

Stefanie Kreuzer

Sechs Zehen, drei Füße und zwei zitternde Hände des Einarmigen. Narratorische Irritationen in Klaus Hoffers Roman BEI DEN BIERESCH

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2215>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kreuzer, Stefanie: Sechs Zehen, drei Füße und zwei zitternde Hände des Einarmigen. Narratorische Irritationen in Klaus Hoffers Roman BEI DEN BIERESCH. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 74–85. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2215>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

**SECHS ZEHEN, DREI FÜSSE UND ZWEI
ZITTERNDE HÄNDE DES EINARMIGEN ...
NARRATORISCHE IRRITATIONEN IN KLAUS
HOFFERS ROMAN *BEI DEN BIERESCH***

STEFANIE KREUZER

– »Irgendwie«, hatte De Selby im Laufe des Vormittags
einmal zu mir gesagt, »werden wir alle mit diesem Le-
ben nicht fertig. – Sie nicht und ich nicht!«
– »Versuch es mit einem anderen!« sagen die Bieresch.

Klaus Hoffer¹

Wenn anatomische Anomalien bildhaft dargestellt werden, so wäre zu vermuten, dass solche Seltsamkeiten dem Betrachter sofort auffallen müssten. Doch das ist nicht unbedingt der Fall. So hat Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle auf dem sechsten Spannbogen des Deckengewölbes seines Freskos *Erschaffung Adams* (1512) den linken Fuß Gottvaters mit sechs Zehen dargestellt, ohne dass dieser Tatsache – ganz im Gegensatz zu den anatomisch korrekt gemalten Händen im Bildzentrum – bisher groß Beachtung geschenkt worden wäre. Pieter Bruegel der Ältere hat sogar im Bildvordergrund seiner *Bauernhochzeit* (ca. 1568/69) einen Mann mit drei Füßen gemalt. Doch noch nicht einmal die Forschungsliteratur interessiert sich sonderlich für solche Phänomene.²

Weniger bekannt – aber genauso schnell überlesen, wie die Beispiele aus der bildenden Kunst übersehen werden – sind die zitternden Hände des einarmigen Litfás' in Klaus Hoffers ursprünglich in zwei Teilen erschienenem Roman *Bei den Bieresch. Halbwegs. Der große Potlatsch*

1 Klaus Hoffer: *Bei den Bieresch. Halbwegs. Der große Potlatsch*. Frankfurt am Main 1983, S. 172.

2 So werden beispielsweise in einem Ausstellungskatalog die *Bauernhochzeit* Pieter Bruegels des Älteren und die durch seinen Sohn Jan übernommene Komposition visuell gegenüber gestellt und im Begleittext miteinander verglichen, ohne dass die Reduktion der drei Füße im väterlichen Gemälde auf zwei im Bild des Sohnes überhaupt erwähnt würde. Vgl. Ausst.-Kat. *Brueghel – Brueghel, Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*. Kunsthistorisches Museum, Wien 1997, S. 398-400.

(1979/83).³ Der österreichische Gegenwartsautor Klaus Hoffer hat sich überdies explizit mit den Strategien des Bruegel'schen Gemäldes auseinandergesetzt. Er begreift die drei Füße als »gewollte Fehler«, die einerseits den Betrachter irritieren und andererseits die Anwesenheit des Künstlers im Bild markieren.⁴



Abb. 1: Pieter Bruegel der Ältere: *Bauernhochzeit*. Öl auf Holz, 114 x 163 cm, ca. 1568/69. Kunsthistorisches Museum Wien.

Dieses Interesse eines Schriftstellers an speziellen Aspekten der Malerei ist autorpoetisch motiviert. So hat Hoffer Mitte der 1980er Jahre eine Poetik-Vorlesung in Graz zum Thema *Methoden der Verwirrung* mit dem bezeichnenden Untertitel *Betrachtungen zum Phantastischen bei*

3 Zitiert wird hier nach der gebundenen Gesamtausgabe: Klaus Hoffer: *Bei den Bieresch. Halbwegs. Der große Potlatsch*. Frankfurt am Main 1983. Im Folgenden werden die Seitenzahlen zum *Bieresch*-Roman in den Fließtext integriert, wobei die Seitenzahlen mit einem vorangestellten »B« als Sigle in Klammern direkt auf die Zitate und Paraphrasen folgen.

4 In einem Interview mit Madeleine Napetschnig hat sich Hoffer auf Bruegels *Bauernhochzeit* bezogen. Vgl. Madeleine Napetschnig: *Klaus Hoffer*. Graz 1998, S. 144f.

Franz Kafka gehalten.⁵ Und in seinem Roman *Bei den Bieresch* evolvieren narratorische Irritationen eine affektive Verwirrung des Lesers, die – zumindest vordergründig – grundlegende Gemeinsamkeiten zu den Verwirrungen der Kunstbetrachter aufweisen.

Widersprüche über Widersprüche

Wenn der Protagonist Hans gegen Ende des *Bieresch*-Romans von dem *einarmigen* Litfäs berichtet »sein Gesicht war dunkelrot angelaufen, die Hände zitterten, und von seiner Glatze rann in Strömen der Schweiß« (B 370), so ist diese Beschreibung exemplarisch für seine Situation und Verfassung. Hansens Erzählerausage ist im Kontext des Romans sehr schnell als mimetisch unzuverlässig⁶ zu bestimmen: Denn – auch fiktions-intern – kann der Einarmige im Sinne des Plausibilitätsprinzips nur *eine* zitternde Hand haben. Hans ist demnach kein glaubwürdiger Erzähler. Doch gerade seine Destabilisierung und erzählerische Unzuverlässigkeit machen ihn als solchen besonders interessant.

Die grundlegenden Irritationen im und durch den Roman sind in seiner eigenwillig verschachtelten Erzählstruktur verankert: So ist der Text aus unzähligen Binnenerzählungen zusammengesetzt und wird inhaltlich und formal durch den Ich-Erzähler Hans zusammengehalten, der auf die meisten Geschichten nur affektiv zu reagieren vermag. Der jugendlich wirkende Städter Hans reist nach dem Tod seines Onkels zu der skurrilen Ethnie der Bieresch, die in einer »öden, von den Errungenschaften der Zivilisation nur im negativen berührten« (B 7) Gegend lebt, um, einem barbarischen Brauch folgend, ein Jahr als Stellvertreter für seinen verstorbenen Onkel dort zu leben und die Post auszutragen.

Dies ist der überschaubare äußere Rahmen der Handlung. Doch während Hans in einer Art verbalem Initiationsritus durch sieben längere Gespräche – die eher Monologen gleichen – in die Gesellschaft eingeführt und dabei von einer unüberschaubaren Flut widersprüchlicher Erzählungen, Mythen und abstruser Theorien überschüttet wird, wirkt er zunehmend desorientiert. Der Romanbeginn mutet noch an wie das klassische, beinahe schon antiquiert wirkende Genre eines Reiseromans:

Den Sommer verbrachte ich in einer der unwegsamen Provinzen im Osten des Reiches bei einer älteren, nun alleinstehenden Verwandten. – Die Tage in diesem

5 Vgl. Klaus Hoffer: *Methoden der Verwirrung. Betrachtungen zum Phantastischen bei Franz Kafka*. Grazer Poetik-Vorlesung 1985/86, Wien 1986.

6 Matías Martínez und Michael Scheffel haben in ihrer gemeinsamen *Einführung in die Erzähltheorie* theoretische Grundlagen für das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens zusammengestellt, indem sie zwischen »theoretisch unzuverlässigem«, »mimetisch teilweise unzuverlässigem« und »mimetisch unentscheidbarem Erzählen« differenzieren. Vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2. durchges. Aufl. München 2000. S. 95-107.

flachen, wie niedergebrannten Landstrich schienen kurz, flüchtig, kaum erinnerlich zu Beginn der trocken-kalten Nächte, in denen die Haut der Sterbenden wie Töpferglasur zerspringt. (B 7)

Alein dieser zitierte Absatz birgt – verglichen mit dem Fortgang der Erzählung – etliche Ungereimtheiten und lässt die für den gesamten Text konstitutiven Widersprüche erahnen. Obwohl der Erzähler über den Sommer, von dem er berichtet, sagt, dass die Tage »kaum erinnerlich« gewesen seien, so werden diese Erinnerungen dennoch auf nicht weniger als knapp vierhundert Seiten ausgebreitet. Obgleich die Haut der Sterbenden beschrieben wird, stirbt während Hansens Aufenthalt in Zick kein Mensch, sondern nur ein Hund. Die Provinz dürfte, da sie über täglichen Zugverkehr verfügt, weniger unwegsam sein, als sie beschrieben wird. Die »sich endlos bis zum Horizont« (B 23) erstreckende, flache Landschaft hingegen erweist sich auf der »abschüssige[n] Straße« (B 18) nach Zick, die über »steile Bergrücken« führt, als nicht besonders eben. Und schließlich regnet es in diesem niedergebrannten Land selbst in den angeblich trockenen Nächten auffällig oft.

In dem Roman *Bei den Bieresch* ist niemals nur das vordergründig Dargestellte von Bedeutung, sondern stets auch die spezifische Art dieser Darstellung. Der Leser wird durch subtile Diskontinuitäten und verdeckte Paralogien irritiert. Die erzählte Welt fügt sich nicht stimmig zu einem Bild zusammen, sondern weist logische Brüche auf. Diese erzählerischen Disharmonien wirken sich subversiv auf die Kohärenz der fiktiven Welt aus. Es bleibt ungewiss, ob wunderbare Ereignisse vorliegen oder ob narratorische Irritationen natürliche Erklärungsmöglichkeiten bieten. Auf diese Weise wird eine fantastische Unentschiedenheit⁷ erzeugt, die den Leser letztlich über die tatsächliche Beschaffenheit der Bieresch-Welt im Unklaren lässt.

Lügen

Doch auch der Vorwurf der Lüge durchzieht den gesamten Roman. Hans bezichtigt sämtliche Bieresch immer wieder der Lüge. Von Zerdahels Erzählungen glaubt Hans genau zu wissen, dass es Lügen sind, auch wenn er nicht weiß, was Zerdahel damit bezweckt (B 53f.). Noch am Abend im

7 Die weitgehend implizit gehaltenen Überlegungen zur Fantastik des *Bieresch*-Romans sind theoretisch stark beeinflusst von der aktuellen Arbeit Uwe Dursts, der in der Nachfolge von Tzvetan Todorov für eine minimalistische Fantastikdefinition eintritt, der zufolge die Unentschiedenheit des fiktionalen Realitätenstreits zwischen dem Regulären und einer wunderbaren Abweichungsrealität für das Fantastische entscheidend ist. Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Stuttgarter Diss, Tübingen 2001. Vgl. auch: Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übersetzt aus dem Französischen von Karin Kersten/Senta Metz/Caroline Neubaur, Frankfurt am Main 1992.

Bett ist er davon überzeugt: »Es ist nicht wahr!« grübelt aber dennoch darüber nach, ob Zerdahel »das Gesicht eines Lügners« hat (B 131). Während Hans De Selby zuhört, wie er »vertraulich und ernst« erzählt, überkommt ihn das Gefühl: »Alles war wie verrückt.« (B 74) Selbst aus Jel Idézös Lachen meint Hans herauszuhören, dass er lügt (B 157). Gegen Ende des Romans kommt Hans aufgrund der widersprüchlichen Geschichten der Bieresch sogar zu dem Schluss, dass sie alle lügen. Im Gespräch mit Litfás wirft er diesem vor:

»Lügen! [...] Ihre Geschichte kenne ich von Lumiere. Er hat sie mir freilich etwas anders erzählt – nicht viel anders [...], aber in entscheidenden Punkten anders, und wenn ich Anna danach fragte, bekäme ich wahrscheinlich noch ein paar Lügen zu hören.« (B 347)

Der einzige der sieben Redner, den Hans nicht der Lüge verdächtigt, ist Rák – vielleicht weil Rák einer ähnlichen Lüge wie er selbst verfallen ist, wenn er behauptet:

»Von all dem, was die Bieresch treiben, verstehe ich nichts«, sagt er wieder. »Ich komme einfach nicht hinter den Sinn! – Auf den ersten Blick erscheint mir zwar immer alles irgendwie einleuchtend und auch bedeutsam, aber im selben Augenblick kommt es mir schamlos und hinterhältig zugleich vor. Alles ist wie ein Witz, der gutmütig anfängt, aber schlimm ausgehen wird.« (B 266)

»[...] – Ich gehöre nicht zu den Bieresch, ich habe nie zu ihnen gehört. – [...]« (B 267)

Allerdings verdächtigt nicht nur Hans die Bieresch, sondern auch die Bieresch beschuldigen ihn der Lüge, und zwar teilweise durchaus berechtigt. So ist sein Verhalten nicht aufrichtig, wenn er sich auf seinem ersten Postgang mit Zerdahel unterhält und ihm vorlügt, dass De Selbys Weinerlichkeit ihn nerve, obwohl er eigentlich nur vermeiden will, mit ihm allein zu sein. Zerdahel durchschaut Hans, wenn er ihm kopfschüttelnd vorwirft: »Wie Sie lügen können!« (B 130) Lumiere schließlich bezweifelt generell Hansens Aussagen als Städter: »Ihr Städter«, sagte er dann verächtlich, »ihr seid ja solche Lügenkünstler! Jedes unschuldige Wort eine Lüge, das ist euer Lebensprinzip. [...]« (B 243)

Hansens Sichtweise ist offensichtlich nicht konform mit den Einschätzungen der Bieresch. Es sind ambivalente Figurenperspektiven, die sich durchkreuzen und gegenseitig relativieren. Weil sie nicht gleichermaßen wahr sein können, lügt entweder Hans, oder die Bieresch lügen, oder aber die Aussagen beider Parteien sind zumindest teilweise anzweifelbar. Eindeutig ist lediglich, dass fiktionssystemimmanent nicht alle widersprüchlichen Figurenreden im inneren Kommunikationssystem wahr sein können. Ohne eine privilegierte Erzählinstanz gehört es zu den Aufgaben des Lesers, sich hier eine Meinung zu bilden.

Destabilisierte Erzähler

Die Sympathie des Lesers dürfte jedoch für gewöhnlich auf der Seite des leidenden Erzählers sein, der die Bieresch-Welt ebenso wenig durchschaut wie der Leser und dabei zum stummen, ohnmächtigen Zuhörer wird. Er ist im wörtlichen Sinn ein permanent Geschlagener, der unter Kontrollverlust leidet. Bereits auf dem Weg nach Zick wird es ihm von den Erzählungen der Tante schwindlig. Er gerät in Trance und verliert – im doppelten Sinne – den Boden unter den Füßen:

Ich war von ihrer Erzählung wie in Trance, das Gelände um mich hob und senkte sich wie in starkem Seegang, und die Scheibtruhe schlingerte dazwischen hin und her. »Mir ist schlecht«, flüsterte ich [...]. (B 26f.)

Während seiner Typhus-Erkrankung glaubt Hans sich von imaginären Fäusten ins Bett zurückgeschlagen. Immer wieder hat er zitternde Hände, Schüttelfrost, Schwächeanfälle, sieht Risse, die sich vor ihm auftun, hört Rauschen und wird von panischen Angstzuständen erfasst (B 181f.). Er bekommt von Jel Idézös Erzählungen dröhnende Ohren und erbricht sich über De Selbys totem Hund (B 159). Er ekelt sich vor Lumieres schlechtem Atem und seinen Berührungen (B 196). Auf dem Heimweg von seinem ersten Postgang macht er sich sogar in die Hose (B 168). Hans hat sich oft nicht unter Kontrolle. Er schläft inmitten von Erzählungen ein, und seine Gedanken, getragen vom Zigarettenrauch der Bieresch, schweifen immer wieder unwillkürlich ab, wobei die Grenzen zwischen Realität, Traum, und Einbildung zunehmend verwischen.

Obwohl Hans als desorientierter, verunsicherter Erzähler auftritt, ist der Rezipient dennoch geneigt, sich empathisch in ihn hineinzusetzen und monoperspektivisch mit ihm zu erleben. Es ist eine ambivalente Rezeptionssituation, in der der Leser zwischen seiner Sympathie für den Protagonisten und den widersprüchlichen Angaben über seine Glaubwürdigkeit hin- und hergerissen ist.

Im Hinblick auf die Multiperspektivität des Romans ist es allerdings nicht ausreichend, nur die Destabilisierung des Protagonisten herauszustellen. Denn auch die Binnenerzähler reagieren oft körperlich auf psychische Belastungssituationen. Der passionierte Billardspieler Inga erlebt beim Zusammenstoß zweier Kugeln immer wieder eine »Gehirnnohnmacht«, bei der er sein Vorstellungsvermögen verliert und ein Pfeifton aus seinem rechten Ohr dringt (B 90f.). Lumiere hat während seines legendären Schachspiels das Gefühl, als hätte ihm »von hinten jemand eins mit dem Knüppel übergezogen« (B 218). Er wird von einem Brechreiz ergriffen, meint, die Tische um ihn herum sich drehen zu sehen, und uriniert mitten im Gasthaus in einen Spucknapf. Einen mindestens ebenso drastischen Kontrollverlust wie Lumiere erfährt Litfás, wenn er zuerst zwei Sonnen und anschließend seine untreue Frau Anna sieht – er muss

sich übergeben, fühlt sich »von einer Faust mitten ins Gesicht getroffen«, stürzt ohnmächtig nieder und durchbeißt sich die Zunge, ohne irgendeinen Schmerz zu spüren (B 334f.).

Multiperspektivität

Der Entwicklung des unzuverlässigen, doch selbstbewussten Ich-Erzählers Hans vom Anfang des Romans zu einem verunsicherten, an Heimweh leidenden, machtlosen Beobachter eines ihm unverständlichen Geschehens entspricht der Wandel der Erzählsituation. Hans tritt nach den ersten einleitenden Romankapiteln nicht länger als auktorialer, das Geschehen überschauender und wertend kommentierender Erzähler auf, sondern steht als erlebendes Ich ohne Abstand mitten im Geschehen. Obwohl Hans erzähllogisch als Ich-Erzähler des Romans fungiert, spielt seine nur scheinbar verlässliche Erzählerrede nach dem Prologkapitel keine logisch privilegierte Rolle mehr, sondern ist nur noch *eine* von mehreren Figurenperspektiven. Hansens erzählerische Distanz und Souveränität sind verloren. Seine stabilen Wahrnehmungsgewohnheiten sind ins Wanken geraten. Doch genau diese Bodenlosigkeit und ›*Verrücktheit*‹ des Erzählers stellt wiederum den Boden dar, auf dem ein fantastisches Erzählen gedeiht.

Außerdem ist nicht allein Hansens Glaubwürdigkeit als desorientierter Städter, der sich in einer schweren Identitätskrise befindet, fragwürdig. Auch die anderen Erzähler werden desavouiert. Lumiere behauptet, dass er seit einem traumatischen Erlebnis kein Schachspiel mehr anrühre (B 220), obwohl er kurz vorher sein »kleines, zusammenklappbares Steckschach« hervorgeholt hat und mit Hans spielen wollte (B 200f.). Rák erklärt Hans: »Auf meine Gefühle kommt es in dieser Sache gar nicht an, und ich nehme sie auch nicht im mindesten persönlich.« (B 274) Zuvor hat er allerdings gerade eindrucksvoll davon berichtet, wie er unter Annas Untreue leidet. Der Wein der Bieresch soll – Litfäs zufolge – nicht betrunken machen, so dass ihn auch Kinder trinken können (B 317). Doch die Gemeinschaft der Bieresch weist erstaunlich viele Betrunkene auf – Litfäs selbst (B 349f.), den betrunkenen Zerdahel, aber auch die torkelnden Kinder im Ballsaal (B 37f.). Zudem spricht Litfäs Dinge aus, von denen er selbst sagt, es seien gefährliche Sätze, »die man nüchtern gar nicht aussprechen sollte« (B 311).

Im inneren Kommunikationssystem sind Wahrheit, Unwahrheit und Lüge viel diskutierte Themen. Immer wieder wird der Vorwurf der Lüge erhoben, und wahrscheinlich lügen Hans und die Bieresch tatsächlich viel. Im äußeren Kommunikationssystem ist der Leser überdies mit weiteren Ungereimtheiten konfrontiert. Er muss über die Glaubwürdigkeit der Ich-Erzähler der Binnen- und Rahmenhandlungen entscheiden und

versuchen, theoretisch unzuverlässiges sowie mimetisch teilweise unzuverlässiges und mimetisch unentscheidbares Erzählen zu beurteilen.

Bei genauer Analyse erweckt der *Bieresch*-Roman zudem den Eindruck, dass nicht nur Widersprüche allgegenwärtig sind, sondern dass auch die Informationsvergabe widersprüchlich erfolgt. Indem dies narrativ sehr systematisch geschieht, werden gesicherte Aussagen über das Geschehen letztlich verwehrt.

Systematisch zusammengefasst kann in fünferlei Hinsicht von narrativen Irritationen und einer fantastischen Destabilisierung des Ich-Erzählers Hans – sowie der anderen Binnenerzähler – gesprochen werden. 1.) Körperliche Aussetzer – Schwindel, Erbrechen, Ohnmacht, Müdigkeit ... – und die Neigung, das Geschehen nur emotiv und weitgehend passiv zu rezipieren, anstatt kognitiv zu hinterfragen, bewirken eine traditionelle Erzählerdestabilisierung. 2.) Durch inhaltliche Brüche innerhalb der Erzählungen und 3.) durch die Tatsache, dass die einzelnen Erzähler die Ungereimtheiten der anderen Erzählungen nicht erkennen, wird ihre Glaubwürdigkeit implizit desavouiert. 4.) Indem Hans von den Bieresch als unaufrichtig hingestellt wird und er umgekehrt auch sie beschuldigt zu lügen, geraten beide Parteien massiv unter Verdacht, wodurch ihren Aussagen nicht mehr vorbehaltlos vertraut werden kann. 5.) Widersprüche zwischen den Erzählungen und eine subtile Multiperspektivität relativieren schließlich Hansens Erzählerperspektive ebenso wie die der anderen Figuren und verhindern eine eindeutige Durchdringung des Erzählten.

Fantastische Metamorphosen

Im *Bieresch*-Roman liegen zeitliche und räumliche Irritationen vor. Die eigentlich unbelebte Umwelt erscheint oftmals belebt und wird von den Bieresch selbstverständlich als anthropomorphe Gegenwelt akzeptiert. Immer wieder wird von Metamorphosen berichtet, wobei unterschieden werden kann zwischen Metamorphosen der unbelebten Umgebung und solchen, die am eigenen Leib erfahren werden. Alle sieben Redner, und sogar Hans, haben ein spezielles Verhältnis zu Metamorphosen. Hans hat sich in einen Fisch verwandelt, Zerdahel in ein verbrennendes Streichholz und Litfás in einen urzeitlichen Drachen. Der Totengräber Jel Idézö hat im Traum eine Schwangerschaft erlebt, wobei er das Kind allerdings durch den Bauchnabel zur Welt gebracht hat. Lumieres Schachbrettfiguren haben vor seinen Augen ein anthropomorphes Eigenleben entwickelt und mit ihm kommuniziert. De Selby schließlich hat eine allgemeine Theorie der Transsubstantiation entfaltet, um Rák seinen Traum der Steinwerdung auszudeuten.

Exemplarisch soll im Folgenden nur auf Hansens Metamorphose näher eingegangen werden:

Eine Riesenhand, der ich nicht ausweichen konnte, griff da nach meinem Kopf und drückte ihn unter Wasser. Ich rang nach Atem. Langsam, unter dem jahrhundertelangen Druck dieser Hand und der Wassermengen, stülpten sich gleichsam aus meinem Hals Kiemen und spitzten sich zu einem Schrei. Er klang wie das Quieken einer Ratte. Ich mußte mit jemandem reden. Sofort. (B 110f.)

Hansens seelischer Druck, seine Angst und sein Ausgeliefertsein scheinen metaphorisch, in den Druck einer impersonalen Hand und ungeheurer Wassermassen übersetzt, die ihm im Augenblick größter Atemnot eine Gestaltveränderung aufzwingen, um in der feindlichen Umgebung lebensfähig zu bleiben. Hans entwickelt Kiemen und mutiert zum Fisch.

Die Häufigkeit, mit der von Metamorphosen berichtet wird, ist auffällig und evoziert eine Atmosphäre, die an die *Metamorphosen* (lat.: *Metamorphoseon libri*, 1 v. bis 10 n. Chr.) des antiken Autors Publius Ovidius Naso erinnert. Es wird selbstverständlich von Verwandlungen berichtet und diesen Erzählungen ebenso unbeeindruckt und ohne Verwunderung zugehört wie religiösen Legenden, der Vulgata oder De Selbys skurrilen Theorien wie etwa der Transsubstantiation oder des »Ablakens« als einem unwillkürlichem Sprechen mit fremden Stimmen.

Narratorisch auffällig ist, dass die Erzähler von ihren Metamorphosen beinahe immer als von unbestrittenen Tatsachen berichten. Sie bezweifeln die metamorphen Gestalten ihrer Träume ebenso wenig wie die in der Realität. Es liegen keinerlei Unsicherheits- oder Skepsissignale vor. Wäre da nicht Hansens Identitäts- und Wahrnehmungskrise, die Destabilisierung der Binnenerzähler und die Kreuzung und Relativierung verschiedener Figurenperspektiven, so könnte gar der Eindruck entstehen, Metamorphosen seien Bestandteil der fiktionssystemischen wunderbaren Wirklichkeit. Doch Erzählerdestabilisierung, Lügen, Multiperspektivität und die Instabilität der fiktionalen Welt halten den realitätssystemischen Streit darüber offen, ob die Metamorphosen tatsächlich stattfinden oder ob es sich nur um Wahrnehmungsirritationen handelt. Diese fantastische – oder besser gesagt neo-fantastische – Verunsicherung bleibt jedoch in postmoderner Manier implizit, ganz im Gegensatz zur traditionellen Fantastik maximalistischer Prägung, die den Schwebezustand zwischen dem Wunderbaren und dem Regulären deutlich markiert.

Frage nach der eigentlichen Instanz, die ›lügt‹

Kommen wir abschließend zurück auf die irritierenden Motive der sechs Zehen, drei Füße und der zwei zitternden Hände des Einarmigen, und fragen wir nach der eigentlichen Instanz, die ›lügt!‹ Sofern man davon ausgeht, dass es sich bei diesen Irritationen der Bilder und des Textes

weder um ein Versehen der Künstler, noch um Irrtümer handelt, so stellt sich die Frage nach der Funktion dieser Phänomene. In Hoffers Roman etablieren die Thematisierung des Lügens explizit und narratorische Widersprüche, Erzählerdestabilisierung, Multiperspektivität, unzuverlässiges und mimetisch unentscheidbares Erzählen implizit eine fantastische Textstruktur, die auf die Irritation des Lesers abzielt.

Auch die drei Füße in Bruegels *Bauernhochzeit* irritieren den Betrachter und steigern die Skurrilität des grotesken Bildinhaltes, werden aber für gewöhnlich nicht als anatomische Absonderlichkeit interpretiert, sondern bewirken vielmehr eine Durchbrechung der Illusionswirkung des Bildes. Dabei kann nur im Hinblick auf eine ahistorische Bildinterpretation von der Anwesenheit des Künstlers im Bild oder einer dadurch resultierenden selbstreflexiven Dimension gesprochen werden.

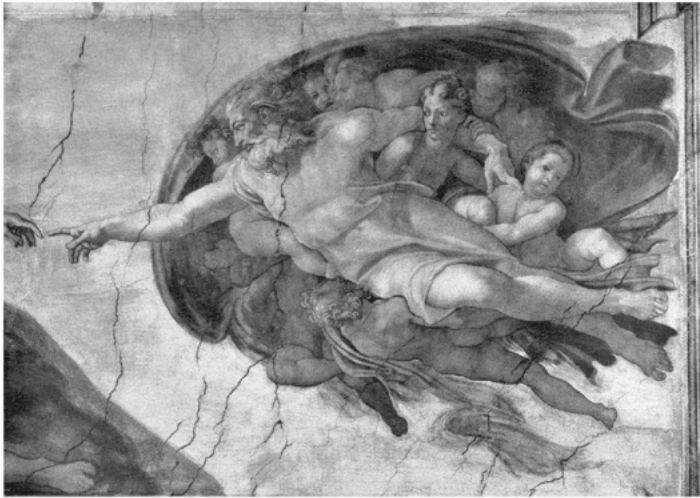


Abb. 2: Michelangelo Buonarroti: *Erschaffung Adams*. Fresko, 1512, Sixtinische Kapelle, Rom. 6. Deckengewölbe *Beseelung Adams* (Ausschnitt).

Michelangelos *Beseelung Adams* schließlich rechtfertigt nur aus dem kunsthistorischen Kontext herausgelöst eine solche auf Irritation beruhende Betrachtungsweise. Aus zeitgenössischer Perspektive hingegen stellte die Sechszahl von Zehen und häufiger noch von Fingern bereits in mittelalterlichen Darstellungen zwar eine Seltsamkeit dar, war jedoch symbolisch relativ homogen codiert. Die Zahl »sechs« gilt in der religiösen Zahlensymbolik als eine vollkommene Zahl und verweist – wenn auch nur für einen kleinen mystischen Gelehrtenkreis dechiffrierbar – auf die »theologische Schau einer symbolisch verklärten Heilserwartung.«⁸ Es

8 Hildegard Urner-Astholz hat diese mittelalterliche Symbolik exemplarisch anhand von drei Beispielen untersucht: 1.) dem marmornen Marienrelief mit der

ist eine heute weitgehend in Vergessenheit geratene ikonographische Dimension, die weder eine Täuschungsabsicht noch eine künstlerische Attitüde beschreibt.

Bei den »gewollten Fehlern« Hoffers, Bruegels und Michelangelos handelt es sich um sehr unterschiedlich motivierte Wahrnehmungsirritationen. Dem Gesagten und Dargestellten kommt – im Rahmen der literarischen Fiktion und der bildlich (re)präsentierten Welt – nicht zwangsläufig und ausschließlich ein tatsächlicher »Realitätsstatus« zu. Beides kann gleichermaßen symbolisch codiert sein oder auf einer rezeptionsästhetischen Metaebene wirksam werden. Zwar sind sechs Zehen und drei Füße dargestellt, und es ist auch die Rede von zwei Händen eines Einarmigen, doch das Vorkommen dieser Darstellungs- und Beschreibungsweisen muss nicht unbedingt »bildlich« beziehungsweise »wörtlich« genommen werden.

Das materiell Sichtbare der Bilder referiert in einem mimetischen Abbildungsverhältnis nicht zwangsläufig auf die außerbildliche Realität, sondern kann auch in einem ikonographischen Sinne zeichenhaft verstanden werden oder wahrnehmungsästhetisch als Irritationsmoment fungieren. Ebenso muss sich in der Literatur das sprachlich Evozierte innerhalb der fiktionalen Welt nicht tatsächlich ereignen, sondern kann erfunden oder erlogen sein, aus Wahrnehmungsirritationen der Erzähler resultieren oder durch multiperspektivische und mimetisch unentscheidbare Erzählverfahren gänzlich ungesichert bleiben. Aufgrund der epischen Vermitteltheit sind allerdings die literarischen Darstellungsverfahren im Vergleich zu denen der Malerei komplexer und ermöglichen eine potenzierte Bedeutungsvielfalt und Mehrfachcodierung. Dadurch kann speziell die fantastische Unentschiedenheit zwischen einem wunderbaren und einem regulären Realitätssystem auf besonders subtile Weise hervortreten.

Im Hinblick auf Hoffers Roman *Bei den Bieresch* kann abschließend zusammengefasst werden, dass Fantastik und Desorientierung zentrale Themen des Romans darstellen, und zwar sowohl inhaltlich im Hinblick auf die behandelten Themen als auch rezeptionsästhetisch im Hinblick auf die affektive Irritationswirkung des Textes. Im Gegensatz zu Michelangelos *Beseelung Adams* präsentiert der Roman keine – wenn auch nur für wenige – bekannten Chiffren, und auch eine Illusionsdurchbrechung in Analogie zu Bruegels *Bauernhochzeit* liegt nicht vor. Im *Bieresch*-Roman wird durch narratorische Irritationen vielmehr systematisch mit

Darstellung der Verkündigung an Maria aus Ravenna (10. Jh.), 2.) dem romanischen Vortragkreuz mit bronzenem Kruzifix im Domschatz von Aachen (12. Jh.) und 3.) der Buchmalerei aus einer in Angers angefertigten Handschrift (11. Jh.). Vgl. Hildegard Urner-Astholz: *Sechs Finger und sechs Zehen in der mittelalterlichen Symbolik*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK)*, Bd. 54, 1997, S. 329-336, hier S. 334.

den Affekten des Rezipienten gespielt. Die verwirrenden und teilweise lügnerischen Reden der Bieresch, die Hans fiktionssimmanent im inneren Kommunikationssystem irritieren, finden im äußeren Kommunikationssystem ihre Entsprechung und können gar als impliziter metanarrativer Hinweis auf die Verständnisprobleme, die der Text aufwirft, gedeutet werden.

Wenn Hans sich seiner Rolle nicht bewusst ist, er nicht weiß, was De Selby von ihm will – »Was erwartete er denn von mir?« (B 79) –, so ist diese Frage symptomatisch für seine Verwirrung, aber auch für die fantastische Unsicherheit des Lesers, der angesichts der überall latent lau-ernden Lügen alle Wahrheiten der Bieresch-Welt in ihrer Relativität als Lügen begreifen muss. Ein Leser, der gelernt hat, dass »jede Auslegung des Wortes [...] gleichbedeutend mit einem Abweichen vom Wort und damit Lüge« (B 230) ist, wird der Romanwelt nur noch bedingt Vertrauen schenken und immer ins Kalkül ziehen, wer spricht. Doch angesichts des von De Selby geschilderten Phänomens des »Ablaken[s]« (B 77), das besagt, »Nicht *ich* spreche, [...] ein anderer in mir zieht eine Durchreiche zu meinem Mund auf und sagt, was ich sage« (B 78), erscheint noch nicht einmal der Sprecher der Lügen, sofern es denn überhaupt welche sind, sicher zu sein.