

IN DIE IRRE GEFÜHRT

Zum Prinzip ‚Täuschung‘ in Bodo Kirchhoffs
›Der Sandmann‹

Von Marina Rauchenbacher (Salzburg)

Nur „diese Stimme fällt mir ein, diese Stimme, die an sich eine Irreführung ist“, ¹⁾ heißt es in Kirchhoffs Roman ›Der Sandmann‹ über den Protagonisten und Ich-Erzähler Quint. ‚Irreführung/Täuschung‘ – bemerkt man als Leser bald – scheint das zentrale poetologische Prinzip des Romans zu sein: Die Figuren verirren sich im Raum, werden in die Irre geführt durch Sprache und Schrift, und auch der Leser wird zum Opfer der Täuschungsmanöver des Autors, des Erzählers, der Figuren. Das Prinzip ‚Täuschung‘ wird dabei mit dem Gefühl des ‚Unheimlichen‘ verknüpft, das Freud in seinem Aufsatz ›Das Unheimliche‹, in dem er auch E.T.A. Hoffmanns Erzählung ›Der Sandmann‹ analysiert, zu definieren versucht. Freud unterscheidet das „Unheimliche des Erlebens“ vom „Unheimliche[n] der Fiktion“. Letzteres entstehe, indem der Autor „uns die gemeine Wirklichkeit verspricht und dann doch über diese hinausgeht“ bzw. indem er „uns lange Zeit über nicht erraten läßt, welche Voraussetzungen er eigentlich für die von ihm angenommene Welt gewählt hat“. ²⁾

Die ‚histoire‘ von Kirchhoffs Roman ist in wenigen Worten paraphrasiert: Der Radiosprecher Quint reist mit seinem Sohn, Julian, nach Tunis, um Helen, Julians ehemaliges Kindermädchen, ³⁾ zu finden; hat eine Affäre mit Madame Melrose, die

¹⁾ BODO KIRCHHOFF, *Der Sandmann* [1992], Frankfurt/M. 1994, S. 112 [Sigle: KS].

²⁾ SIGMUND FREUD, *Das Unheimliche* [1919], in: S. F., Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften, hrsg. von ALEXANDER MITSCHERLICH, ANGELA RICHARDS [u. a.], Frankfurt/M. 1970, S. 241–274, hier: S. 273.

³⁾ Der Weg scheint auf der Ansichtskarte, die Quint noch in Deutschland von Helen erhält, vorgezeichnet zu sein: „Helen hatte sie [die Karte] mit Bleistift geschrieben, bei dem Wort Ruhe war ihr offenbar die Spitze gebrochen“ [KS, 11]. Diesen Umstand interpretiert Quint später – als er bereits nach Helen sucht – als „Spur von Nachdruck auf dem Wort Ruhe“ [KS, 12], und schließlich findet er das Hotel mit dem Namen „petit hôtel de la tranquillité“ [KS, 13]. Es entsteht der Eindruck, als würde Quint durch die Karte zu Helen geführt, wodurch eine Leseerwartung aufgebaut wird, die allerdings nicht erfüllt wird. Vgl. auch ORTRUD GUTJAHR, *Vom Unheimlichen an der Trennung. E.T.A. Hoffmanns Erzählung und Bodo Kirchhoffs*

die Besitzerin des Hotels ist, in dem Quint und Julian unterkommen; wird von verschiedenen Seiten getäuscht und belogen; verliert seinen Sohn; findet das Kindermädchen nicht und wird in den Tod eines gewissen Dr. Branzger verwickelt. Diese einfache ‚histoire‘ wird auf der Ebene des ‚discours‘ jedoch subtil gestaltet. Zum Aufbau des poetologischen Prinzips der ‚Täuschung‘ und dessen Verbindung mit dem Unheimlichen tragen vor allem die unterschiedlich verarbeiteten Prätexte (z. B. E.T. A. Hoffmanns Erzählung ›Der Sandmann‹ und Paul Gerhards Gedicht ›Ich steh an deiner Krippe hier‹) bei. Der Funktion dieser Prätexte für den Roman soll im Folgenden anhand von Genettes Begriffen der ‚Para-‘ und der ‚Hypertextualität‘ nachgegangen werden. Bei dieser Analyse und dem Aufzeigen einer möglichen *Poetik der Täuschung* ist auch das rezeptions- bzw. wirkungsästhetische Moment nicht außer Acht zu lassen. Wolfgang Iser stellt in seinem Aufsatz ›Die Appellstruktur der Texte‹ die Frage: „Soll man dann dem Autor noch trauen, wenn er kommentiert?“⁴⁾ Im Rahmen der – sich auf die Ebene des ‚discours‘ konzentrierenden – Analyse der vorliegenden Arbeit ist diese Frage umzuformulieren: *Soll man dann dem Autor noch trauen, wenn er konstruiert?*

Transtextualität – Motivik – Räume

Der Titel von Kirchhoffs Roman steht in transtextuellem Bezug zu Hoffmanns Erzählung, ist im Sinne Genettes⁵⁾ ein Intertext (Zitat), gleichzeitig ein Paratext (Titel) und wird aufgrund dieser beiden Zuordnungsmöglichkeiten zum Ausgangspunkt der Konstruktion des Romans als Hypertext. Zu beachten ist hierbei die von Genette mehrfach betonte *Schwelfunktion* der Paratexte, die eine Verbindung zwischen Text und Diskurs über den Text darstellen.⁶⁾ So rekurriert der Titel von Kirchhoffs Roman auf Hoffmanns Erzählung und in Verbindung damit auf deren unheimliches Moment sowie (auch unabhängig davon) auf die Märchenfigur des Sandmanns. Je nachdem, ob der Leser den Verweis auf Hoffmanns Erzählung identifizieren kann, diese auch gelesen hat, nur an die Märchenfigur erinnert wird oder keine dieser Assoziationen teilt, ergeben sich unterschiedliche Lektüererwartungen und Lektüremöglichkeiten.

In E.T. A. Hoffmanns ›Der Sandmann‹ wird der Student Nathanael in Erinnerung an seine Kindheit und die grausame Figur des Sandmanns bzw. an die

Roman ›Der Sandmann‹, in: *Trennungen*, hrsg. von JOHANNES CREMERIUS, GOTTFRIED FISCHER [u. a.] (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 19), Würzburg 1994, S. 65–82, hier: S. 77.

⁴⁾ WOLFGANG ISER, *Die Appellstruktur der Texte*, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von RAINER WARNING, München 1975, S. 228–252, hier: S. 239.

⁵⁾ GÉRARD GENETTE, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von HARALD WEINRICH, übers. von DIETER HORNIG, Frankfurt/M. 2001. GÉRARD GENETTE, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von WOLFRAM BAYER und DIETER HORNIG nach der ergänzten 2. Aufl., Frankfurt/M. 1993.

⁶⁾ Vgl. z. B. GENETTE, *Paratexte* (zit. Anm. 5), S. 10. An dieser Stelle sei auch auf den Originaltitel der französischen Ausgabe von Genettes ›Paratexte‹ hingewiesen: ›Seuils‹.

Person, die er als Sandmann zu identifizieren glaubt, zum Selbstmord getrieben. Der Titel bezieht sich in diesem Fall auf eine konkrete Person bzw. die Vorstellung dieser Person durch Nathanael, die freilich eine ganz andere ist, als die des Sandmanns als Märchenfigur. Es handelt sich folglich um einen „wörtliche[n] Titel“, der „ohne Umschweife und ohne Figur das Thema oder den zentralen Gegenstand des Werkes“⁷⁾ bezeichnet. Auch bei dem Text Kirchhoffs erscheint dies zunächst nahe liegend, doch wird bald deutlich, dass der Titel des Romans eine „deskriptive Funktion“ übernimmt, die unmittelbar mit der „konnotativen Funktion“⁸⁾ verknüpft ist. Die dadurch erzeugten Erwartungshaltungen scheint der Autor zum Anlass eines *Täuschungsmanövers* zu nehmen.

Die Vorstellung vom Sandmann beruht in Hoffmanns Erzählung vorrangig auf einem unglücklichen Missverständnis zwischen Mutter und Sohn. Die Mutter bezeichnet den Advokaten Coppelius, der manchmal abends den Vater besucht, als Sandmann. Auf die Frage des Sohnes, wer denn der Sandmann sei, antwortet die Mutter: „Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind [...], wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.“⁹⁾ Abgesehen von dieser Differenz zwischen Realitätserfahrung und erhaltener Erklärung¹⁰⁾ wird das Kind zusätzlich durch die Antwort der Amme auf die gleiche Frage schockiert:

Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herauspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen [...].
[HS, 332f.]

Der Sandmann wird für das Kind zur Bedrohung, zu einer „Allegorie der kindlichen Ängste“¹¹⁾ und wird von ihm mit einer realen Person verknüpft. Das Motiv ‚Sand‘ erhält somit zwei Bedeutungen. Einerseits besteht eine Verbindung zum Motiv ‚Schlaf‘ und damit zur Märchenfigur, was aber für das Kind mit Verletzung und sogar mit dem Tod verbunden ist. Andererseits steht sowohl hinter der Antwort der Mutter als auch der der Amme die Absicht der Täuschung, denn beide enthalten dem Kind die Wahrheit vor – die Mutter unabsichtlich, die Amme offensichtlich aus Böswilligkeit. Schließlich erinnert sich Nathanael daran, als Kind von Coppelius angegriffen worden zu sein: Er „griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte“ [HS, 336]. Jahre nach diesem

7) Ebenda, S. 83.

8) Ebenda, S. 93.

9) E.T.A. HOFFMANN, *Der Sandmann* [1816], in: E.T.A.H., *Fantasie- und Nachtstücke: Fantasiestücke in Callots Manier – Nachtstücke – Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, nach dem Text der Erstdrucke, unter Hinzuziehung der Ausg. von CARL GEORG VON MAASEN und GEORG ELLINGER, hrsg. und mit einem Nachwort von WALTER MÜLLER-SEIDEL, München 1960, S. 331–363, hier: S. 332 [Sigue: HS].

10) Gutjahr weist darauf hin, dass sich durch dieses Missverständnis eine „Leerstelle in der Realitätserfahrung“ ergebe, die durch die Fantasie des Kindes ausgefüllt werde. GUTJAHR, *Vom Unheimlichen an der Trennung* (zit. Anm. 3), S. 70.

11) DETLEF KREMER, *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Berlin 1999, S. 66.

Ereignis trifft er auf den „Wetterglashändler“ Coppola, den er als Coppelius wieder zu erkennen glaubt. Nachdem ihn allerdings seine Braut, Clara, hinsichtlich dessen beruhigt, kauft er ein „Taschenperspektiv“ von Coppola [HS, 359f.]. Dieses optische Gerät lässt ihm die Puppe Olimpia lebendig erscheinen, führt also zu einer magisch-visuellen Täuschung. In Kirchhoffs Roman hingegen ist die Figur des Sandmanns nicht als eine konkrete Person fassbar: Quint¹²⁾ trifft einige Male auf eine Gestalt, die durch das Kapuzengewand an einen Sandmann erinnert.¹³⁾ Branzger wird in dem geheimnisvollen Tagebuch, das Quint in die Hände gespielt wird, wiederholt mit dieser verbunden: Gestern „träumte ich [Helen] von Dr. Branzger. Ich sah ihn nur von hinten, in ein Kapuzenkleid gehüllt, aber er war es“ [KS, 113]. Da jedoch bis zum Ende nicht endgültig geklärt wird, ob Helen oder Branzger die Tagebuchseiten verfasst hat, ist auch nicht klar, inwieweit diese Zuschreibung eine Strategie der Täuschung durch Branzger ist. Abgesehen davon, treffen er und Quint gemeinsam auf eine „Gestalt in braunem Kapuzenkleid“ [KS, 90], die Quint für Helen hält und der er später noch zweimal begegnet. Darüber hinaus wird das Motiv ‚Sand‘ von einer Figur des Sandmanns losgelöst: So ist etwa das Dach rund um Branzger „mit einer Spur von Sand gepudert, [...] zum vorgerückten Posten der Wüste geworden“ [KS, 133], und Branzger „spuckte Sand aus“ [KS, 196]. Aber auch Quint wird durch dieses Motiv charakterisiert:

Er machte mir [Helen] etwas vor, er machte seiner Frau etwas vor, er führte sich vor Julian auf, ja, sich selber schloß er aus von der Wahrheit, wenn er überhaupt wußte, daß *die Wahrheit etwas anderes war als der Sand*, den er streute. [KS, 151; Herv. M. R.]

In Verbindung mit Branzger und Quint deutet ‚Sand‘ nicht auf jene märchenhafte Figur, die Schlaf bringt, sondern wird Teil des Paradigmas ‚Täuschung/Lüge‘.¹⁴⁾

¹²⁾ Der einzige mir bekannte Text neben Kirchhoffs Roman, in dem eine Figur den Namen Quint trägt, ist Gerhart Hauptmanns ›Der Narr in Christo Emanuel Quint‹. Nathanael und Quint – die Protagonisten der Erzählung und des Romans – sind in diesem Text namentlich vertreten: „Bruder Nathanael“ predigt vom „Ende der großen Babel“. GERHART HAUPTMANN, *Der Narr in Christo Emanuel Quint* [1910], mit einem Nachwort von ULRICH LAUTERBACH, Frankfurt/M. und Berlin 1994, S. 25f. Emanuel Quint begegnet auf dem Weg durch das Deutschland des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts einem Hirten, der ihn eminent beeinflusst. Vgl. ebenda, S. 67. Branzgers wohl auffälligstes Attribut ist ein Stab.

¹³⁾ Auf dem Deckblatt der von mir verwendeten Ausgabe von Kirchhoffs Roman ist eine Figur in Kapuzenkleid abgebildet. Auch beim Deckblatt handelt es sich um einen Paratext, der hier in Kombination mit dem Titel eindeutig auf eine konkrete Person verweist.

¹⁴⁾ Auch Saint-Exupéry – auf den in Kirchhoffs ›Sandmann‹ verwiesen wird [vgl. KS, 28f.] – führt in ›Durst‹ diese Bedeutung in Verbindung mit der Hitze der Wüste mehrfach aus: „Zu unseren Füßen mündete unser Sandtal in eine Sandwüste ohne Steine, deren blendende Helle uns in den Augen brannte. [...] Nur an der Grenze des Himmels führte uns das Spiel des Lichts seine Spiegelungen vor.“ ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Durst*, übers. von HENRIK BECKER, Stuttgart 1998 [erschienen 1939 in: *Wind, Sand und Sterne*], S. 22. Saint-Exupéry hat sich in vielen seiner Veröffentlichungen mit dem Fliegen beschäftigt und ist 1944 von einem Aufklärungsflug nicht mehr zurückgekehrt. Über diese biographischen Daten wird ein weiterer Zusammenhang mit Kirchhoffs ›Sandmann‹ konstituiert, in dem die Themen ‚Suche‘ und ‚Verschwinden‘ wiederholt zentral werden.

Täuschung wird von Branzger und Quint durchgehend praktiziert. Quint erfindet für seinen Sohn immer wieder *Geschichten vom Ungeheuer* und bemerkt gleich zu Beginn des Romans mit gewisser Arroganz: „Natürlich glaubte er [Julian] das; mir nicht zu glauben war auch kein Kinderspiel bei meiner Stimme“ [KS, 12]. Auch die Beziehung zwischen Quint und Helen – so zumindest ist es den Tagebuchseiten zu entnehmen – baut auf Erfindungen, die dank Quints „dunkle[r], weiche[r] Stimme“ [KS, 45] faszinieren. So werden nicht nur die Figuren, sondern auch die Leser in das Spiel um Wahrheit und Schein verstrickt. Der erste Satz des Tagebuchs lautet: „Die folgende Geschichte ist wahr; sie ist so wahr wie die Erzählung eines Traums, der nie geträumt wurde“ [KS, 45]. Es erfolgt hier eine mehrfache Verklärung des möglichen Wahrheitsgehalts: Auf die Behauptung, die Geschichte sei „wahr“, folgt nach einem Semikolon¹⁵⁾ die stufenweise Destruktion dieser Aussage durch die Verbindung mit einem (mehr oder weniger) Fiktivität suggerierenden Ausdruck („Erzählung eines Traums“) und schließlich – erst im Nebensatz – wird völlige Fiktivität bis Lüge suggeriert: „der nie geträumt wurde.“ Dieses Spiel mit der *Wahrheit* ist spätestens nach abgeschlossener Lektüre im ganzen Roman auf unterschiedlichen Ebenen erkennbar. Es stellt sich heraus, dass die Tagebuchblätter wahrscheinlich gar nicht von Helen, sondern von Branzger verfasst worden sind. Und Quint wird von seinen eigenen Geschichten eingeholt: „Ich hatte jetzt seinen [Julians] Kopf, voll von meinen Geschichten. Hinter mir ging das Ungeheuer“ [KS, 208]. Diese Ungewissheit und der exotische Raum, in dem das Geschehen angesiedelt ist, mag der Grund für folgendes Urteil eines Rezensenten sein: „Sowohl den Titel, ›Der Sandmann‹, als auch einige Motive hat Kirchhoff unserem Grusel-Romantiker E. T. A. Hoffmann abgelesen. Mehr leider nicht, obwohl alles auf Geheimnis hin angelegt ist.“¹⁶⁾

Das Motiv ‚Sand‘ wird neben dieser Verbindung mit dem Paradigma ‚Täuschung/Lüge‘ auf einer weiteren Ebene – sozusagen in einer konventionellen Bedeutungszuschreibung – mit dem Motiv ‚Schlaf‘ in Zusammenhang gebracht: Julian wünscht dem Ungeheuer Schlaf und meint: „Dann muß der Sandmann kommen“ [KS, 138]. Der Schlaf des Kindes wird auch zum ausschlaggebenden Moment der Bewunderung durch den Vater: „Ich brachte Julian ins Bett und beneidete ihn um seinen Schlaf. Meine Welt war in den letzten Tagen zu lebendig geworden, machtvoller als der Schlaf; was konnte es Schlimmeres geben“ [KS, 40]?

Quint verspürt jedoch auch „eine alberne Angst vor dem Tode“ [KS, 93], spricht „mit geübter Stimme [...] gegen den Tod an“ [KS, 75] und stellt verängstigt fest:

¹⁵⁾ Nach Adorno ist die Besonderheit des Semikolons die, dass es „mit Punkt und Unterlänge die Senkung vollzieht und gleichwohl, indem es den Beistrich in sich aufnimmt, die Stimme in der Schwebe läßt, wahrhaft ein dialektisches Bild“. THEODOR W. ADORNO, Satzzeichen, in: T. W. A., Noten zur Literatur, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1981, S. 106–113, hier: S. 107.

¹⁶⁾ MARTIN LÜDKE, *Mein Schicksal heißt Banalität*. Über Bodo Kirchhoffs neuen Exotik-Roman ›Der Sandmann‹ [Der Spiegel, 7. 9. 1992], in: Deutsche Literatur 1992. Jahresrückblick, hrsg. von FRANZ JOSEF GÖRTZ, VÖLKER HAGE und UWE WITTSTOCK, Stuttgart 1993, S. 177–182, hier: S. 180.

„Nichts läßt mich schneller verzweifeln als ein schlafender Mensch, wenn ich selbst schlafen will. Er flößt mir den ganzen Schrecken des Liegens ein, jener Haltung, die meine letzte sein wird“ [KS, 183].

Diese Verbindung von Schlaf und Tod erinnert an die Legende vom ‚Schlaf als Bruder des Todes‘¹⁷⁾ und wird im Roman an den Fall vom Dach und damit an das Motiv ‚Abgrund‘ rückgebunden: Als Branzger vom Dach stürzt, erscheint es Quint seltsam, dass das Opfer „die Hände immer noch über den Augen, wie auf ein Wasser zustürzte und mit der Stirn auf den Abtritt schlug“ [KS, 196]. Über das Wasser erfolgt durch Branzgers Beschreibung des Schlafes als „See des Einschlafens“ [KS, 178] eine erneute Verbindung mit dem Komplex ‚Schlaf-Tod‘.

Das erwähnte Hoteldach nimmt in der Anordnung des Geschehens im Raum eine zentrale Position ein und wird in seiner Semantik wesentlich durch das – dem Roman vorangestellte – Motto erweitert: „O daß mein Sinn ein Abgrund wär“, das Paul Gerhardts ›Ich steh an deiner Krippe hier‹¹⁸⁾ (1653) entnommen ist:

Ich sehe dich mit Freuden an
und kann mich nicht satt sehen;
und weil ich nun nichts weiter kann,
bleib ich anbetend stehen.
O daß mein Sinn ein Abgrund wär
und meine Seel ein weites Meer,
daß ich dich möchte fassen.

Das Gedicht Gerhardts ist ein Lob des Christuskindes in der Krippe; drückt die Bewunderung eines lyrischen Ich aus, das nicht in der Lage ist, das überwältigende Göttliche zu fassen, das sich jedoch auch unmittelbar mit diesem verbunden fühlt.¹⁹⁾ Die Bedeutung des Mottos manifestiert sich für den Roman vor allem durch den Ausdruck ‚Abgrund‘,²⁰⁾ der semantisch mehrdeutig bleibt. In Kombination mit dem ‚Vorwort‘²¹⁾ gibt es das (scheinbare) Programm des Romans vor. Der

¹⁷⁾ So spricht etwa Lessing vom Tod als „Zwillingsbruder des Schlafes“. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung* [1769], in: G. E. L., *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, Bd. 5: *Antiquarische Schriften*, hrsg. von PAUL RILLA, Berlin 1955, S. 669–738, hier: S. 677.

¹⁸⁾ Dieser Text wird nach der gängigen Kirchenliedfassung zitiert.

¹⁹⁾ So heißt es in dem Lied auch: „Ich lag in tiefster Todesnacht, | du warest meine Sonne, | die Sonne, die mir zugebracht | Licht, Leben, Freud und Wonne.“

²⁰⁾ Auch über dieses Motiv sind Bezüge zu Hauptmanns ›Narr in Christo Emanuel Quint‹ herstellbar: „Die heimliche Kraft dieser Sehnsucht [in die Tiefe zu springen] war groß in ihm [Emanuel Quint]. Er fühlte sie oft. [...]. [Es] war eine Art Gewißheit, eine Empfindung der eigenen Unzerstörbarkeit, verbunden mit einer wilden, hingerissenen Ungeduld, die Mächte des Todes, die Mächte des Abgrundes mit einem Triumphgeschrei, und wär's im irdischen Tod, zu verspotten.“ HAUPTMANN, *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (zit. Anm. 12), S. 68.

²¹⁾ Die vor- und nachgestellten Bemerkungen des Erzählers, die auch graphisch vom eigentlichen fiktiven Diskurs abgehoben sind, entsprechen im engeren Sinne nicht der Textsorte ‚Vor-‘ und ‚Nachwort‘. Sie werden aber im Folgenden bewusst verwendet, korrespondierend mit der erweiterten funktionalen Definition Genettes, als Bezeichnung für „alle Arten von auktorialen oder allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen,

Mord wird dort angekündigt und als *Tatort* ein Dach angegeben:

Ein erster Mord, das ist der Augenblick, in dem die Welt zerbricht durch eine einzige Bewegung, den Ruck, der das Opfer vom Dach stößt. Das ist das blutgetränkte Haar auf einem Kopf, in dem jedes Wissen erlischt, das ist der Täter, der nicht zum Tier wird; am Tier vorbei fällt er ins Bodenlose. Das war der Fall, der auf mich zukam. [KS, 9]

Dadurch wird – im Stil eines Kriminalromans – das Ende des Romans vorweggenommen und beim Leser eine bestimmte Erwartungshaltung erzeugt: Wie wird es zum Mord kommen? Wer wird ermordet werden? Es wird ein auf dieses Ende hin ausgerichtetes Geschehen erwartet, das – wie im Roman bald klar wird – nicht in dieser Form eintritt. Der psychisch-abstrakte Fall des Täters und der physisch-konkrete Fall des Opfers in den Abgrund, die im Vorwort formuliert werden, führen zu einer semantischen Erweiterung des Motivs ‚Abgrund‘.

Die Bedeutung des Daches als potentieller und später auch realisierter *Tatort* wird – im Sinne der erzeugten Erwartungshaltung – wiederholt aktualisiert. So heißt es z. B.: Ich „konnte nur zuschauen, wie er [Dr. Branzger] Julian am Rande des Dachs entlangrug“ [KS, 123]. Dieser Dachrand wird zum Chronotopos der Schwelle²²⁾ zwischen Leben und Tod, zwischen Wirklichkeit und Täuschung, zwischen Vergangenheit und Zukunft des Ich-Erzählers. Deutlich wird diese Funktion des Dachrandes nach dem Tod Branzgers, als sich Quint dorthin begibt: „Langsam schritt ich an der Kante entlang, immer noch den Stoß erwartend. Doch da geschah nichts, da kam keine Hand, da war nur ich selber“ [KS, 210].

Gleichzeitig ist das Dach auch der Ort der *Geschichten*, der Märchen, denn Quints und Julians Ungeheuer bewegt sich über die Dächer der Stadt: „Ich ließ das Ungeheuer nach Tunis fliegen, wo es auf einem Dach landete“ [KS, 17], erklärt Quint zu Beginn des Romans. Doch das Ungeheuer „frißt [so die Vorstellung Quints] das Dach langsam auf“ [KS, 138], vernichtet folglich den Raum,²³⁾ was wiederum auf die Gefahr und damit den Sturz vom Dach hindeutet. Neben dieser Verbindung mit den Motiven des ‚Falls‘ und des ‚Abgrunds‘ wird das Hoteldach auch mit dem ‚Flug‘ in Zusammenhang gebracht: Julians Lieblingsbeschäftigung ist es, mit Quint Papierflieger zu basteln und diese beim Fliegen zu beobachten. Allerdings erweisen sich die Flieger Quints als Fehlkonstruktionen: Ich „faltete Flieger, die nach kurzem Flug in der Tiefe des Durchgangs zwischen Hotel und Nebenhaus verschwanden“ [KS, 27], sie *fallen* also in die Tiefe. Branzgers Flieger hingegen sind so perfekt, dass sie sogar „in die Hand seines Konstrukteurs“ [KS, 31] zurückkehren. Die Kontrolle über die Papierflieger deutet dabei symbolisch

der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde. Das ‚Nachwort‘ wird also als Variante des Vorworts angesehen [...].“ GENETTE, Paratexte (zit. Anm. 5), S. 157.

²²⁾ Vgl. die Chronotopos-Theorie von MICHAEL M. BACHTIN, Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, hrsg. von EDWARD KOWALSKI und MICHAEL WEGNER, übers. von MICHAEL DEWEY, Frankfurt/M. 1989.

²³⁾ Dabei ist eine Verbindung mit der ›Unendlichen Geschichte‹ Michael Endes denkbar, denn auch dort wird der Raum – in diesem Fall vom *Nichts* – verschlungen.

Quints Ohnmacht und Branzgers Macht über die Wirklichkeit und die eigenen Erfindungen an. So stellt Quint fest: Ich „erschrak über seinen [Branzgers] Einfluß auf mich“ [KS, 86]. Er folgt ihm jedoch weiterhin und vertraut ihm auch noch nach der Entdeckung des (vermeintlichen) Betrugs seinen Sohn an. Branzger hingegen scheint sogar den eigenen Tod zu kontrollieren, denn er wird zwar vom Dach gestoßen, doch fordert er Quint durch sein Verhalten geradezu heraus. Unmittelbar nachdem Quint erfahren hat, dass Helen verschollen ist, und dass Branzger Julian in der Stadt verloren hat,

trat er [Branzger] an die Kante und bat mich, ihn zwischen den Schulterblättern zu kratzen. Er wandte mir den Rücken zu, ich setzte meine Hand in Bewegung – Lauf der Dinge, dachte ich noch, der unbedingt aufzuhalten war – und brachte die Bewegung, mit einem Ruck, zu Ende. Danach prägte sich mir zweierlei ein. Erstens, daß Dr. Branzger nicht schrie; zweitens, daß er, die Hände immer noch über den Augen, wie auf ein Wasser zustürzte [...]. [KS, 196]

Wer lenkt hier das Geschehen? Die Lage erweist sich als viel komplizierter, als es dem Leser durch das Vorwort suggeriert wird: Es handelt sich um eine „Geschichte, in der es um das Vermuten geht, um das Abenteuer der Mutmaßung, um das Wagnis der Aufstellung von Hypothesen angesichts eines scheinbar unerklärlichen Tatbestandes“. Nach Eco ist „die Grundfrage aller Philosophie [...] die gleiche wie die Grundfrage des Kriminalromans: Wer ist der Schuldige?“ Damit existiere – wie Eco weiter erläutert – eine „Metaphysik des Kriminalromans“. „Der Raum der Mutmaßung ist ein Raum in Rhizomform.“²⁴⁾

Das Dach steht auch in semantischer Kontiguität zum Turm, der sowohl in der Erzählung Hoffmanns als auch im Roman Kirchhoffs mit dem jeweiligen katastrophalen Ende verbunden und somit an zentraler Stelle des Geschehens positioniert ist. In Hoffmanns ›Sandmann‹ stürzt sich Nathanael von „der höchsten Galerie des Turmes“ [HS, 361], in Kirchhoffs ›Sandmann‹ verliert Branzger Julian in der Stadt (zumindest gibt Branzger das an), nachdem sie gemeinsam auf dem „höchsten Turm der Stadt“ [KS, 171] gewesen sind, von dem sie „den Flieger, der sich nicht mehr verbessern ließe“ [KS, 170], segeln lassen wollten. Branzger deutet diesen Verlust schon zuvor an, wobei wiederum die Verbindung mit der Thematik ‚Tod-Schlaf‘ eine semantische Erweiterung erfährt:

Sie sei so rätselhaft, die See des Einschlafens, sagte er [Dr. Branzger]. „Da treibt man lange auf dem Wasser, und plötzlich, niemand hat es an sich selbst je bemerkt, zieht einen etwas nach unten.

²⁴⁾ UMBERTO ECO, Nachschrift zum ›Namen der Rose‹ [1983], übers. von BURKHART KROEBER, 9. Aufl. München 2003, S. 63ff. Das Labyrinth in Rhizomform (im Sinne von Deleuze und Guattari) zeichnet sich dadurch aus, dass es „weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr [hat], da es potentiell unendlich“ und „so vieldimensional vernetzt“ ist, „daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden“ könne. Davon unterscheidet Eco (chronologisch nach der Entstehungszeit zurückschreitend) das „barock-manieristische“ Labyrinth, das noch einen Ausgang im herkömmlichen Sinn besitze und ein „Modell des *trial-and-error*-Verfahrens“ darstelle, und das „klassisch-griechische“ *Theseus*-Labyrinth, das bekanntermaßen nicht als Labyrinth im heutigen Sinne zu verstehen ist, sondern aus einem Weg besteht, der direkt ins Zentrum und von dort zum Ausgang führt. Vgl. ebenda, S. 64f.

Kaum sprach ich davon, daß Julian morgen, als Pilot, mit von dem Turm schwebte, schloß sich der Schlaf über ihm.“ [KS, 178]²⁵⁾

Nathanael stirbt und Julian verschwindet; Quint verirrt sich und wird in die Irre geführt. Tunis erscheint als Labyrinth, indem etwa von den „verzweigte[n] Systeme[n] der Souks“ [KS, 17] gesprochen wird, oder indem sich der Protagonist einige Male in den „Bazar der Fleischer“ verirrt [vgl. KS, 159]. Zweimal trifft er auf Melroses Sohn Tawfik und folgt diesem jedes Mal vertrauensvoll, wird jedoch in die Irre geführt.²⁶⁾ Als Quint Julian in der Stadt verliert, findet er ihn zufällig bei Branzger und diese Begegnung ist auch diejenige, die zur entscheidenden Wende im Roman führt: Quint erfährt, dass die Tagebuchblätter gar nicht von Helen – wie er bis dahin noch angenommen hatte –, sondern von Branzger stammen. Umso bedeutsamer wird für den Protagonisten das Hotel („petit hôtel de la tranquillité“ [KS, 13])²⁷⁾ als Schutzort und Ruhepol, der durchaus geheimnisvoll inszeniert wird: Nachdem Quint von dem (vermeintlichen) Betrug Branzgers erfahren hat, heißt es:

Ich überholte Dr. Branzger, ich verstellte ihm den Weg. Warum er mich so getäuscht habe, rief ich, warum? Er legte mir einen Finger auf den Mund und deutete an meinem Kopf vorbei, ich drehte mich um. Vor uns lag das petit hôtel de la tranquillité. [KS, 164f.]

Eine Zwischenbilanz: Der Hypertext als Palimpsest

Attribute Nathanaels und Coppeliuss sind in leicht abgewandelter Form bei Quint und Branzger wieder zu finden. Coppelius trägt einen „aschgrauen Rock[]“ [HS, 334], Branzger einen „schweren, an Winterfeldzüge erinnernden Mantel“ [KS, 28]; Coppelius hat ein „hämisches Lachen“ [HS, 334], und auch Branzger irritiert durch „ein scharfes doppeltes Lachen“ [KS, 23]. Coppelius wird als „größlichste Gestalt“ [HS, 334] geschildert, und Quint meint über Branzger, er habe „ein eigenartig beschädigtes Gesicht, in dem genaugenommen, nichts zerstört war“ [KS, 29]. Wie Coppelius Nathanael erscheint auch Branzger Quint als unheimlich und angsteinflößend. Nathanael empfindet Coppelius als lebensbedrohlich und stattet ihn mit Attributen aus, die an den Teufel denken lassen: Er habe „große[], knotige[], harrigte [...] Fäuste“, ein „schiefe[s] Maul“, ein „erdgelbe[s] Gesicht“,

²⁵⁾ Im Gegensatz dazu spricht Quint von den Tagen und Nächten in Tunis, „die man ein stufenweises Erwachen nennen könnte, mündend in einem Aufwärtssturz, wie bei Tauchern, die zu rasch an die Oberfläche gelangen“ [KS, 209].

²⁶⁾ Dahingegen ist Quint nicht in der Lage mit einer verummten Gestalt, auf die er dreimal trifft, zu kommunizieren. Die potentiell bedeutungsvolle und für die Handlung möglicherweise richtungweisende Begegnung wird durch den Protagonisten selbst vereitelt, obwohl er hinter der Verkleidung Helen vermutet.

²⁷⁾ In der Gegenwart von Madame Melrose erfährt Quint eine *Infantilisierung*. Sie sei eine „auffällig hellhäutige Frau“ [KS, 13] und mit „Jugend oder Unschuld“ [KS, 38] verbindbar. Sie versorgt Julian mit Milch und Quint nimmt an ihr den „Geruch stillender Mütter“, einen „Geruch des Glücks“ [KS, 33] wahr. Er empfindet die Beziehung zu ihr wie ein „Heimholen oder Beruhigen“ [KS, 101].

etc. Weiters trägt er eine „kleine Perücke“ [HS, 335]. Quint wird – noch bevor er Branzger kennen gelernt hat – misstrauisch und meint:

Doktor Branzger. Sie [Madame Melrose] sprach diesen Namen ohne Akzent, so daß ich annehmen mußte, jener Deutsche im Exil – ein Wort, das mir verlogen vorkam, wie ein Toupet – habe ihr die korrekte Aussprache förmlich souffliert [...]. [KS, 27]

So wie Nathanael Angst davor hat, dass ihm Coppelius die Augen bzw. den Sehsinn raubt, so stellt Quint, nachdem er von dem (vermeintlichen) Betrug erfahren hat, fest: „Er [Dr. Branzger] öffnete die Augen etwas, ich sah, daß sie feucht waren. Sie schwammen in einer rötlichen Lösung, als seien es geraubte, entnommene Augen, und ich sprang auf und packte Julian“ [KS, 162].

Alles, was Dr. Branzger betrifft, entpuppt sich als Lüge. Er ist nicht aus politischen Gründen emigriert, sondern aufgrund eines Bücherdiebstahls im Gefängnis gewesen und dann nach Tunis gereist, denn diese Stadt – so Branzger – bedeute für ihn „Tausendundeine Nacht. Ein Jugendtraum“ [KS, 85]. Außerdem ist er Lyriker und bezeichnet sich als „lyrisch, nicht männlich“ [KS, 174]. Dadurch wird die konkrete historisch/politische Dimension, die durch die vermeintliche Verankerung des Geschehens während der Wiedervereinigung betont wird, durch den ständigen Bezug auf Fiktionalität und das Prinzip der ‚Täuschung‘ ad absurdum geführt. Dr. Branzger erzählt Quint noch zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Bezug auf Brechts ›Dreigroschenoper‹, dass er sich im Gefängnis habe tätowieren lassen: „Ein Schiff mit acht Segeln, wenn Sie verstehen. Brecht. Ich lag mit Mördern und Intellektuellen zusammen“ [KS, 30]. Wie sich im Laufe des Romans herausstellen wird, täuscht Branzger Quint, so wie er selber getäuscht worden ist, denn: „Nicht jenes Schiff mit acht Segeln oder wenigstens ein Anker bedeckte die Haut, sondern eine Schüssel mit acht dampfenden Knödeln“ [KS, 179]. „Ob einem das sozialistische Flaggschiff oder die kapitalistischen Wohlstandsknödel auf den Leib geschrieben sind, bleibt unter dem Aspekt der Täuschung und der Verfehlung von Sinn austauschbar.“²⁸⁾ Quint stellt über sich selbst fest: Helen „glaubte allein an die Wahrheit, an eine Welt ohne Lüge; der mir fremdeste Teil meines Ichs hatte mit ihr seine Wahl getroffen“ [KS, 41]. ‚Täuschung‘ und ‚Lüge‘ sind nicht an eine Person gebunden, sondern werden im Roman zum übergreifenden Prinzip erhoben. ‚Täuschung‘ ist dabei nicht mehr vorrangig an den Sehsinn, sondern vor allem an gesprochene und geschriebene Sprache gebunden. Wenn es in der Erzählung heißt: Coppelius „griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte“ [HS, 336], und die Täuschung durch das erworbene optische Gerät Nathanael in den Wahnsinn treibt, so erfolgt in Kirchoffs Roman eine Konzentration auf Stimme und Schrift: Christine, die Mutter Julians, ist Übersetzerin, Quint Radiosprecher und sein Name verweist auf den römischen Rhetoriker Quintilian. Branzger ist Lyriker und belügt den Protagonisten. Madame Melroses Name ist unecht, sie wollte Schauspielerin werden und meint zu der Beziehung zwischen ihr und Quint: Es „sei bestimmt ein Fehler, daß sie hier [neben ihm im Bett] liege, eine Form der

²⁸⁾ GUTJAHN, Vom Unheimlichen an der Trennung (zit. Anm. 3), S. 78.

Illusion“ [KS, 99]. Und die Beziehungen Quints zu den anderen Figuren des Romans basieren im Wesentlichen auf erfundenen Geschichten und vorgetäuschten Tatsachen. Darüber hinaus ist die Lieblingsbeschäftigung Julians „Fliegerfalten und Wortemachen [...], Turmbau und Karambolage“ [KS, 106], wobei Letzteres an den *Turmbau zu Babel* denken lässt.

Am Ende der Erzählung Hoffmanns stürzt sich Nathanael vom Turm. Am Ende von Kirchhoffs Roman stiftet Branzger Quint geradezu an, ihn in die Tiefe zu stoßen. Nathanael erliegt sämtlichen Täuschungen, doch in Kirchhoffs Roman wurden alle Täuschungen bereits zuvor als solche demonstriert und der Protagonist überlebt.

Das Erleben des Protagonisten

Alles, das ganze Leben war ihm [Nathanael] Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe. [HS, 346]

Nathanaels Glaube an eine übernatürliche Macht, die die Menschen leitet, wird in der Erzählung Hoffmanns durch die Nüchternheit Claras²⁹⁾ ansatzweise relativiert, denn diese versucht ihn davon zu überzeugen, dass seine Angst vor dem Sandmann bzw. vor Coppelius nur der Rest seiner kindlichen Furcht sei. Dadurch wird das Wirklichkeitsempfinden Nathanaels kritisch hinterfragt. Die – in der Erzählung Hoffmanns bereits unklaren – Grenzen zwischen *tatsächlichem* Geschehen und Erleben des Protagonisten werden im Roman Kirchhoffs durch die dominierende Ich-Perspektive verstärkt. Quint zitiert die erste Strophe von Matthias Claudius’ ›Abendlied‹, als ihn „dieses Übergeordnete bewege“ [KS, 134], gemeint ist der Aufgang des Mondes. Daraufhin zitiert Branzger die zweite:

Wie ist die Welt so stille,
Und in der Dämmerung Hülle
So traulich und so hold!
Als eine stille Kammer,
Wo ihr des Tages Jammer
Verschlafen und vergessen sollt.³⁰⁾

Quint zitiert die darauf folgende, Branzger die vierte, und „die letzte Strophe schenkten wir uns“ [KS, 134]. Der Erzähler schreibt nur von fünf Strophen, obwohl Claudius’ Gedicht sieben umfasst. Diese letzten drei Strophen sind jene, in denen das lyrische Ich Gott anspricht, um Erlösung bittet:

²⁹⁾ „Demgegenüber ist Clara, die Hellsichtige, die – Hoffmann verwendet in seinen Werken häufig sprechende Namen – aufgeklärte Gedanken vertritt, fest im Irdischen verwurzelt.“ RUDOLF DRUX, Nachwort [zu E. T. A. Hoffmanns ›Der Sandmann‹], in: E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, hrsg. von RUDOLF DRUX, Stuttgart 2002, S. 59–74, hier: S. 63.

³⁰⁾ MATTHIAS CLAUDIUS, *Abendlied* [1779], in: *Deutsche Gedichte. Eine Anthologie*, hrsg. von DIETRICH BODE, revidierte Ausg., Stuttgart 2000, S. 84f., hier: S. 84.

Gott, laß uns dein Heil schauen,
 Auf nichts Vergänglich's trauen,
 Nicht Eitelkeit uns freun!
 Laß uns einfältig werden
 Und vor dir hier auf Erden
 Wie Kinder fromm und fröhlich sein!³¹⁾

Quint bedauert seine Unfähigkeit, an Gott/ein höheres Wesen glauben zu können, schwankt zwischen der Konzentration auf das Ich – „zur Not mußte ich mich selbst für Gott halten“ [KS, 21] – und der Suche nach Gott:

Und da fiel mir Gott wieder ein, und ich warb für mich mit meinem ganz privaten Beweis für sein Wirken. Im Zufall der Geburt sähe ich das eigentliche, durch Menschenverstand nie zu lösende Rätsel der Schöpfung – warum ich, ausgerechnet, ich sei, [...], könne mir niemand erklären, rief ich und glaubte daran. Für alles, meine Ehe mit Christine und das Geheimnis mit Helen, meine Gefühle für Melrose und die Tat, die ich begangen hatte, aber auch daß ich in diesem Moment, während mich Darmkrämpfe befelen, in eine schwach beleuchtete Gasse trat, bei mir ein Heft [das Tagebuch], das ich gegen mein Kind getauscht hatte, gab es eine Erklärung – für mich, der ich darin gefangen war, gab es sie nicht. [KS, 203]

Das Ich, das nach einem Lebenssinn sucht und in einen essentiellen Konflikt mit der es umgebenden Welt tritt, steht im Mittelpunkt. Walter Benjamin spricht in seinem Aufsatz ›Der Erzähler‹ davon, dass einen „Roman schreiben“ heiße, „in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze“ zu treiben, wodurch die „tiefe Ratlosigkeit des Lebenden“³²⁾ als zentrales Problem gekennzeichnet werden könne. Durch den Modus der Ich-Erzählung erfolgt eine Konzentration auf Quint, wodurch auch der Leser auf diese Perspektive beschränkt ist und dadurch unmittelbar am teilweise unerklärbaren und auch unheimlichen Empfinden des Ich-Erzählers teilnimmt. Nur die Tagebuchblätter bilden ansatzweise ein Gegengewicht, da in ihnen ein zweites Erzähler-Ich greifbar wird, dessen Identität jedoch nicht geklärt, sondern im Gegenteil verklärt wird. Doch die Darstellung der „Inkommensurabilität“ ist in Kirchhoffs Roman nicht nur auf die Subjektivität beschränkt, sondern wird auf das Erzählen, auf die poetologische Dimension innerhalb des fiktiven Diskurses ausgeweitet: Das vermeintlich subjektive Erleben und die Handlung verlieren spätestens zu dem Zeitpunkt, als die erzählte Zeit der Tagebuchblätter und die erlebte Zeit des Protagonisten zu einer gleichzeitigen werden, ihren suggerierten Authentizitätsanspruch. „Nicht Authentizität, nur die Sehnsucht danach bestimmt mein Schaffen. Ich stürze mich in das, wovon ich erzählen will; wenn etwas Interesse wecken kann, dann dieser Sturz“,³³⁾ schreibt

³¹⁾ Ebenda, S. 84.

³²⁾ WALTER BENJAMIN, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936], in: W. B.: Medienästhetische Schriften, mit einem Nachwort von DETLEV SCHÖTTKER, Frankfurt/M. 2002, S. 123–151, hier: S. 131.

³³⁾ BODO KIRCHHOFF, Das Schreiben: ein Sturz. In der Wüste des Banalen – zur Lage des Schriftstellers in glücklicher Zeit [Die Zeit, 6. 11. 1992], in: Deutsche Literatur 1992. Jahresrückblick, hrsg. von FRANZ JOSEF GÖRTZ, VOLKER HAGE und UWE WITTSTOCK, Stuttgart 1993, S. 299–306, hier: S. 306.

Kirchhoff. In Kombination mit den Enttäuschungen der aufgebauten Erwartungshaltungen ergibt sich somit ein subtiles Spiel mit dem Rezipienten, der sich nicht im Klaren darüber ist, auf welcher Ebene das Geschehen angesiedelt wird. Winkels beschreibt diesen Umstand mit Bezug auf Kirchhoffs ›Dame und Schwein‹ (1985) wie folgt: „Die Sprache kennt keine Wahrheit. Die forcierte Selbstbezüglichkeit der Texte Kirchhoffs deutet diesen Umstand offensiv aus. Sie haben kein Geheimnis. Sie sind Rätsel.“³⁴⁾

Es handelt sich dabei durchaus um eine Möglichkeit der Erzeugung des „Unheimliche[n] der Fiktion“³⁵⁾ nach Freud.

Paratext und Palimpsest

„Ein Titel soll die Ideen verwirren, nicht ordnen.“³⁶⁾

Erkennt der Leser den Verweis auf Hoffmanns Erzählung, so werden Parallelen, vielleicht sogar konkrete Zitate erwartet. Das Erkennen von Parallelen – wie aufgezeigt – ist somit nur dann möglich, wenn man sich vom Titel dazu *verleiten* lässt, sie zu suchen (und zu finden), wenn man dem Paratext ‚Titel‘ in seinen Schwellenfunktionen (Verbindung des Textes mit dem Leser, des Romans mit der Erzählung, des fiktiven Diskurses mit dem öffentlichen Diskurs) nachgeht. Genette spricht von einer „*palimpsestuöse[n]* Lektüre“.³⁷⁾

Wie also wird nun Hoffmanns Erzählung verarbeitet? Wie Genette ausführlich darstellt, kann ein Titel verschiedenartig mit dem ihm zugeschriebenen Text interagieren bzw. der Text mit dem ihm zugeschriebenen Titel. Der Titel lenkt die Lektüre und die Lektüererwartungen und gibt vor, ‚Unbestimmtheitsstellen‘ zu reduzieren, erzeugt aber gleichzeitig bestimmte Erwartungshaltungen und damit neue ‚Leerstellen‘.³⁸⁾ Vor allem wird man vom Titel des Romans auf die Suche nach *dem Sandmann* geschickt und vergleicht die ‚histoire‘ des Romans mit der der Erzählung bzw. der des Märchens. Diese Art der Lektüre beschreibt Genette recht eindringlich: „Liebt man die Texte wirklich, so muß man von Zeit zu Zeit den Wunsch verspüren, (mindestens) zwei gleichzeitig zu lieben“.³⁹⁾

Ähnlich wie der Titel, wird auch das Motto als *Schwelle* relevant, wobei die Zuschreibung dieses Paratextes ausschlaggebend für die Form der Interaktion zwischen fiktivem und öffentlichem Diskurs ist. Nach Genette kann ein Motto, obwohl es dem eigentlichen Text vorangestellt ist, durchaus dem Erzähler zugeschrieben werden. Der Ausdruck ‚Abgrund‘ wird für den Ich-Erzähler, der im Vorwort eine

³⁴⁾ HUBERT WINKELS, Text-Manie. Bodo Kirchhoffs knifflige Prosa, in: H. W.: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre, Köln 1988, S. 98–111, hier: S. 106.

³⁵⁾ FREUD, Das Unheimliche (zit. Anm. 2), S. 273.

³⁶⁾ ECO, Nachschrift zum ›Namen der Rose‹ (zit. Anm. 24), S. 11.

³⁷⁾ GENETTE, Palimpseste (zit. Anm. 5), S. 533.

³⁸⁾ Vgl. ISER, Die Appellstruktur der Texte (zit. Anm. 4), S. 232–241.

³⁹⁾ GENETTE, Palimpseste (zit. Anm. 5), S. 533.

eindeutige Erzählhaltung vorgibt, sowohl in Bezug auf den vollständigen Prätext als auch unabhängig von diesem wichtig, was freilich erst vom Ende her klar wird.⁴⁰⁾ Aus der Frage nach der Zuschreibung des Mottos folgt jene nach dem Übergang der Präsentation des fiktiven Geschehens durch den Autor in den Bereich des fiktiven Ich-Erzählers. Das Motto übernimmt hierbei eine dreifache Schwellenfunktion. Es ist nach Genettes Definition von Paratexten als Übergang zwischen dem Text an sich und dem Diskurs über den Text zu sehen. Daneben verbindet es den Roman mit dem Lied Gerhardts und wird in dritter Instanz zur Schwelle zwischen der realen Person ‚Autor‘ und dem fiktiven Ich-Erzähler.

Der illokutionäre Akt des Mottos ist als Direktivum – in diesem Fall als Bitte – erkennbar. Direktiva haben per definitionem eine eindeutige Ausrichtung auf den Hörer oder Leser, zielen also auf eine Reaktion. Im Falle des behandelten Mottos ist die Proposition jedoch unbestimmt und benötigt Ergänzungen. Geht man vom zitierten Vers zurück zum Kontext in Gerhardts Lied, so ist der Ausdruck ‚Abgrund‘ durchaus positiv zu verstehen. Blickt man allerdings nach der Lektüre des Romans auf das Motto zurück, ist es zweierlei Isotopien zuzuordnen, die parallel laufen: Stellt man eine Analogie zwischen Gerhardts lyrischem Ich, das Jesus in der Krippe bewundert, und dem Vater Quint, der bewundernd am Bett des Kindes steht, her, so erfolgt die Assoziation der mystisch-spirituellen Thematik aus dem Gerhardt-Lied. Beachtet man allerdings die Verbindung zwischen dem wiederholt thematisierten und aktualisierten ‚Abgrund‘ und den Motiven ‚Flug‘, ‚Fall‘, ‚Schlaf‘ und ‚Tod‘, so werden negative Assoziationen möglich. Für den (möglicherweise) intendierten und den tatsächlichen Leser übernimmt das Motto eine Appellfunktion und bleibt semantisch mehrdeutig, je nachdem, ob der Leser Gerhardts Lied als Prätext erkennt und damit Verbindungen zu einer religiös-mystischen Ebene herstellen kann, oder nicht.

In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen ›Legenden um den eigenen Körper‹ spricht Kirchhoff über das Thema ‚Authentizität‘, zitiert dabei den ersten Satz von Tania Blixens ›Out of Africa‹: „Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngongberge“⁴¹⁾ und beschreibt diesen mit den folgenden Worten: „Ein erster Satz, in dem Wahrheits- und Sachgehalt völlig identisch sind, der einen Ton anschlägt, hinter den die Autorin das ganze Buch über nicht zurückfällt“. Dieser Satz entspreche – so Kirchhoff weiter – nicht dem Versuch der „meisten deutschsprachigen Gegenwartsromane [...], möglichst authentisch“, aber nicht „möglichst durchsichtig“⁴²⁾ zu sein. Die Betonung der Erzählhaltung der Ich-Erzählerin zu Beginn von Blixens Roman ähnelt der des Ich-Erzählers in Kirchhoffs ›Sandmann‹: „Ein erster Mord,

⁴⁰⁾ Von den vier von Genette unterschiedenen Funktionen eines Mottos trifft in dem hier behandelten Fall „die am stärksten kanonische [zu]: Sie besteht aus einem Kommentar zum Text [...] und besitzt eine Bedeutung, die [...] erst nach vollständiger Lektüre des Textes“ erschlossen werden kann. GENETTE, *Paratexte* (zit. Anm. 5), S. 153.

⁴¹⁾ BODO KIRCHHOFF, *Legenden um den eigenen Körper. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1995, S. 109.

⁴²⁾ Ebenda, S. 110.

das ist der Augenblick, in dem die Welt zerbricht durch eine einzige Bewegung, den Ruck, der das Opfer vom Dach stößt“ [KS, 9].

Der Leser wird mit einer klaren Aussage konfrontiert, die das Programm des Textes vorzugeben scheint. Das ‚fiktiv auktoriale Vorwort‘ (Genette) ist eines, das einer Figur der Handlung zugeschrieben wird. Beim damit deklarierten Urheber handelt es sich meist um den „Ich-Erzähler einer Ich-Erzählung, deren Urheberschaft er gerade dadurch in Anspruch nimmt“.⁴³⁾ Der Ich-Erzähler von Kirchhoffs Roman kündigt seinen Mord an, wendet sich direkt an den Leser, kennzeichnet seine Position als Erzählerposition und überschreitet damit bereits die Grenze zwischen Autor- und Erzählerfunktion. Wie beim Motto werden so die Grenzen unklar, denn auch das Vorwort ist nicht als eigentlicher Teil der Erzählung zu verstehen. Vielmehr stellt der Erzähler den Sachverhalt kurz dar, wendet sich dezidiert nach außen und betrachtet das Geschehen bereits von seinem Ende her. In Kombination mit dem Nachwort, das syntaktisch parallel zum Vorwort aufgebaut ist, bildet der Ich-Erzähler eine Rahmenkonstruktion um den Text. Schließt das Vorwort mit den Worten „Das war der Fall, der auf mich zukam“ [KS, 9], so das Nachwort mit „Das ist der Fall, der vielleicht auf mich zukommt“ [KS, 213]. Das Verhältnis Vor- und Nachwort scheint also verkehrt: Während das Vorwort vorgibt, ein bereits abgeschlossenes Geschehen zusammenzufassen, eröffnet das Nachwort ein neues. Die Spannung zwischen diesen beiden Paratexten wird durch die Wiederholung unterschiedlicher Motive und Räume und die daraus resultierende „latente Identität“ des Sturzes, die wiederum auf das versprochene Ende hinweist, aufrechterhalten. Allerdings kommt es nicht zur erwarteten „Kreisschlüssigkeit“,⁴⁴⁾ zum versprochenen Abschluss. Wiederum wird Täuschung zum wirkungsästhetischen Prinzip, und der Leser wird einem neuen, größeren Unbestimmtheitsraum überlassen.

Resümee

Das Alphabet, das wir gelernt haben, ist unzulänglich geworden. Mit vierundzwanzig Zeichen geben sich große Teile des Publikums nicht mehr zufrieden. Sich darauf einzustellen – statt nur über das Gekränktheit zu schreiben –, ist die riskante Aufgabe jüngerer Autoren.⁴⁵⁾

Nicht um der Exotik willen habe ich in der Ferne geschrieben, sondern wegen des Abstands zu einer durchleuchteten Heimat mit ihrer gelüfteten Sprache.⁴⁶⁾

Der in diesen beiden Zitaten formulierte Anspruch Kirchhoffs an eine *neue* Literatur fordert einen gewissen Unterhaltungswert und damit einhergehend eine Orientierung am Rezipienten: Im Falle des ›Sandmanns‹ wird der Leser zum Entzifferer, zum Rätsellöser, bleibt aber erfolglos.

⁴³⁾ GENETTE, Paratexte (zit. Anm. 5), S. 184.

⁴⁴⁾ Hans Blumenberg gibt ›Kreisschlüssigkeit‹ und ›latente Identität‹ als zwei der Wirkungsmittel von Bedeutsamkeit an. Vgl. HANS BLUMENBERG, Arbeit am Mythos [1979], Sonderausgabe nach der fünften Aufl. 1990, Frankfurt/M. 1996, S. 80.

⁴⁵⁾ KIRCHHOFF, Das Schreiben: ein Sturz (zit. Anm. 33), S. 301.

⁴⁶⁾ Ebenda, S. 304f.

Die erläuterten Paratexte übernehmen im Rahmen einer *Poetik der Täuschung* eine konstituierende Funktion, denn nur durch sie werden hypertextuelle Beziehungen überhaupt als solche erkennbar. Sie drängen den Leser in die Rolle des Entzifferers, der das *Palimpsest* nach Spuren der ursprünglichen Schrift(en) durchsucht. Sprache und Schrift werden so in Kirchhoffs Roman auf zweierlei Ebenen zu Medien der Irreführung: auf einer binnenfiktionalen und auf einer wirkungs- bzw. rezeptionsästhetischen. Nicht nur die Figuren, sondern auch die Leser werden irreführt, indem Erwartungshaltungen aufgebaut werden, indem Zeiten ineinander verschränkt werden, die den suggerierten Authentizitätsanspruch des Geschehens ad absurdum führen, und indem die Subjektivität der Ich-Perspektive und die Kluft zwischen *Wirklichkeit* und Fiktion betont werden.

Soll man also dem Autor noch trauen, wenn er konstruiert? Die Sinnverweigerung, die Kirchhoffs Roman auf so vielen Ebenen vornimmt, scheint den Leser zum Spielball der Lektürelenkungsmöglichkeiten des Autors, des Erzählers zu machen. Allerdings setzt Kirchhoff das zentrale Thema der ‚Täuschung‘ gerade dadurch nicht nur auf der Ebene der ‚histoire‘, sondern auch auf der des ‚discours‘ um. Man befindet sich auf der (vergeblichen) Suche nach Authentizität, gerade *weil* man sie einfach nicht finden kann.