> Mommer und Gottlieb, 119.

<sup>36</sup> Bärenjagd, 158 f.

<sup>37</sup> Mommer und Gottlieb, 121; Bärenjagd, 166.

<sup>38</sup> Mommer und Gottlieb, 116 ff.; Bärenjagd, 161 f.

<sup>39</sup> Mommer und Gottlieb, 116; Bärenjagd, 174

<sup>40</sup> Mommer und Gottlieb, 136; Bärenjagd, 174

<sup>41</sup> Bärenjagd, 181

<sup>42</sup> Italienische Eröffnung, 193.

<sup>43</sup> Ebd., 188.

<sup>44</sup> Zwergenschloss, 38.

<sup>45</sup> Ebd., 12.

<sup>46</sup> Italienische Eröffnung, 188

<sup>47</sup> Troubadour, 206.

<sup>48</sup> Abschied, 249

<sup>49</sup> Italienische Eröffnung, 193 f.

<sup>50</sup> Abschied, 211.

<sup>51</sup> Troubadour, 219

<sup>52</sup> Ebd., 217

<sup>53</sup> Abschied, 265

Hoffnung<sup>54</sup> auf Erfüllung bleibt. Der Tenor stirbt, als er nach 27 Jahren zurückkehrt, ohne seine alte Liebe, die längst die Frau eines anderen ist, wieder zu sehen. Von dem verheirateten Althistoriker trennt seine späte Liebe sich mit den Worten: „Wir werden uns nicht wieder sehen.“<sup>55</sup>

Die Beispiele belegen insgesamt die durch Parallelismus erzeugte narrative Kohäsion der Sammlung. Wie die syntaktische Kohäsion in einem jedweden Text ist auch sie leicht zu beschreiben. Ihr Nutzen für deren kompositorischen Zusammenhalt liegt auf der Hand. Dennoch bleibt auch sie ein Oberflächenphänomen, das als solches noch keine sinnstiftende Kohärenz bewirkt. So wie es im allgemeinen Texte von makelloser Kohäsion gibt, die nichts bedeuten, gibt es auch literarische Texte, die als Literatur bedeutungslos sind. Im Folgenden werden darum fünf Versuche unternommen, die Komposition der Sammlung *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen* von ihrer sinnstiftenden narrativen Kohärenz her zu erfassen. In ihrer Gesamtheit sollen diese Versuche dann zum Gegenstand einer textlinguistischen Reflexion werden.

#### 4. Narrative Kohärenz. Fünf Versuche

##### 4.1 Spannung. Das umkippende Licht

Spannung im läufigen Sinne ist nicht in jeder der acht Erzählungen markant zu spüren, aber alle sind sie auf eine Spannung, hin konstruiert, die aus dem narrativen Gebrauch von unstabilen, potentiell sich entzweierenden Polaritäten resultiert. Sie werden auf unterschiedlichen Ebenen eingesetzt und bilden untereinander ein System labiler Gleichgewichte. Dieses ruft im Leser die Wirkung hervor, die man im Englischen als „suspense“ bezeichnet, eine Art verstrickter, verzwickter, ungewisser „suspension“, die man zunächst erzeugt, und dann verstärken oder abschwächen kann. Die Spannung ist in den Erzählungen der Sammlung ein Strukturprinzip. Die Metapher des umkippenden Lichts, die gleich zu Beginn des *Zwergenschlosses* eingeführt wird,<sup>56</sup> setzt das Muster fest und erläutert es in einem: Zwar gibt es den Augenblick, in dem Licht und Dunkelheit sich als Beispiele für

---

<sup>54</sup> Ebd., 267.

<sup>55</sup> *Abschied*, 267

Pole eines der unzähligen weltinhärenten Spannungsverhältnisse die Waage halten, in dem Friede, Ruhe und Ausgewogenheit herrschen, aber dieser Augenblick entzieht sich unserem Wahrnehmungsvermögen. Immer wechseln sich die Seiten ab im ewigen Balancespiel der Kräfte. In den Erzählungen werden dem Leser die Pole des jeweiligen Spannungsverhältnisses nicht verheimlicht, er weiß von vornherein, wie die Erzählungen ausgehen müssen, denn immer alternieren die Pole in ihrer Dominanz, und doch weigert sich der Leser, die Zwangsläufigkeit dieses Faktums wahrzunehmen. Auch diese Leserhaltung, der man eine spannungserhöhende Reibungsfunktion zuschreiben muss, wird ebenfalls in die Erzählungen einkomponiert und trägt, zusammen mit einer synkoptierten Handhabung der Tempi – was der Leser eigentlich erwartet, kommt zwar unweigerlich, aber nie zu dem von ihm erwarteten Zeitpunkt –, dazu bei, dass das Umkippen des vermeintlichen Gleichgewichts zum Überraschungsmoment und Überraschungseffekt wird.

Im *Zwergenschloss* ist der Anspruch eines Gegenweltentwurfs so immens, dass der Leser zögert, in diesem Lebensspiel den Gegenspieler, obwohl als „die andere Seite“ immer präsent, wahrhaben zu wollen. Das Zuschlagen des Todes als Herr der Welt klärt unerbittlich die Machtverhältnisse und erfolgt, für die Zuschauer, wie immer, plötzlich und unerwartet. Zusätzliche Dynamik erhält der Handlungsverlauf durch die Polaritäten zwischen der Sichtweise des Vaters, des Primär-Handelnden und verzweifelt Hoffen-Wollenden, und der des Bischofs, des Beobachters und interessierten Skeptikers.

In *Mazzagrani* werden Nicht-Ratio, also magische Praxis im ersten Teil und Ratio, also handwerklicher Turmbau im zweiten Teil miteinander kontrastiert. Die Spannung ergibt sich nicht aus der Kenntnis des Ausgangs der Experimente – die Endkatastrophen sind in beiden Teilen vorprogrammiert; im ersten Teil wird das aus den Intrigen ersichtlich, die der Vorbereitung des Mazzagrani-Getränks vorausgehen, im zweiten Teil genügt schon das Stichwort „Turmbau zu Babel“ –, die Spannung ergibt sich vielmehr aus der unaufhaltsamen Logik, mit der sich die Katastrophen selbst inszenieren. Diese Tatsache deckt den übergeordneten Spannungspol auf, gegen den sowohl Ratio als auch Nicht-Ratio ankämpfen: die Natur mit ihren Gesetzen. Die Polarität zwischen Nicht-Ratio und Ratio ist in dieser Geschichte so spannungsreich, weil sich diese beiden konträren Bereiche in den Ergebnissen ihrer Wirkung voneinander nicht unterscheiden. Beide führen sich selbst ad absurdum. Die Spannung erlischt mit dieser Feststellung oder entzündet sich an ihr von neuem.

---

<sup>56</sup> *Zwergenschloss*, 10

In der dritten Erzählung, *Die Reise mit dem Großvater von Köln nach Paris*, erfolgt eine weitere Modifizierung der Spannungsqualität in Richtung auf eine vordergründige Reduktion durch die Annäherung spannungserzeugender Pole. Die Wohnung der Großmutter und das Wolkenkratzerhotel werden aufeinander bezogen, zwei Wohn- und Lebensmöglichkeiten, die der waagerechten Verwinkelung bis zum Verschwinden des Überblicks und die des senkrechten Schematismus, dem nur eine Artistik von Wäscheleine zu Wäscheleine gerecht zu werden scheint. Letztlich geht es aber um eine Kampfansage des Menschen an die Pervertierung der Institution Heim-Heimat. Zunächst versprechen sich Großvater und Enkel, durch eine Reise ins Ausland den Wert des Individuums, sein Recht auf eine würdige Bleibe wiederherstellen zu können. Sie sehen sich aber gezwungen, der noch größeren vertikalen Entwürdigung des Menschen durch sinnlose Akrobatik denunzierend Folge leisten zu müssen. Der Sonnenuntergang, mit dem die Geschichte endet, besiegelt die Niederlage der Helden, die Unbehaustheit des Menschen und verweist spielerisch-resigniert auf den Untergang des Abendlandes.

Die Erzählungen vier und fünf, *Mommer und Gottlieb oder Die Reise zum Begräbnis* und *Die Bärenjagd*, weisen sowohl im Handlungsmuster als auch in der Personenbesetzung eine Doppelung auf. In beiden Erzählungen ist der offensichtliche, der Sammlung zu Grunde gelegte Plan einer progressiven Reduktion der Spannweite zwischen den Polen so fortgeschritten, dass sich die Erzählungen nur noch in einer parallel geführten engen Zweistimmigkeit ereignen: Der Dialog wird zum Spannungsträger. Dadurch aber zeigt sich – was bislang durch Überlagerungen von Erzählungen nicht so deutlich erkennbar war –, dass die Spannungspole nur in ihrer Beziehung zueinander bestehen. Das Gefühl des unerträglichen Sich-Hinziehens der Geschichten entlarvt den Gegenspieler dieser Partien: Es ist die Zeit. Wenn Mommer am Schluss der Erzählung die Kapitulation des Menschen würdevoll zusammenfasst: „Das Gute an der Zeit ist, [...] dass sie vergeht“,<sup>57</sup> so erweist sich die Zeit in der *Bärenjagd* als keine so sinnlos und willkürlich waltende Macht, sondern als integrierte Größe in einem zwar unbegreiflichen, aber irgendwie menschenfreundlichen Weltplan: Wenn die Zeit reif ist, dann wird auch Rettung kommen. Die im ärmlichen „Heustadel“ verbrachte „Christnacht“<sup>58</sup> verdeutlicht die Botschaft.

In den folgenden drei Erzählungen ist der Abstand zwischen den spannungserzeugenden

---

<sup>57</sup> *Mommer und Gottlieb*, 151

<sup>58</sup> *Bärenjagd*, 182.

Polen nicht mehr wahrnehmbar, die Pole sind äußerlich nicht mehr bestimmbar, sie sind internalisiert worden. Es geht nicht mehr um Welt, Natur, Heimat und Zeit als Antagonisten, es geht jetzt um zwischenmenschliche Beziehungen in der Einschätzung des Einzelnen. Einschätzung und Tatbestand mögen divergieren, verändern kann sich die Einschätzung erst über einen Katalysator in der Außenwelt. Dann wechselt auch die Beziehung von einem Zustand vermeintlichen Gleichgewichts in einen anderen Zustand über.

Die historische Zeit, in der *Die italienische Eröffnung* spielt, liefert die übergreifenden Spannungspole. Es herrscht ein prekäres Gleichgewicht zwischen der Ruhe der Nach-Friedenszeit und der beunruhigenden Vorahnung eines Krieges. Das Umkippen dieses Spannungsverhältnisses, die Auflösung der Spannung erfolgt, als die Tragweite – die eben auch in die Wirklichkeit hineinreicht – einer Verwechslung von Partieverhandlungen erkannt wird. Auch gibt es wieder eine perspektivische Diskrepanz zwischen dem ahnungslos ins Spiel, Schach- und Kriegsspiel, verwickelten von Hintreger, der im Verräter Richard Wagner lange nur einen musischen Freund sieht, und den skeptischen Dorfbewohnern, denen jegliche L'art-pour-l'art-Haltung, und insbesondere diese eine, in ihrer strategisch wichtigen Gegend suspekt vorkommt. Dass gerade dem Schachspiel, in dem sich für von Hintreger die Freundschaft mit dem Fremden verwirklicht hat, die Funktion zufällt, eben diese Freundschaft als Tarnung anderer Zwecke bloßzustellen, macht die Leistung von Hintregers zu einer selbstzerstörerisch-heroischen. Sein Tod ist die sichtbare Konsequenz hiervon.

Im *Letzten Troubadour* macht Verdis Oper die Pole kenntlich, zwischen die das Leben Guido Mittags gespannt worden ist. In seinen Augen hat ihm das Schicksal die undankbare Rolle des Grafen Luna zugespield: Die einzige Frau seines Lebens hat ihn verschmäht und später seinen Bruder geheiratet. So hat der Elektriker Günther Mittelchner seinen Heimatort verlassen und eine andere Identität angenommen: als Guido Mittag, Tenor bei einer Wanderbühne. Das explosive Spannungsverhältnis zu seiner Vergangenheit neutralisiert er dadurch, dass er sie von seiner Gegenwart fernhält. Als ihm aber in seinem Heimatort die Rolle des Siegers Manrico zufällt, wirkt sich die Überlagerung seiner vermeintlich zweifachen Niederlage als Mann und als Künstler tödlich aus, sein prekäres inneres Gleichgewicht kollabiert. Der einzige, der diesen subjektiv heroischen Tod aus Pflichterfüllung hätte verhindern können, der ihm hätte sagen können, dass er sich immer nur getäuscht hat, dass er geliebt worden ist und dass seine ehemaligen Mitbürger ihn als Künstler und Sieger haben heimkehren sehen, ist der Erzähler. Aber auch diesem gelingt es nicht, seine Einstellung zu einem Mitmenschen, zu

Guido Mittag in diesem Fall, rechtzeitig zu ändern. Anstatt in ein Stück einzuspringen, in dem es wirklich um Leben und Tod geht, bleibt er zu lange der Zuschauer, der er immer war. Aus Unkenntnis seiner Rolle verpasst er seinen wortwörtlich lebensrettenden Einsatz. So erfüllt aber Guido Mittag, ohne es zu wissen und auf seine Weise, bis hin zu seinem Tod die Rolle Manricos.

In *Abschied vom Leben* wird aus einem problematischen Verhältnis zu Goethe, vermittelt durch eine glückliche Liebeserfahrung, eine lebensverändernde Beziehung. Fragen, die der Erzähler an sich selbst richtet hinsichtlich eines künftigen geheimnisvollen Ereignisses, sollen zunächst das Interesse des Lesers für die Auseinandersetzung mit Goethe wach halten. Eine Dynamisierung des Erzählten erfolgt, als die ursprüngliche Polarität zwischen Goethe und dem Helden durch eine temporär wirksamere, seine Liebesbeziehung zu Marianne Schuchardt, ersetzt und dieses Verhältnis wiederum buchstäblich durch Goethes Stimme, die nur zum Helden spricht, in den Hintergrund gedrängt wird. Musikalisch gesprochen alternieren hier zwei Stimmen in der Melodieführung. Dass sie auch erzähltechnisch in der Mitteilung eines befriedenden „Lasset uns leben und lieben“ miteinander verwoben sind, dass beide Pole also im Spannungsverhältnis zueinander und zum Helden bleiben, überträgt das kathartische Gefühl eines endlich erreichten ideellen Gleichgewichts auf den Leser und erklärt vielleicht den bleibenden Eindruck dieser Erzählung.

#### 4.2 Zweiteilung. Das verlorene Paradies

Die Erzählungen der Sammlung sind auf vielfältige Weise miteinander verwoben. Die erste steht mit der letzten durch Goethe in Beziehung. Spiegelt sich doch im Zwergenschloss der Cembalistin Flavia die Villa Palagonia mit ihren musizierenden Zwergen wider, die Goethe 1787 in der Nähe von Palermo besuchte,<sup>59</sup> und liest der Ich-Erzähler des *Abschieds vom Leben* die *Italienische Reise*, als er Sizilien besucht.<sup>60</sup> Aufgrund ihrer jeweiligen Helden – ein Abenteurer, zwei Artisten, vier Picarogestalten – gehören die zweite, dritte, vierte und fünfte Erzählung zusammen. Oder aber: Die zweite und dritte bilden ein Gegensatzpaar: In der zweiten hat das Besteigen des Turms einen Sinn, nämlich das Erhaschen sphärischer Klänge,

---

<sup>59</sup> Goethe (1974), 9.4.1787; 216 ff.

<sup>60</sup> *Abschied*, 249.

in der dritten hat sich Bewegung verselbständigt. Die siebte Erzählung entspricht der zweiten in der Sammlung spiegelbildlich: Beiderseitig spielt die Musik eine ausschlaggebende Rolle, beiderseitig reflektieren sich die Hauptgestalten. Mazzagrani hat viel vom Künstler, Guido Mittag viel vom Abenteurer. Konträre Aspekte der Sinnlosigkeit menschlicher Fortbewegung werden in der dritten und vierten Erzählung vorgeführt, während die vierte und fünfte Erzählung die Gleichförmigkeit sowohl der handelnden Personen als auch der Handlung selbst verbindet, wobei der minimale, aber wesentliche Unterschied im Ausgang selbst diesen Gleichschritt in einen Contratanz verwandelt.

Über dieses Netz hinaus, das sich gewiss noch verdichten ließe, zeichnet sich die Sammlung deutlich durch eine Zweiteilung aus. Die Zäsur erfolgt zwischen der vierten und fünften Erzählung. Die Schöpfungsgeschichte am Anfang der ersten Vierergruppe – vier ist die Zahl alles irdisch Verstrickten – und die Weihnachtsgeschichte am Anfang der zweiten lassen sich im kulturhistorischen Zusammenhang der Sammlung als Verweis auf die Heilsgeschichte deuten. Der Kontext ist verständlicherweise sehr verweltlicht, aber die beiden Abteilungen lassen sich mit etwas gutem Willen dem Geist des Alten und Neuen Bundes zuordnen. Nach Schöpfung, Vertreibung aus dem Paradies und Turmbau zu Babel fände, in der dritten Geschichte, einer der vielen Auszüge der Kinder Israels statt, die vierte Geschichte würde eine Variante der Ahasver-Legende bieten und bereits die Kontamination mit dem Christentum signalisieren. In der Vierergruppe, die dem Neuen Bund zugeordnet werden könnte, ließen sich die Erzählungen so deuten: Weihnachtsgeschichte, Judasgeschichte, Geschichte eines Opfertodes aus Liebe, Erlösungsgeschichte.

Aber nächstliegend ist die schlichte Feststellung, dass die Unterschiede zwischen Altem und Neuem Bund auf den ersten Blick nicht so deutlich hervortreten, deutlicher erscheint zunächst die pessimistische Grundsicht menschlicher Unternehmungen, sie durchzieht auch fast die gesamte Sammlung.

In den Erzählungen der ersten Abteilung sind die Menschen, nach versuchtem Ausbau eines Paradieses und nach erfolgter Vertreibung daraus, auf der Suche nach einem Heim als Paradiesersatz: Sie streben mit einem Turm zum Himmel, erhoffen sich in einem Wolkenkratzerhotel eine würdige Heimat, suchen schließlich einfach eine Unterkunft für die Nacht. Diese zunehmende Unbehaustheit geht mit einer progressiven Sinnentleerung menschlichen Handelns einher, die Freiheit der Schöpfung wurde zu einer Bau- und Suchaktion ausgenutzt, deren man sich nicht rühmen kann: Das isolierte Haus der ersten

Erzählung war eine menschlichere Welt, die bauüberfüllte Welt der vierten mit ihren allverbindenden Verkehrsmitteln verweigert den Dienst am Menschen. Die Diskrepanz zwischen den in der ersten Erzählung abgesteckten Möglichkeiten eines humanen Bauens als kultureller Leistung und der Verwirklichung dieser Möglichkeiten in der Massengesellschaft der vierten Erzählung dürfte Rosendorfers Kritik an der Menschfeindlichkeit der technisierten Welt deutlich machen, sowie unerfreuliche Fragen zur Sozialität des sozialen Staates aufwerfen.

Die Hoffnungslosigkeit des Unterfangens, mit konkreten Mitteln zum Paradies zurückkehren zu wollen, wird in der vierten Erzählung mustergültig durchsichtig. Dass die fünfte Erzählung im Handlungsmuster der vierten so ähnlich ist, erfüllt den Zweck, den Unterschied zwischen beiden Erzählungen, beziehungsweise zwischen Altem und Neuem Bund, mühelos erkennbar zu machen: In der Weihnachtsgeschichte finden die Menschen endlich eine Bleibe.

Aber die Unbehaustheit des Menschen ist dadurch nicht behoben, in den Folgeerzählungen eröffnet sich erst die wahre, innere Dimension dieses Zustands: Nachdem der Mensch endlich in der Welt heimisch geworden ist, merkt er, dass eine konkret aufgefasste Heimat ihn nicht stabilisiert, dass die paradiesische Heimat nur in der Abstraktion zu finden ist. Die erste Erzählung nach der Weihnachtsgeschichte macht ja durch ihren Kriegskontext sehr deutlich, was Menschen mit ihrer Heimat anzufangen wissen: Die Hoffnung, dass endlich festgelegte Grenzen Sicherheit bedeuten könnten, wird endgültig zerstört. Die Labilität jeglicher Position als Grenzposition wird im Übrigen durch das Schachspiel emblematisch deutlich gemacht. Der Künstler, der sich endlich im abstrakten Haus der Kunst geborgen wusste, macht den Fehler, in die konkrete Heimat zurückzukehren; diese Rückintegration als Überschreitung einer selbstgezogenen Grenze zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit wirkt sich für ihn fatal aus, führt zur Desintegration der Persönlichkeit. Nur dem Althistoriker, der in der Vergangenheit beheimatet war, gelingt es, durch die Grenzüberschreitung eines unerwarteten Liebeserlebnisses, die Vergangenheit der Dichtung als gegenwärtig zu erleben, gelingt es, die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit zu verwischen und seelisch einen Gleichgewichtszustand zu erreichen, der vielleicht dem paradiesischen am nächsten kommt.

Alle Hauptakteure dieser Erzählungen sind Grenzgänger, die mehr oder weniger sozial anrühig sind. Der soziale Kontext dieser Menschen verschiebt sich in der Sammlung von einer scheinbaren sozialen Integriertheit (der sehr reiche Kaufmann, der von Mächtigeren nur insofern abhängt, dass ihm das religiöse Imprimatur nottut, der es sich leisten kann, seinen

altruistischen Traum zu verwirklichen, greift damit die Fundamente der Gesellschaft an, die sich dafür rächen wird) in einem sozialen und finanziellen Decrescendo (der Abenteurer hat immerhin die Hofgesellschaft, in der er handeln kann und von der er als Außenseiter akzeptiert wird, seine Fertigkeiten werden belohnt; die Lebensartisten sind schon viel isolierter, sie stehen sogar fast außerhalb eines Familienzusammenhangs, und sie sind viel ärmer, folglich auch viel gebundener in ihrer Bewegungsfreiheit, deshalb, wohl als Überreaktion, die Artistik auf Wäscheleinen, die, auf dem Blatt Papier, dem Buch, wie ein Pentagramm aussehen; am ärmsten dran sind in jeder Hinsicht die Picarogestalten) über Randgestalten eines spiegelbildlichen Crescendo (der Soldat ist in seinem Status dem Lebenskünstler verwandt, die Künstler dem Abenteurer) zu einer erneuten scheinbaren sozialen Integration (des Staatsbeamten, des Gelehrten, der in seinem Denken höchst unorthodox ist).

Verpuffte im ersten Teil der Sammlung die Freiheit vom sozialen Kontext für den Menschen in sinnloser Tätigkeit, so gewährt der mühsam erkämpfte Freiraum innerhalb fester sozialer Pflichten die Möglichkeit des Handelns, das zwar pervertierbar ist (der Soldat kann zum Verräter werden), das zu Fehlentscheidungen führen kann (der Künstler, der seine sozialen Verpflichtungen nicht verraten kann, geht daran zugrunde), das aber auch die Möglichkeit der Selbstfindung gestattet.

Reisen sind Grenzüberschreitungen. Verlässt man das Haus, hat man bereits die Grenze zwischen Innen und Außen überschritten. Alle Helden dieser Erzählungen verlassen immerfort Häuser, nur Donna Flavia, die Zwergin, darf es nicht. Das Paradies nämlich bleibt nur so lange ein solches, wie ein Verbot beachtet wird. Donna Flavia hat Reiseverbot. Sie bricht es nicht, sie wird ausgetrieben. Die Austreibung aus dem Paradies war schließlich die erste ungewollte Reise des Menschen. Und seitdem, wie die Erzählungen überzeugend ausführen, reisen die Menschen unausgesetzt. So betrachtet, erscheint die im Buchtitel angedeutete Gruppierung der Erzählungen einleuchtend: Auf der einen Seite steht die erste Erzählung mit ihrem Reiseverbot, auf der anderen die sieben anderen mit ihrem Reisegebot.

#### 4.3 Spiel. Das Anderssein.

Das Schloss der Zwergin Flavia liegt außerhalb der wirklichen Welt. Von festen Grenzen

umgeben, die nicht überschritten werden dürfen, herrschen feste Regeln dort, nach denen sich seine Bewohner unbedingt zu richten haben. Es verdankt seinen Bau dem Wunsch eines Vaters, seine Tochter glücklich zu sehen. Das Zwergenschloss ist darum ein Spielschloss. Das Kennzeichen der Freiwilligkeit ausgenommen, dessen Fehlen letztlich zum Scheitern der Zwergenwelt führt, entspricht es der klassischen Definition des Spiels, die Johan Huizinga 1938 in seinem *Homo ludens* aufstellte:

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und der Freude und einem Bewusstsein des „Andersseins“ als das „gewöhnliche Leben“.<sup>61</sup>

Zum Geburtstag des Herzogs spielt man in *Mazzagrani* Drachenjagd: Der Drache wird „aus mit Stoff überzogenem Holz gebaut und mit einem sinnreichen Mechanismus versehen“,<sup>62</sup> um schließlich durch des Herzogs Theaterschwert zu Fall gebracht zu werden.<sup>63</sup> Die Requisite des Seils, mit der sich der kleine und der lange Max auf Bärenjagd begeben, und ihre Lockrufe – „Bäär -!“ „Bäärär...!“<sup>64</sup> – entlarven auch dieses als ein Spiel, dem sie sich allen Ernstes nur in ihrer Verrücktheit hingeben können. Gespielt wird natürlich auch auf der Wanderbühne, auf der Günther Middlechner als Guido Mittag Verdis Manrico verkörpert. Zwei Spiele zeichnen indes die Sammlung im Besonderen aus, das Schach und die Musik, auf die Huizingas Bestimmung in gleichem Maße zutrifft. Das Schachspiel trägt wesentlich die Handlung der *Italienischen Eröffnung*, das Spiel der Musik *Mazzagrani* und den *Troubadour*. Beide prägen auch die Struktur der Sammlung.

#### 4.3.1 Schach

Die Anordnung der acht Erzählungen ist der Anordnung der Figuren auf einem Schachbrett angeglichen, das über acht Mal acht Felder verfügt. In der ersten Erzählung wird das Spiel als solches thematisiert. Spielgrund, Schachbrett ist die Welt. Deren durch die vielen Spielregeln und Schutzvorkehrungen versuchte Neuordnung ist das Spielgeschehen. Das Spiel selbst wird

---

<sup>61</sup> Huizinga (1956), 45 f.

<sup>62</sup> *Mazzagrani*, 45

<sup>63</sup> Ebd., 48.

<sup>64</sup> *Bärenjagd*, 181.

in der Metapher des umkippenden Lichts exemplifiziert: Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz sind ewige Antagonisten, die nach entgegengesetzten Siegen trachten. Gleichzeitig verdeutlicht die Metapher aber auch, dass diese eine Schachpartie und alle Partien, die den Tod zum Gegenspieler haben, nie remis enden werden. Zwar gibt es, so die Metapher, immer die Möglichkeit, dass es zwischen Licht und Dunkel, Weiß und Schwarz zu einem Gleichgewichtszustand kommen kann, diese Möglichkeit jedoch entzieht sich unserer Wahrnehmung.

Aus den folgenden Erzählungen gehen die Schachfiguren wie Emblemata hervor, wie Sinnbilder, die in sich das Thema der jeweiligen Erzählung konzentrieren: der Turm in der zweiten Erzählung, der Springer in der dritten, die Bauern (wegen ihrer zentralen Position liegt es nahe, sie als Mittelbauern zu bezeichnen, aber sie könnten dadurch auch auf die Königsbauern verweisen, die so oft in der sechsten Erzählung zur Eröffnung gezogen werden) in der vierten und fünften, im Plural übrigens, damit das numerische Verhältnis zu den anderen Figuren gewahrt bleibt, der Läufer in der sechsten, die Dame in der siebten, der König in der achten.

Dass es sich wirklich um ein intendiertes Kompositionsprinzip handelt, zeigt die Austauschbarkeit – oder das in sich umschlagende Verhältnis – von zwei Erzählungen: der ersten, der Schöpfungsgeschichte, und der sechsten, der Schachgeschichte. In letzterer ist ein Über-Läufer die Schlüsselfigur, oder ganz konkret die Schachfigur des Läufers, der, unerwartet eingesetzt, dem verwunderten Gegenspieler eine Eröffnung signalisiert, die in der Schachliteratur als „italienisch“ bezeichnet wird. Die psychologische Aufschlüsselung dieses unerwarteten Zuges und die Rückübersetzung in ein Kriegsgeschehen, das noch nicht Wirklichkeit ist, führt zum Sieg der Österreicher über die Italiener. Wenn man also will, kann man das Schachspiel als solches, nämlich durch sich selbst, in dieser Erzählung repräsentiert sehen. Und in der ersten lässt sich dann die Figur des Läufers, auf englisch „bishop“ (daher die sinnbildliche Darstellung der Figur in Schachdiagrammen durch die Bischofsmütze), herausstreichen, prägt doch der Bischof die Metapher des „umkippenden Lichts“, durch die sich die Erzählsammlung aufschlüsseln lässt.

#### 4.3.2 Suite

Das italienische Verb „partire“ bedeutet neben „teilen“ und „trennen“ unter anderem auch „reisen“ und umgreift damit eines der Hauptmotive der Sammlung. Von ihm wurde auch das Substantiv „partita“ abgeleitet, das – auch das unter anderem – eine Schachpartie bezeichnet, im Bereich der Musik hingegen der „Suite“ entspricht. Eine Partita oder Suite setzt sich aus einer mehr oder weniger lockeren Folge von Tanzstücken zusammen und steht darum unter allen musikalischen Formen der Struktur einer Erzählsammlung wohl am nächsten. Da die Suite zudem vom 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Blüte erlebte und die ersten beiden Erzählungen der Sammlung Rosendorfers in diese Zeit fallen, liegt die Annahme nahe, dass sich das Modell einer Suite in der Abfolge und Bezeichnung der Stücke auf die Sammlung beziehen lässt. Man verfällt natürlich auf Schein, Schütz und Scheidt, den großen Es-Dreiklang des 17. Jahrhunderts, der sich unter anderem auch als eine Aufforderung lesen lässt – „Begeh es!“ (b-g-es) –, die sehr gut zum Reisegebot der Sammlung passt. Unter den Werken Samuel Scheidts, dessen Namen über die Entsprechung von „partire“ und „scheiden“ seinerseits zur Partita führt, ist folgende Suite verzeichnet: *Paduana*, *galliarida*, *couranta*, *alemande*, *intrada*, *canzonetto*. Bei unproblematischer Verdoppelung der *alemande* (liest man den Titel italienisch, ergibt sich ein Plural) erweisen sich die anderen Titel als so zwanglos auf die Erzählungen adaptiert, dass man Mühe hat, an den puren Zufall zu glauben. Spielt nicht die erste Erzählung, feierlich-gravitätisch wie eine *paduana*, tatsächlich in der Gegend um Padua, woher dieser Tanz seine Benennung herleiten soll? Will man das Wort „galliarida“ übersetzen, reiht man da nicht lauter Adjektive aneinander, wacker, beherzt, keck, die sehr genau den Ton der zweiten Erzählung umschreiben? Übrigens spielt diese Erzählung in der Lombardei, wo die *galliarida* erstmals belegt wurde. Erinnerung *couranta*, ein schneller Tanz, im Namen nicht fast automatisch an die Akrobatik der Helden in der dritten Erzählung? Die mittleren Erzählungen mit den Vagantenpaaren wären anders als durch *alemande* nicht zu charakterisieren. Und um wie viel genauer kann ein Tanzstück, das in wörtlicher oder übertragener Bedeutung auf ein Eintreten bezogen ist, wie die *intrada*, auf *Die italienische Eröffnung* zutreffen? Schließlich, ist nicht gerade eine Arie, geringschätzig-relativierend auch *canzonetto* oder „canzonetta“ zu nennen, für den Tenor Guido Mittag verhängnisvoll?

Aber das Schönste an dieser Suite Scheidts ist, dass sie für die letzte Erzählung der Sammlung keine Tanzentsprechung bietet. Wollte man also beharrlich die Hypothese einer vom Autor

intendierten Koppelung zwischen Suite und Erzählung aufrechterhalten: Ergäbe sich dann nicht zwangsläufig für die Erzählungen die Struktur „sieben zu eins“?

#### 4.4 Anspielung

Charakteristisch für die Erzählung Rosendorfers ist die literarische Anspielung. Sie blitzt in jeder Erzählung verschiedentlich auf und verführt den Leser zum Verwirrspiel der großen Suchaktion. Wollte man deren Ergebnisse hier festhalten, so müsste man sich vermutlich mit einer Auflistung von Titeln und Autoren begnügen, weil die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen literarischer Anspielung und neuem Kontext zu aufwendig wäre. Es genüge hier also ein Beispiel. Es lässt erkennen, dass Anfang und Ende der Sammlung aufeinander bezogen sind: Am Anfang stehen der versteckte Bezug zu Goethes *Italienischer Reise* und der Hinweis auf das Jahrhundert, in dem dieser die Reise unternahm, am Ende das Goethejahr 1982 und eine Reise nach Weimar, der eine lebenslange Auseinandersetzung des reisenden Ich-Erzählers mit Goethe, einschließlich einer Italienfahrt in seiner Nachfolge, vorausgegangen ist.

Diese Anspielung auf die *Italienische Reise* scheint aber auch in den beiden, dem *Zwergenschloss* unmittelbar folgenden Erzählungen nachzuwirken. Am 9. April 1787 ereifert sich Goethe gegen die „Unschöpfung“<sup>65</sup> der Villa Palagonia. „Den ganzen Wahnsinn“<sup>66</sup> findet er in der Kapelle konkretisiert, in dem an der Decke befestigten Kruzifix; denn vom Nabel des Gekreuzigten herab hängt an einer Kette, in der Luft schwebend, ein kniend Betender. Als Gipfel „einer solchen geschmacklosen Denkart“, vermerkt er „dass die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so dass das Gefühl der Wasserwaage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurhythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird.“<sup>67</sup> Ein paar Tage drauf, am 13. und 14. April, berichtet er von seinem Besuch bei den Familienangehörigen Cagliostros. Wenn

---

<sup>65</sup> Goethe (1974), 220.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd., 219.

„Unschöpfung“ an den mutigen Versuch Don Luigis erinnert, das Abnorme zur Norm erklären zu wollen und vice versa, und Goethes Erwähnung der Merkwürdigkeiten der Kapelle an die dem Bischof unterbreiteten theologischen Zweifel, ob man Christus als Zwerg darstellen könne, so mutet einem Goethes Missbilligung der Schiefen und Schrägen an wie ein Hinweis auf die Kritik an den Wolkenkratzern, die im Paris-Reisenden der dritten Erzählung nur Schwindelanfälle erzeugen; besser noch: Diese Kritik erscheint wie eine Transposition jener apodiktischen Missbilligung ins allgemein Nachvollziehbare und objektiv Gerechtfertigte: Wolkenkratzer sind menschenunwürdige Behausungen. (Dass sie auch noch im Wort, das sie bezeichnet, den Anspruch erheben, an den Wolken kratzen zu können, macht sie in dieser Erzählsammlung nur noch suspekter...) Die Beschäftigung mit Cagliostro wiederum lässt sich indirekt auf die zweite Geschichte, *Mazzagrani*, beziehen, in der ein Abenteurer ähnlichen Stils sein Wesen und Unwesen treibt.

Vor dem Hintergrund der Anspielung konturiert sich eine Besonderheit des Erzählers Rosendorfer: Auch wenn Goethes Haltung unvoreteilhaft ungefiltert aus seinen Reiseberichten hervorgeht und seine Berührungsängste, grade was das angeblich Pathologische anbelangt, hinlänglich bekannt sind, lässt sich feststellen: Goethe geht wertend vor, geradezu richtend, er sieht Menschen und Dinge so von sich abgerückt, als gehörten sie anderen, meist kuriosen, wenn nicht dubiosen Welten an. Rosendorfer hingegen scheint sich in die Lage der Menschen zu versetzen, von denen er schreibt. Es ist, als würde er empathisch nach der Beantwortung der Frage suchen, wie einem, beispielsweise so einem Prinzen Palagonia, zumute sein mag, wenn er seine Villa so ausrichten lässt, wenn er sich als in der Luft schwebender, am Schöpfer angenagelter und angeketteter Beter darstellen lässt, wenn er die Schrägen und Schiefen der Gesimse bestellt, auf die er tagtäglich blickt. Es versteht sich aus dem Wesen der literarischen Anspielung, dass es Rosendorfer nicht um diesen speziellen Fall geht, sondern um den von ihm gelieferten Denkanstoß. Rosendorfer urteilt nicht nach dem Anschein, er fragt nach der subjektiven Bedeutung von Dingen, Ereignissen, er sucht überzeugende Möglichkeiten des Verstehens. Deshalb ist bei ihm der Turmbau zu Babel, trotz des so typisch italienischen Ambiente, für den selbst die Italiener den Ausdruck „babilonia“ verwenden, nicht von vornherein sinnlos und wahnwitzig, sondern der lebensrettende Einfall eines sonst Todgeweihten. Erst so gesehen, wird der Einfall einer abstrus vermauerten Zwergenenklave zu einer Möglichkeit menschlicheren Lebens.

## 4.5 Ton

### 4.5.1 Noten, Farben und Gefühle

Was von den Erzählungen am deutlichsten in Erinnerung bleibt, ist ihr Ton. Nun ist dieser Terminus, selbst musikalisch-physikalisch gesprochen, nicht eindeutig: Er kann sowohl den Einzelton als auch den Klang, also den aus Teiltönen bestehenden Komplex, bezeichnen. Außerdem kann Ton, immer noch musikalisch gesprochen, was sich aber mit dem gängigen Sprachgebrauch deckt, auch allgemeinere Bedeutungen haben, im Sinne eines Stimmungswertes, oder, synästhetisch, im Sinne einer Tönung, wie die Ausdrücke Farbton und Klangfarbe zum Beispiel signalisieren. Das sind alles Bedeutungsmöglichkeiten, die die Feststellung einer Tonqualität in Rosendorfers Erzählungen terminologisch legitimieren könnten. Dass Rosendorfer bei dieser Erzählsammlung unter anderem Musikalisches im Sinne gehabt haben muss, lässt sich, abgesehen von der Schlüsselfunktion, die der Musik in *Mazzagrani* und im *Letzten Troubadour* zukommt, auch aufgrund der Widmung an Ligeti vermuten. Möglicherweise ist die Sammlung als ganze nach einem musikalischen Kompositionsprinzip – wie etwa dem der Suite – angelegt, möglicherweise sind die einzelnen Erzählungen jeweils einem Einzelton oder einer Tonart zugeordnet. Ein Leser mit absolutem Gehör wird dies vielleicht eruieren können. Wer hier schreibt, kann bloß allgemein feststellen, dass die ersten drei Erzählungen in Dur und die letzten drei in Moll gehalten sind; ob sie als Dur- und Molldreiklänge komponiert wurden, ist bereits eine Vermutung. Ebenso, ob es sich bei den zwei mittleren Erzählungen um Umsetzungen von Kirchentönen handeln könnte, beispielsweise des ambrosianischen Gesangs, um im erzählten Landschaftsgroßraum zu bleiben. Jedenfalls hat Rosendorfer schon einmal, in *Ball bei Thod* (1980), eine Erzählsammlung an Strukturprinzipien aus anderen Künsten orientiert, indem er nämlich Erzählungen Farbvalenzen zugewiesen hat. Allerdings hat er selber im Vorspann zur Erzählsammlung, der gleichzeitig als Inhaltsverzeichnis fungiert, die Abgrenzungen angegeben (welche Erzählung er welcher Einzelfarbe zuordnet) und einige Richtlinien zu seinem Verständnis von Farben vorweggeschickt. Aber es stellt sich trotzdem die Frage, woraus sich der spezifische Farbeindruck konstituieren soll, also die Frage, wie man methodisch vorzugehen hat. Soll man sich nach inhaltlichen Elementen richten, wie bei der

Farbe Weiß, die laut Rosendorfer eine „heidnische“ Farbe ist?<sup>68</sup> Dann wäre der Ton der Erzählung *Mazzagrani* wohl weiß zu nennen. Oder sind es im weitesten Sinn formale Elemente, die die Stimmungsvalenz der einzelnen Farben hervorrufen sollen? Wären *Mommer und Gottlieb* oder *Die Bärenjagd* in ihren verschroben vorantreibenden Dialogen dann grün getönte Erzählungen? Denn schließlich ist Grün „eine schnelle Farbe, sie eilt über die Welt, und es ist schwer, sie zu erfassen.“<sup>69</sup>

Es fehlt eine definitorische Legitimation, aber der Leser nimmt wahr, dass jede Erzählung dieser Sammlung einen eigenen unverwechselbaren Ton hat (mit Ausnahme der zwei mittleren Erzählungen, die ähnlich klingen) und dass sich aus dieser Sammlung ein Gesamtton, eine Art Rosendorfer-Ton, herauskristallisiert. Auch ohne den Nachweis eklatanter sprachlicher Eigentümlichkeiten oder thematischer Verbhrtheiten ist die Signatur eines Schriftstellers erkennbar. Bei hinreichendem Umgang mit ihm hört man sie heraus. Meist stellt sich entweder beim Lesen oder beim Erinnern der Lektüre ein vorherrschendes Gefühl ein, Zynismus beispielsweise oder Kälte, Bitterkeit, Zerebralität, Unmittelbarkeit (das Gefühl, dass man vom Text angesprungen wird, egal wovon die Rede ist), oder Deftigkeit oder Zartheit, atmosphärische Prägnanz und einiges mehr. Das klingt nach grober Verallgemeinerung, erst die notwendigen Nuancierungen werden den Individualitäten etwas gerechter, und sicher schreiben Autoren in verschiedenen Lebensphasen verschieden, und manche Autoren – Rosendorfer gehört zu ihnen – verfügen über viele Stimmen. Trotzdem, in dieser Sammlung trifft man auf einen Rosendorfer-Ton, den man fast immer in seinen autobiographischen Schriften und gelegentlich in anderen seiner Erzählungen begegnet, er klingt nach sympathetischer Anteilnahme, nach Menschlichkeit, die dem dargestellten Objekt, mag es sein, wie es wolle, Würde beimisst, und dies trotz einer Grundeinstellung eher resignativen Charakters in Sachen Menschsein und Leben. Dieser Autorenton ist etwas den Texten Übergeordnetes, fokussiert vielleicht die Haltung des Schreibenden gegenüber seinem Tun. In manchen Fällen gibt er sogar Aufschluss über seine Weltanschauung. Der Einzelton einer jeden Erzählung dieser Sammlung ist dagegen das Ergebnis eines bewussten und geglückten Konstrukts.

Rosendorfer ist ein eklektischer Schriftsteller, den vieles reizt und den das eigene Talent manchmal zu *Salti mortali* verführt. Seine Erzählungen sind meist aus unterschiedlichen bis

---

<sup>68</sup> Rosendorfer (1982), 7.

<sup>69</sup> Ebd., 8.

konträren Elementen zusammengesetzt, deren Wirkung, einzeln genommen, tendenziell das Stimmungs- und Bedeutungsgefüge des Ganzen sprengen könnte, was gelegentlich auch geschieht. In dieser Erzählsammlung ist Rosendorfer dagegen eine durchgängige Disziplinierung der Effekte geglückt, jede Erzählung führt einen Balanceakt zwischen widerstrebenden Elementen vor, in ihr ereignet sich jener Punkt, von dem der Bischof im *Zwergenschloss* spricht, um diese für die Sammlung so wesentliche Metapher nochmals zu bemühen, jener Punkt nämlich, in dem das Licht umkippt und Hell und Dunkel, Innen und Außen (man könnte hier beliebig viele Gegensatzpaare anführen) sich die Waage halten. Allerdings, so wenig, wie der Bischof diesen Punkt zu fassen bekommt, ebenso wenig ist er konkret in den Erzählungen festzumachen. Der Ton aber resultiert aus seiner, wenn auch unfassbaren, Anwesenheit.

#### 4.5.2 Der sizilianische Ton

*Das Zwergenschloss* ist eine Geschichte, die sizilianisch klingt. Offensichtlich war diese Wirkung vom Autor nicht beabsichtigt, er lässt sie ja in Norditalien spielen, genauer in der Gegend von Padua, vermutlich sogar um Vicenza herum, der Name Valmerana soll wohl die Assoziation zur Palladianischen Villa Valmarana auslösen. Der Frage nachzugehen, was den „echten“ Ton Siziliens hervorruft, ist ein waghalsiges Unterfangen. Denn bei unzureichendem methodologischem Rüstzeug werden in einem zugleich mehrere Fragen angerissen: die Spezifität einer regionalen Literatur, ihre Nachahmbarkeit und ihre Übersetzbarkeit.

Keine Übersetzung wird den regionalen Originalton mit allen Schwingungen wiedergeben können, in besonders schwierigen Fällen wird sie bestenfalls Analoges bieten. Aber auch wenn Dialekte nicht in die Quere kommen, etwas wird immer geopfert werden müssen, die Valenz mancher Schwingungsamplituden lässt sich, es ist eine Frage des Ohrs, entweder nicht erkennen oder nicht vermitteln. Wenn es stimmt, dass Pavese, um ein brisantes Beispiel für Übersetzungsproblematiken zu bringen, nicht richtig zu verstehen ist, wenn man die Langhe, seine Piemonteser Landschaft, nicht kennt, so ist damit nur sehr peripher Inhaltliches gemeint. Gemeint ist vielmehr die Selbstauffassung und Weltanschauung einer Gegend, der Pavese Sprache spröde Eloquenz verliehen hat. Wobei dieses Phänomen erst dann ungewöhnlich interessant wird, wenn man sich fragt, ob das nervenzersägend Larmoyante, das mit dem

Tapfer-Still-Heroischen des Originaltons Pavese mitgeliefert wird, Pavese-Spezifisches vermittelt oder eher die Haltung seiner Landsleute charakterisiert.

Bei Rosendorfers auf deutsch verfasster Erzählung *Das Zwergenschloss* kann es sich nur um eine Nachahmung eines regionalen Tons handeln, die eine Nachempfindung wie echt vortäuscht. Offenbar beruht der sizilianische Ton, wie er etwa paradigmatisch aus Vergas *I Malavoglia* herauszudestillieren ist, nicht so sehr auf sprachlichen Eigentümlichkeiten – obwohl diese im Zusammenhang mit dem Verismus ihre Bedeutung haben – als vielmehr auf einer relativ fasslichen Einstellung dem Leben gegenüber, die man vielleicht so umschreiben könnte: Das Wichtigste im Leben sind die „affetti“, sprich die Familie. Das Schicksal ist eine feindliche Macht, die immer in diese Affekte zerstörend eingreift. Der Kampf gegen das Schicksal ist sinnlos, aber es ist ein männlicher Kampf, der in jedem Fall angegangen werden muss. Das Wissen, obwohl man den Ausgang nicht kennt, dass alles sinnlos ist, bewirkt die Melancholie der Grundgestimmtheit. Diese Melancholie wird immer entweder durch diskursive Eleganz kaschiert oder durch Schweigen überspielt.

Sind nicht somit die Hauptakteure dieser Erzählung Rosendorfers charakterisiert? Der handelnde, schweigsame Vater, der anteilnehmende, geschwätzige Bischof? Alle oben aufgeführten Gefühlselemente sind in dieser Geschichte vorhanden. Hinzu kommt die barocke Verschnörkelung, die eine dekorative und somit grotesk-erträgliche Umgestaltung der tief empfundenen Hässlichkeit des Lebens, als ästhetischer und moralischer Kategorie, ermöglicht. Man braucht nur an die Villa Palagonia bei Palermo zu denken mit den vielen musizierenden Zwergen und sonstigen Monstren und Dämonen auf den umgrenzenden Mauern. Und doch, was Goethe auf seiner *Italienischen Reise* trotz seines bemühten Katalogisierens der Gestalten nicht gesehen hat: Die barocke Verschnörkelung ist in diesem Fall nur der Versuch, die sehr realistische, fast naturalistische und pessimistische Sicht der Welt durch eine bildlich gebannte Dämonisierung erträglich zu machen. Fragt man sich, worin die barocke Verschnörkelung im *Zwergenschloss* besteht, so lautet die Antwort: im Einfall selbst. Im Einfall eines durch extreme Verzerrung erzwungenen Gegenentwurfs zur Schöpfung, einer grotesken und zunächst wohl funktionierenden Umkehrung der Welt, einer versuchten Neuschöpfung letztlich, die im Privaten das unerträglich Ungerechte an der Weltordnung begradigen will. Dass dieser Versuch zum Scheitern bestimmt ist, fasst die geniale Metapher des immer wieder umkippenden Lichts prägnant und poetisch-melancholisch zusammen: Ein befriedeter Gleichgewichtszustand zwischen allen Extremen,

die ja irgendwo immer Ungerechtigkeiten sind, ist dem Menschen nicht zugänglich; zwar muss es ihn geben, und deswegen muss man ja auch immer den Versuch unternehmen, nach diesem Gleichgewichtszustand zu suchen; wenn man sich aber einbildet, die eine Seite absolut setzen zu können und sie als Ort der Stimmigkeit, des Gleichgewichts erfahren und erfassen zu dürfen, so wird über kurz oder lang der Rückschlag erfolgen und die andere Seite, wie man sie auch immer bezeichnen mag, wird, vernichtend, die Oberhand gewinnen.

## 5. Semantische und narrative Kohärenz

Dass der Leser Rosendorfers Sammlung *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen* versteht, verdankt er nicht allein seiner Kenntnis der deutschen Sprache, sondern auch seinem Wissen von der Welt. So trivial die Feststellung scheinen mag, so grundlegend ist sie: Er kann sie nur verstehen, wenn er weiß, was Flugzeuge und Omnibusse, Straßenbahnen und Autobahnen in der mobilen Gesellschaft der Moderne bedeuten,<sup>70</sup> und welche Rollen Arbeitsämter und Zollwachen darin spielen.<sup>71</sup> Wüsste er nicht, dass Amsterdam in Holland, Athen aber in Griechenland, Ibiza in Spanien, Innsbruck aber in Österreich liegt, fehlten ihm die geographischen Koordinaten, um den Texten durch Europa zu folgen.<sup>72</sup> Wüsste er nicht, dass Bozen, das heute so italienisch wie Bergamo ist,<sup>73</sup> 1915 zu Österreich zählte,<sup>74</sup> müsste ihm der Angriff der Italiener am 23. Mai ebenso ein Geheimnis bleiben wie, dass Weimar 1982 keine Parkplatzprobleme hatte, weil es zur DDR gehörte.<sup>75</sup> Erst sein Wissen um die Türkenkriege<sup>76</sup> und die Vertreibung der Stuarts vom englischen Thron<sup>77</sup> ermöglichen ihm, die historische Zeit auszumachen, in der Don Claudio sich einen dreihunderteinundachtzig Stockwerke hohen Turm bauen lässt, um dort oben die wahre Musik zu hören.

Don Claudios Turm verdeutlicht zugleich, dass der Leser auch wissen muss, was es mit Literatur auf sich hat. Um Rosendorfers Sammlung zu verstehen, muss er wissen, dass es natürlich im 18. Jahrhundert weder Türme mit 381 Stockwerken gab noch einen Don Claudio,

---

<sup>70</sup> *Mommer und Gottlieb*, 149, 145; *Bärenjagd*, 157; *Reise mit dem Großvater*, 104.

<sup>71</sup> *Troubadour*, 207; *Italienische Eröffnung*, 191.

<sup>72</sup> *Mazzagrani*, 90; *Abschied*, 253; *Bärenjagd*, 169; *Italienische Eröffnung*, 189.

<sup>73</sup> *Zwergenschloss*, 41.

<sup>74</sup> *Italienische Eröffnung*, 191

<sup>75</sup> *Abschied*, 262.

<sup>76</sup> *Mazzagrani*, 62.

<sup>77</sup> *Ebd.*, 90.

der auf dem obersten die wahre Musik hören wollte. Er weiß, wenn er die Sammlung versteht, dass Literatur Fiktion ist, die mit der Wirklichkeit zwar in einem geheimnisvollen Zusammenhang steht, aber nicht diese selbst ist, und dass sie ihn auf eine Weise bereichern soll, belehren und unterhalten, die nicht minder geheimnisvoll ist. Er weiß all das, wenn er die Sammlung versteht, und kommt doch nicht unbedingt zur Feststellung derselben narrativen Kohärenz wie sie in den fünf Versuchen behauptet wurde.

Dass die Entstehung der Kohärenz eines Textes in ihren semantischen Dimensionen in der Interaktion des Lesers mit dem Text zu lokalisieren ist, ist nicht nur in der Textlinguistik eine wohl begründete Annahme. Nicht zufällig entstammen die Kohärenzmodelle von "frame" und von "script" der Psychologie. Wie die Wirklichkeit selbst interpretiert der Mensch die von anderen Menschen verfassten Texte nach gewissen Mustern und Modellen, die ihn die Erfahrung lehrt. Im Unterschied zur syntaktischen Kohäsion, die an der Oberfläche der Texte vergleichsweise objektiv feststellbar ist, ist die Herstellung der semantischen Kohärenz ein eher subjektives Unterfangen. Nicht anders verhält es sich mit der narrativen Kohärenz eines literarischen Textes. Auch ihre Herstellung durch den Leser hängt im weitesten Sinn von seinem Wissen ab.

Die Begriffe „Spannung“ (4.1) und „Zweiteilung“ (4.2) entstammen dem Wissen, dass der literarische Text eine – wie auch immer geartete, mehr oder minder bewusst gestaltete – künstlerische Struktur besitzt. Mit „Spannung“ werden Punkte in dieser Struktur polar in Beziehung zueinander gesetzt, die reziprok auf sich verweisen, Anfangspunkte, die auf Endpunkte vorausweisen, Endpunkte, die auf diese zurückverweisen. Die „Zweiteilung“ hingegen setzt idealtypisch an einem einzigen Punkt an, der vom Anfangs- und Endpunkt gleich weit entfernt ist und in der Struktur als Falt- oder Bruchstelle dient. Das Modell des „Spiels“ (4.3) geht aus dem Wissen hervor, dass der literarische Text niemals „wirklich“, sondern immer nur eine – wie auch immer geartete, mehr oder minder mimetisch gestaltete – Nach- oder Umbildung der Wirklichkeit ist. Im „Schach“ (4.3.1) aber und in der „Suite“ (4.3.2) wird das Wissen um den Spielcharakter von Literatur mit dem Wissen um seine strukturelle Geformtheit zusammengeführt. Die „Anspielung“ (4.4) ist eine Variante des Spiels. Sie entspringt dem Wissen, dass Literatur als Spiel sich in verschiedenen Kategorien der Nach- und Umbildung von Wirklichkeit vollzieht und dass eine davon die der Direktheit und Indirektheit ist. Sie setzt ferner das Wissen um den intertextuellen Charakter der Literatur voraus, der wesentlich ihre Geschichte bestimmt. Mit dem „Ton“ (4.5) wird schließlich auf

das Wissen um das letztlich nur metaphorisch Fassbare der Literatur Bezug genommen, das sie mit Musik und Malerei verbindet und als Kunst auszeichnet, die besondere Stimme, mit der sie den Leser anspricht, die Stimmung, die sie in ihm auslöst.

„Spannung“, „Spiel“ oder „Ton“ sind nichts weiter als Begriffe, die in vielerlei Kontexten des menschlichen Lebens benutzt werden können. Bei der Herstellung der narrativen Kohärenz literarischer Texte hingegen kommen sie als mentale Muster zum Einsatz, mehr oder weniger komplexe Modelle, die auf andere literarische Texte übertragbar sind. Obgleich Minsky mit dem Begriff 1975 eigentlich das in Situationen, Handlungen oder Ereignisse des Alltags gegliederte Wissen der Menschen zu erfassen suchte, bietet sich dieser auch hier an: Bei der Herstellung narrativer Kohärenz greift der Leser eines literarischen Textes auf „frames“ oder „Rahmen“ zurück, die sein Wissen konstituieren. Inwieweit dieses Wissen Teil des „Weltwissens“ ist, muss ungeklärt bleiben. Abgesehen davon, dass der Begriff als solcher diffus ist, lässt er sich im einzelnen Individuum kaum vom persönlichen „Erfahrungswissen“ trennen und geht andererseits so graduell in das „Fachwissen“ über, so dass die Übergänge selbst nie eindeutig zu fassen sind. Die fünf Versuche über Rosendorfers *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen* lassen indes zwei Annahmen zu, die an Analysen anderer literarischer Texte zu überprüfen wären: a) Bei der Feststellung narrativer Kohärenz in literarischen Texten gelangen „Rahmen“ zur Anwendung, die dem „Weltwissen“ entstammen und in einen literaturwissenschaftlichen Diskurs eingebunden werden, der sich durch ein eigenes enzyklopädisches und methodisches Fachwissen auszeichnet. Zu den „Rahmen“ des Weltwissens wäre etwa der „Ton“ zu rechnen; b) Bei der Feststellung narrativer Kohärenz in literarischen Texten gelangen „frames“ zur Anwendung, die auch Teil des „Weltwissens“ sind, im literaturwissenschaftlichen Diskurs aber spezifische, innerhalb des Fachs konventionalisierte oder kontrovers thematisierte Bedeutungen annehmen, so dass sie als solche Teil des Fachwissens werden. Im Zusammenhang mit dem Thema Intertextualität wäre wohl die „Anspielung“ als literaturwissenschaftlicher „Rahmen“ zu betrachten. Mit beiden Annahmen gelangt man ohne weiteres zu einem doppelten Schluss: Eine textlinguistische Analyse literarischer Texte, die sich nicht auf die Oberfläche narrativer Kohäsion beschränkt, sondern sich auf ihre narrative Kohärenz einlässt, setzt literaturwissenschaftliches Fachwissen voraus. Die Methodik und Methodologie der Literaturwissenschaft aber können sich ihrerseits im Licht einer textlinguistischen Reflexion nur verfeinern.

## Bibliographie

Coseriu, Eugenio (1994), *Textlinguistik. Eine Einführung*, hrsg. und bearb. von Jörn Albrecht. 3., überarb. und erweiterte Aufl. Tübingen: Francke (UTB 1808, 1. Aufl. 1980).

Goethe, Johann Wolfgang (1974), *Italienische Reise. Zweiter Teil*. dtv Gesamtausgabe 25, München: dtv.

Heinemann, Margot/ Heinemann, Wolfgang (2002), *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*, Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik 230).

Huizinga, Johan (1956), *Homo ludens*, Reinbek: Rowohlt.

Jakobson, Roman (1972), *Linguistik und Poetik*, in: Ihwe, Jens (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 1, Frankfurt a.M., 99-133.

Jakobson, Roman (1988), *Ein Blick auf die Entwicklung der Semiotik*, in: *Ausgewählte Texte 1919-1982*, hrsg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a.M., 108-135.

Kalverkämper, Hartwig (1981), *Orientierung zur Textlinguistik*, Tübingen: Niemeyer (Linguistische Arbeiten 100).

Minsky, Marvin (1975), *A Framework for Representing Knowledge*, in: Winston, Patrick H. (Hrsg.), *The Psychology of Computer Vision*, New York: McGraw-Hill, 211-277; 1980 gekürzt abgedruckt in: Metzging, Dieter (Hrsg.), *Frame Conceptions and Text Understanding*. Berlin/New York: de Gruyter, 1-25 (Research in Text Theory 5).

Rosendorfer, Herbert (1982), *Ball bei Thod*, Gütersloh: Moewig [Erstausgabe 1980].

Rosendorfer, Herbert (1984), *Das Zwergenschloss und sieben andere Erzählungen*, München: dtv.

Schank, Roger. C. /Abelson, Robert (1977), *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*, Hillsdale, NJ: Earlbaum Assoc.

Sowinski, Bernhard (1983), *Textlinguistik. Eine Einführung*, Stuttgart: Kohlhammer (Urban-Taschenbücher 325).

Vater, Heinz (2001), *Einführung in die Textlinguistik. Struktur, Thema und Referenz in*

*Texten*, München: Fink (UTB 1660, 1. Aufl. 1992).