

## **Die Kategorie der Wahrscheinlichkeit im Verstehen literarischer Texte**

Zum Beispiel: Schillers "Bürgschaft"

Von einer Ballade wie Schillers "Bürgschaft" den Inhalt wiederzugeben, scheint eine unproblematische Aufgabe zu sein. Führt man sie kritisch und sachgenau aus, wie Schüler ja sollen, so können sich jedoch Fragen ergeben, die durchaus heikel sind. Es kann sich dann nämlich herausstellen, daß die drei lebensbedrohenden Prüfungen, die der zu Dionys, dem Tyrannen, zurück-eilende Damon zu bestehen hat, für seine Freundestreue zwar ein leuchtendes, aber durchaus nicht auch ein einleuchtendes Zeugnis sind. Der 'unendliche Regen', der herniederzuströmen beginnt, bald nachdem er sich am dritten und letzten Tag von der Schwester, der nun ehelich versorgten, verabschiedet und den Rückweg angetreten hat, mag in seinen Folgen noch hingehen: der zu überquerende Fluß schwillt binnen kurzem so an, daß die einzige Brücke weggerissen und der zur Eile Verpflichtete jäh aufgehalten wird. Aber warum tut er nun nichts anderes, als hilflos am Ufer auf und ab zu laufen und über den tosenden Strom hinweg nach einem Fährmann zu rufen? 'Stunde an Stunde' läßt er so verrinnen, obwohl ersieht, daß das Wasser ständig ansteigt, bis daß er sich endlich - es ist längst Nachmittag - ein Herz faßt und den mittlerweile zum 'Meer' gewordenen Fluß mit 'gewaltigen Armen' durchschwimmt. Warum dann also nicht gleich?

Kaum am anderen Ufer, stellt sich ihm eine Rotte von Räubern in den Weg, urzeitlich mit Keulen bewaffnet. "Was wollt ihr?" ruft er für Schrecken bleich", und nicht weniger erschrocken könnte man sich dies als Leser fragen - denn welche Besitztümer möchten bei diesem durchnäßt dahinstürzenden Mann zu vermuten sein? Anstatt freilich seine Taschen umzukehren, wie es vernünftig wäre, greift er die Wegelagerer an, erschlägt drei von ihnen in überlegener Manier und sieht die anderen vor sich davonlaufen - so konfus, wie Räuber im allgemeinen auch nicht zu sein pflegen. Dafür beginnt nun - trotz vorgeschrittener Nachmittagsstunde - die Sonne so stark herabzubrennen, daß der vor kurzem noch fast Ertrunkene alsbald zu verdursten droht und sich keinen anderen Rat mehr weiß, als niederzusinken und zu beten. Glücklicherweise - horch! - ist aber die lebensrettende Quelle gleich hinter dem nächsten Felsen, und so kommt er gerade noch rechtzeitig mit Sonnenuntergang in die Stadt, um den Bürgschaft leistenden Freund wieder auszulösen.

Man könnte versucht sein, eine solche Inhaltsangabe für nichts als eine modische Respektlosigkeit zu halten, wäre da nicht die Tatsache, daß sich schon Goethe in diesem Sinne über die Ballade mokiert hat. "In der Bürgschaft möchte es physiologisch nicht ganz zu passieren sein", schreibt er nach Erhalt des Manuskripts an Schiller, "daß einer, der sich an einem regnigen Tag aus dem Strome gerettet, vor Durst umkommen will, da er noch ganz nasse Kleider haben mag. Aber auch das Wahre abgerechnet und ohne an die Resorption der Haut zu denken, kommt der Phantasie und der Gemütsstimmung der Durst hier nicht ganz recht". Nur die beiden anderen Hindernisse,

das Unwetter und die Räuberbande, räumt er mehr höflich als überzeugt ein, seien "recht gut gefunden" (1).

Der in Kunstfragen so sensible Schiller hätte auf diese Kritik, sollte man meinen, eigentlich reagieren müssen. Doch er schwieg und gab das Gedicht, wie es war, in Druck. Einwände dieser Art, so kann man seinen drei Jahre zuvor erschienenen "Briefen über die ästhetische Erziehung" entnehmen, zeugten ihm bloß von einem stofflichen, nicht von einem ästhetischen Interesse und kamen darum als Kunsturteil nicht in Betracht. Goethe hatte es eben leider wieder einmal nicht lassen können, sich in seiner naiven Sinnlichkeit auf die Seite derer zu schlagen, die sich "bei der schönsten Form nur an die Materie halten", die zu weiter nichts imstande waren, als "das Einzelne sorgfältig auf(zu)scharren, das der Meister mit unendlicher Kunst in der Harmonie des Ganzen verschwinden machte" (2).

Wäre ihm darin recht zu geben? Oder könnte sich in gewissen Verletzungen der Wahrscheinlichkeit, wie Goethe sie bemängelt, nicht auch der Satz bestätigen, daß es vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist? Diese Frage führt hinein in ein Kapitel der Ästhetik, über das schon seit langem das letzte Wort gesprochen zu sein scheint und das doch - eben in der Schule - stets von neuem problematisch werden kann. Daß dies jedoch keineswegs ein Nachteil sein muß, werden wir im weiteren zeigen. Was zunächst die "Bürgschaft" anbetrifft, so ist allerdings wohl einzuräumen, daß die aufgezeigten Widersprüche hier nicht sofort und in jedem Falle ins Auge springen. Die Ereignisse selber sind jedes für sich anschaulich und verstehbar vorgetragen und die verstreichende Zeit nicht so genau einbezogen, daß gewisse Unvereinbarkeiten unbedingt auffallen. Im Gegenteil, insofern Schiller den ganzen Rückweg in voneinander unabhängigen Einzelszenen erfaßt, tritt weder die Dauer dieser Szenen noch der zwischen ihnen liegende Zeitabstand in ein besonders deutliches Verhältnis zur Dauer des Tages, in der sie sich ereignen. Hinzu kommt die konsequente, gleichsam unantastbare dastellerische Struktur des Erzählten: die Bindung in Reim und Rhythmus. So wie im sprachlichen Ablauf ein Vers dem andern zwingend folgt, jeder zu dem vorigen wie selbstverständlich 'paßt', wird auch für den Inhalt eine gewisse Folgerichtigkeit und Plausibilität suggeriert, bzw. es läßt das zusammenhängende Nacheinander der Verse ein allzu skeptisches Aufmerken auf den Zusammenhang der Handlung so leicht nicht aufkommen. Nicht zufällig lassen sich Defekte wie die der "Bürgschaft" in einer prosaischen Darstellung viel besser aufzeigen oder werden hier - etwa in der 'ungeschickten' Nacherzählung von Schülern - wie von selber evident.

Im Unterricht auf sie einzugehen, brauchte mithin gar nicht einmal nur auf die Beanstandung eines Mangels hinauszulaufen. Es könnte auch zu dem Zweck geschehen, die besondere Kraft gebundener Sprache bewußt zu machen: wie sie der ungebundenen auch darin überlegen sein kann, daß sie den Leser in seinen Wahrnehmungen 'bindet', was wiederum nicht bloß für dichterische Texte interessant sein könnte. In der didaktischen Literatur zur "Bürgschaft" ist nun allerdings für solche Ziele in aller Regel kein Platz, und zwar deshalb nicht, weil hier schon der Wahrscheinlichkeitseinwand als solcher ausge-

klammert oder umgangen wird. Obwohl Goethe ihn ja gewissermaßen geädelt hat, spielt er in den betreffenden Unterrichtsmaterialien in aller Regel keine Rolle. So wollen z.B. die didaktisch-methodischen Hinweise zum Lesebuch "Kompaß" nur die verschiedenen Versuchungen des Helden herausgearbeitet wissen, sich seiner Pflicht zu entziehen, ohne daß die merkwürdige Abfolge dieser Versuchungen - selbst noch in der Aufzählung "Regen, Strom, Brücke, Hitze" - Anlaß zu irgendeinem Bedenken gibt (3).

In anderen Fällen, wo man den Widerspruch berührt, wird ihm in verschiedener Weise ausgewichen. "Den Dichter kümmert es wenig, daß die geballte Folge solcher Zonen der Todesbedrohung wenig wahrscheinlich ist", stellt etwa Benno VON WIESE fest, um dann sibyllinisch hinzuzufügen: "er konstruiert den Grenzfall, wo sie dennoch eintritt" (4). Erst recht merkwürdig ist allerdings der Rettungsversuch, der in Kurt BRÄUTIGAMS Buch über die 'deutsche Ballade' gemacht wird: Wenn es Schiller auch natürlich nicht auf realistische Gestaltung angekommen sei, so müsse man doch in Erwägung ziehen, daß dieser "rasche Wechsel von Regen und Sonne in den Ländern des Mittelmeers (...) nach eigenen Erfahrungen durchaus unangenehme Realität" werden könne (5) - so als sei die 'unangenehme Realität' eines möglichen Durstgefühls ohne weiteres mit einer tödlichen Bedrohung gleichzusetzen.

Zur Geschichte der Kategorie der Wahrscheinlichkeit

Daß die Wahrscheinlichkeit in dieser Weise umgangen oder ihr die kritische Spitze genommen wird, betrifft nun aber nicht nur die "Bürgschaft" und kommt auch nicht nur bei Klassikern vor. Vielmehr scheint diese Frage heute fast grundsätzlich unerlaubt zu sein oder gilt wenigstens als Inbegriff einer kunstfremden, banausischen Haltung. Welche Ursachen das hat, wo doch selbst Goethe so argumentieren konnte, werden wir gleich darlegen. Zunächst ist daran zu erinnern, daß es gerade Schillers ästhetische Schriften sind, in denen sich diese Einstellung erstmals genauer begründet findet, d.h. wo die auf Wahrscheinlichkeit und Glaublichkeit bestehende Wirkungsästhetik der Aufklärungszeit abgelöst zu werden beginnt von einer eher bedeutungsorientierten, sinnanalytischen Gehaltsästhetik. Während Goethe die Erfahrungsferne der "Bürgschaft" noch als störend und unschön beanstanden kann, fordert Schiller bereits, sich vom Kunstschönen einen Begriff zu machen, der "eine andere Quelle hat als die Erfahrung", einen in der Vernunft gegründeten Begriff, der dann erst eigentlich den Maßstab dafür abgeben soll, "ob das, was in der Erfahrung schön heißt, mit Recht diesen Namen führe" (6). Wenn man will, kann man von hieraus eine Brücke schlagen bis hin zu strukturalistischen Kunsttheorien unseres Jahrhunderts, in denen das Ästhetische weiter nichts ist als eine bestimmte komplexe Struktur, die ihre ästhetische Qualität auch dann hat, wenn sie niemandem gefällt (7). So weit wäre Schiller natürlich noch auf keinen Fall gegangen, aber hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit ist er doch schon bereit, das gewöhnliche Interesse an ihr für falsch zu erklären. Wenn es das Kunstwerk verlangt, wird - darf - der Leser auch einen Verstoß gegen sie nicht beanstanden.

Damit ist nun nicht ausgeschlossen, daß Wahrscheinlichkeitseinwände auch

späterhin noch und sogar bis heute vorkommen. Besonders bei zeitgenössischen Autoren, zumal solchen minderen Ranges, ist man im Einzelfall noch immer wieder unbefangen genug, sich auch dieses Maßstabes zu bedienen, nicht zwar in der Literaturdidaktik, wohl aber in der Literaturkritik. Dafür ein Beispiel: In Siegfried LENZ' 1981 erschienenem Roman "Der Verlust" geht die Hauptfigur Nora, eine Schulleiterin, morgens zum Kaufmann und bekommt dort, ohne daß sie einen besonderen Auftrag erteilen muß (der Kaufmann kennt sie), folgendes ausgehändigt: "Roggenbrötchen, Brieckäse, zwei Joghurtbecher und ein Glas Tannenhonig". Ein Rezensent merkt zu dieser wortlosen Verständigung ironisch an:

"Entweder also kauft Nora täglich ein ganzes Glas Honig, oder der Kaufmann ist ein Hellseher, oder die Prosa von Lenz tut nur so, als ob es ihr um erkennbar oder nicht erkennbar zu tun wäre".(8)

Da nun natürlich weder der Verbrauch von einem Glas Honig pro Tag noch das Auftreten eines hellsehenden Kaufmannes sonderlich wahrscheinlich sind, bleibt nur die Erklärung, daß Lenz bloß so tue, als ob es ihm um erkennbar oder nicht erkennbar, d.h. um ein genaues Erfassen von Wirklichkeit gehe. Das aber ist in diesem Falle ein schwerwiegender Einwand, da der Roman als ganzer gerade diese und keine andere Absicht zu haben scheint.

Sehen wir es recht, so gehört zu einem solchen Einwand heute allerdings schon Mut. Denn auf welche literar-ästhetische Theorie könnte er sich berufen? So einverständlich, wie in der Literaturwissenschaft inzwischen für gesichert gehalten wird, daß es sich bei literarischen Texten allemal um nicht direkt auf die Wirklichkeit bezogene, hintergründige, sprachspielereich mehrdeutige Botschaften handelt, müßte man eigentlich davon ausgehen, daß auch eine solche Unwahrscheinlichkeit ihren höheren oder tieferen Sinn hat. Tut man das nicht, sondern erklärt sie lediglich für unstimmig, so setzt man sich gegenüber diesem Konsens ins Unrecht und läuft Gefahr, durch die 'Forschung' alsbald bewiesen zu bekommen, daß man den Text überhaupt nicht verstanden hat. Denn warum sollte das überraschende Glas Tannenhonig nicht der wohlkalkulierte Ausdruck einer ganz bestimmten künstlerischen Absicht sein? Im Falle von Siegfried LENZ mögen solche Erwägungen übertrieben erscheinen, doch wer weiß, ob uns nicht schon demnächst nachgewiesen wird, - 'Das Dingsymbol in der neueren Narrativik' -, daß der Autor hier subtil entlarvt, wie ungeniert der kapitalistische Einzelhändler seinen Kunden Honig um das Maul schmiert. Jedenfalls ist mit einem solchen Nachweis weit eher zu rechnen, als daß einmal in einer wissenschaftlichen Arbeit von Widersprüchen und Konstruktionsfehlern literarischer Texte die Rede ist.

Wie weitgehend die Möglichkeit, Literatur schlicht auf ihre Überzeugungskraft hin zu beurteilen, aus dem Horizont unseres professionellen Deutungsbetriebes verschwunden ist, wird einem erst recht klar, wenn man in das 18. Jahrhundert zurückblickt. Goethes Kritik an der "Bürgerschaft" stellt ja keine Ausnahme dar, sondern es gibt Dutzende, Hunderte von Fällen, in denen sich die an der Literatur Interessierten über das je Wahrscheinliche in diesem Sinne Gedanken machen, so daß eigentlich überhaupt kein Werk dieser Zeit, auch die berühmtesten nicht, von solchen Erwägungen ausgenommen ge-

blieben ist. Bevor man dem Dichter seine Absichten nach- oder vorsprach, wollte man von seiner Darstellung überzeugt werden, und niemand machte ein Hehl aus seiner Enttäuschung, wenn ihm das miterlebende, mitfühlende, mitdenkende Verstehen an irgendeiner Stelle nicht gelang. Berufen konnte man sich dabei auf eine Theorie, die - von GOTTSCHED über LESSING bis noch zu SULZER - Wahrscheinlichkeit nicht nur verlangte, sondern auch Kriterien für sie aufzustellen bemüht war. Zwar zeigte sich je länger je mehr, daß ihr dies nicht gelang, aber es entwickelten sich aus diesen Überlegungen doch zwei wesentliche Einsichten: einmal die, daß man den Maßstab der Wahrscheinlichkeit nicht zeitlos festlegen konnte, insofern er von den jeweiligen Weltkenntnissen abhing (9), zum anderen die, daß es notwendig war, Dichtungen verschiedenen Realitätsgehaltes anzunehmen. In Goethes Übersetzung eines Essays der Madame DE STAEL werden unterschieden: die realitätsfernen "wunderbaren und allegorischen Dichtungen", die besonders realitätsnahen "historischen Dichtungen" und schließlich die, "wo alles zugleich erfunden und nachgeahmt ist, in denen nichts wahr, aber alles wahrscheinlich ist" (10).

Das Problem der Literaturtheorie sollte es dann allerdings alsbald werden, daß sich die Literatur selber an diese Grenzen nicht hielt, sondern das Wunderbare und Allegorische mehr und mehr mit dem Wahrscheinlichen oder sogar Authentischen vermischte. Schillers "Bürgschaft" kann man, wenn man will, schon als einen solchen Fall ansehen, wenn auch wohl noch nicht als einen unbedingt vorsätzlichen. Dies gilt jedoch spätestens für die Erzählungen E.T.A. HOFFMANNS, in denen wahrscheinliche und phantastische Elemente in ständigem Wechsel einander ablösen und so die Begriffe des Lesers vom Wahren und real Möglichen schon als solche verwirren. Nun hätte man sich natürlich auch hier darum bemühen können, das eine wie das andere analytisch scharf zu erfassen, d.h. den Zauber aufzuhellen und aufzuheben, der in solchen Fällen den Verstand umfängt. Das jedoch erschien der ästhetischen Theorie des 19. Jahrhunderts nicht mehr wichtig und der Kritik sowie der späteren Literaturwissenschaft im großen und ganzen auch nicht. Wichtiger erschien es, den Ursachen und Intentionen solcher Begriffsverwirrungen nachzugehen, ihre Bedeutungen aufzuhellen, mehr und mehr sie aber auch einem skeptischen Publikum gegenüber zu erklären und zu rechtfertigen. Und je komplizierter und subtiler diese Effekte wurden, je mehr sie sich dem gewöhnlichen Verstehen entzogen, desto dringender schien diese Aufgabe zu sein, bis daß schließlich Fragen oder Einwände in Namen dieses Verstehens grundsätzlich nicht mehr infrage kamen. Die ästhetische Theorie, früher einmal der kritisch-fordernde Anwalt eines engagierten Publikums, verstand sich schließlich nur noch als der Fürsprecher und Verteidiger von Kunsteffekten, denen gegenüber sich das Publikum gerade verschloß.

Für die Interpretationspraxis hatte dies zur Folge, daß es den Interpreten am Ende nicht einmal mehr für sich selber auf das 'Funktionieren' dieser Kunsteffekte ankam. Aus der Bereitschaft, sich auf sie einzulassen, entwickelte sich die Neigung, sie in jedem Falle auch zu bestätigen, ja gar vorsätzlich in jedweder Dunkelheit nach ihnen zu suchen (11). Für den pro-

professionellen Interpreten ist es eben nicht mehr der literarische Text, der ihm einen Eindruck schuldet, sondern er schuldet es umgekehrt dem literarischen Text, sich diesen Eindruck zu erschließen oder ihn zu konstruieren. Wie zwanhaft das vor sich geht, ist sogar schon experimentell nachgewiesen worden. Eine gewöhnliche Agenturmeldung über eine entlaufene und von der Polizei wieder eingefangenen Kuh, vor einigen Jahren einer Reihe von Großkritikern zur 'Interpretation' vorgelegt, wurde von diesen mit höchst gescheiterten Argumenten als ein von KAFKA, ROBBE-GRILLET, QUENEAU und wer weiß wem noch inspirierter 'bedeutender' Text erkannt (12). Wenn aber allein schon der Kunstanspruch genügt, den Prozeß der Sinnzuweisung auszulösen, dann wird schlechthin jede Äußerung, ob sinnvoll oder nicht, interpretierbar, und Kritik ist entweder überhaupt nicht mehr oder nur noch willkürlich zu üben.

#### Wahrscheinlichkeit als Wertungskategorie

Es ist nun, um wieder auf den Literaturunterricht zurückzukommen, hoffentlich für niemanden überraschend, daß Schüler zunächst einmal nur erst in Grenzen geneigt sind, sich an einem solchermaßen ritualisierten Literaturverstehen zu beteiligen. Je jünger je mehr sind sie einerseits noch unbefangen genug, ihren eigenen Verstand auch gegenüber der literarischen Tradition zum Maßstab aller Dinge zu machen, andererseits aber auch noch nicht immer erfahren genug, die bedeutenden von den bloß fehlerhaften Unwahrscheinlichkeiten in literarischen Konstruktionen ohne weiteres richtig zu unterscheiden. Hinzu kommt vielleicht eine auch noch geringere Lesegeschwindigkeit, die bei den Einzelheiten länger verweilt, d.h. sie imaginativ deutlicher aufnimmt und insofern Widersprüche in der darstellenden Schicht eher bemerkt. Zu beobachten ist jedenfalls, daß besonders in der Mittelstufe literarische Texte oft noch auf eine ebenso erheiternde wie entlarvende Weise befragt werden können.

Dafür einige Beispiele aus Texten von Heinrich BÖLL. In der Erzählung "Der Tod der Elsa Baskoleit" wird von der Hauptfigur, dem Gemüsehändler Baskoleit, in einer ersten Beschreibung mitgeteilt, daß sein "kahler Kopf" gelegentlich im Fenster seiner Wohnung zu sehen sei. Eine Seite später und in einem zeitlichen Abstand von etwa sieben Jahren trifft der Erzähler diesen Baskoleit wieder und bemerkt nun - als Zeichen des Alters - "das graue Haar unter seiner Mütze" (13). Die Frage eines Schülers einer 7. Klasse, ob das etwas zu bedeuten habe, führte zu Überlegungen der Art, daß jemand von vorn kahlköpfig, von hinten aber behaart wirken könne, daß der Erzähler im ersten Fall vielleicht übertrieben oder nicht so genau hingesehen habe, auch daß - schon scherzhaft gemeint - ein Haarwuchsmittel im Spiel sei. Als das Nächstliegende erschien schließlich aber, daß BÖLL hier ein Fehler unterlaufen ist, und es hatte zur Folge, daß danach auch an anderen Stellen Unwahrscheinlichkeiten bemängelt wurden und die Erzählung als ganze kaum mehr überzeugte.

Noch mehr betroffen ist von einem solchen Wahrscheinlichkeitseinwand BÖLLS Satire "Der Lacher". Erzählt wird hier, wie jemand das Lachen zu seinem Be-

ruf gemacht hat und ständig für Filme, Hörspiele, Kabarettvorstellungen usw. als Lachender verpflichtet wird. Daß er privat deshalb eher ernst ist und nicht lacht, könnte einleuchten, auch in Demonstration der Idee, daß die berufsmäßige Ausübung einer Tätigkeit alles persönliche Gefallen daran erlöschen läßt. Wenn hier nun jedoch zusätzlich erklärt wird, der Berufslacher habe auch als Kind schon nicht gelacht, sei überhaupt immer ein verschlossener und in sich gekehrter Mensch gewesen, so fragt man sich natürlich, wie er denn dann zum Beruf des Lachers gekommen und darin so erfolgreich geworden ist (14). Im Grunde entzieht sich die Satire mit dieser Unwahrscheinlichkeit selbst den Boden und hinterläßt deshalb auch dann, wenn Schüler den Defekt nicht erkennen, eher Ratlosigkeit.

Dasselbe kann für ein Handlungselement in den "Ansichten eines Clowns" eintreten. Der Mime und Artist Hans Schnier verfügt hier über die sensationelle Fähigkeit, durch das Telefon Gerüche wahrnehmen zu können. Daß dies in einer ansonsten wahrscheinlichen Erzählkonstruktion vorfällt, ist schon einigermaßen irritierend, zumal die nächstliegende Verwertungsmöglichkeit für diese Idee, nämlich sie beruflich - als Clown - zu nutzen, an keiner Stelle aufgegriffen wird. Vollends unklar wird die Sache aber dadurch, daß die Gerüche im Telefon nicht dort ankommen, wo die Stimme des Gesprächsteilnehmers zu hören ist, sondern dem Clown stets aus der eigenen Sprechmuschel entgegenschlagen (15). Ein Schüler (12. Klasse) mutmaßte deshalb auch, der Clown nehme beim Telefonieren nur jeweils seinen eigenen Mundgeruch wahr, sei sich dieses Zusammenhangs aber nicht bewußt. So plausibel dies der Sache nach sein könnte, wird nur leider die im Prinzip positiv angelegte Figur des Clowns dadurch in ihrem Ansehen so beschädigt, daß man auch wieder nicht zufrieden sein kann - ohne jedoch demjenigen, der ein solches Dilemma aufzeigt, einen Vorwurf daraus machen zu können.

Die wunderlichste Konstruktion dieser Art begegnet einem allerdings in BÖLLS "Monolog eines Kellners". Ein Kellner erzählt hier, wie ihm sein kinderfreundliches Verhalten just am Heiligabend die Kündigung eingetragen habe. Ein im Hotel von den Eltern zurückgelassener Junge sei auf sein, des Kellners, Zimmer gekommen, habe mit ihm gemeinsam Erbsensuppe gegessen und dann Murmeln zu spielen begehrt. Daraufhin habe er, der Kellner, mit Hammer und Meißel ein Loch in den Parkettfußboden gestemmt, über das nachts die betrunkene Mutter seines Chefs gestolpert sei und sich den Fuß gebrochen habe. Folge: Kündigung (16). Wie allerdings kann man mit einem Meißel ein Loch in einen Parkettfußboden stemmen, ohne ein ganzes Haus in Aufruhr zu versetzen? Und was hat die Mutter eines Hotelchefs, die sich nachts im Zimmer eines Kellners den Fuß bricht, für einen Anlaß, daraus eine Affäre zu machen? Sollte sich der Vorfall jedoch, was der Sache nach näher liegt, vom Wortlaut her aber fraglich ist, überhaupt gar nicht im Zimmer des Kellners, sondern in dem des Jungen abgespielt haben und also nicht die Mutter des Chefs, sondern die Mutter des Jungen über das Loch gestolpert sein, so bleibt unerfindlich, was einen Kellner veranlassen kann, sich in Abwesenheit eines Hausgastes in dessen Zimmer zu schaffen zu machen: alles Überlegungen einer 9. Klasse, die vor lauter Verdruß über den Widersinn der

Konstruktion am Ende kaum noch bereit war, über die Intention, die 'Botschaft' des Textes zu sprechen. Und in der Tat möchten sich solche Texte auch weit besser dazu eignen, unter der Frage 'Was stimmt hier nicht?' auf ihre Fehlerhaftigkeit hin untersucht zu werden, als daß man für sie Deutungen abliefert, an denen hauptsächlich zu erkennen ist, daß der Deutende es nicht gewagt hat, sich seines Verstandes zu bedienen.

Es erübrigt sich fast zu sagen, daß in diesen wie ähnlichen Fällen die didaktische und die interpretatorische Literatur kaum je auf solche Probleme aufmerksam machen, geschweige denn sie in ihre Aufgabenstellung einbeziehen (17). Das Gebot 'Du sollst interpretieren!' hat Vorrang vor jeder kritischen und selbstbewußten Lektüre, auch wenn natürlich das Ansehen derart defekter Texte durch solche Sinnzuweisungen um nichts gehoben wird. Denn es ist nun einmal so, daß Unwahrscheinlichkeiten um so mehr stören bzw. als Fehler auffallen, je weniger schlüssig ihnen eine Funktion, eine Bedeutung zugesprochen werden kann. Der gewöhnliche Einwand, dem Autor sei es auf Wahrscheinlichkeit nicht angekommen, er habe etwas anderes im Sinn gehabt, ändert daran durchaus nichts. Im Gegenteil, je genauer man bestimmte Absichten eines Textes erkennt, desto klarer wird auch, welche Textelemente zu ihnen nicht in einer überzeugenden Beziehung stehen. Nicht zufällig ist es gerade die Trivilliteratur, der gegenüber Wahrscheinlichkeitseinwände heute noch am häufigsten vorkommen. Insofern man hier z.B. erkennt, daß einem ein vielleicht besonders erfolgreicher Arzt vorgeführt werden soll, ist man auch in der Lage einzuwenden, daß dies aufgrund bestimmter Übertreibungen, Unwahrscheinlichkeiten usw. nicht überzeugend gelingt (18).

Warum sollen Fragwürdigkeiten dieser Art nicht aber auch an anderen Texten erörtert werden dürfen? Eine Literaturdidaktik, die hier auf nichts als auf die Interpretationsrituale der Literaturwissenschaft starrt, läuft am Ende Gefahr, päpstlicher als der Papst zu sein. Denn während man sich dort im allgemeinen ja doch noch geniert, das Dogma von der unergründlichen Perfektheit literarischer Kunstwerke ausgerechnet an BÖLLS Satiren zu belegen, ist eine solche Qualitätsgrenze bei der Auswahl der Schultexte nicht immer einzuhalten und das Ergebnis dann um so abwegiger. Nichts anderes gilt aber auch für klassische Texte. Es braucht durchaus kein Geheimnis daraus gemacht zu werden, daß man in früherer Zeit bei der Konstruktion äußerer Glücks- und Unglücksfälle noch höchst nachlässig verfuhr, weil man damals offenbar überhaupt noch mehr als wir heute in der Dimension des Zufälligen zu denken gewohnt war. Warum also nicht erörtern, daß der Held der "Bürgschaft" vielleicht glaubwürdiger hätte geprüft werden können, wenn ihm eine Verletzung aus dem Kampf mit den Räubern den Rückweg erschwert hätte, als daß ihm dieses sonderbare Verdursten droht? Max FRISCH gibt in seinem "Wilhelm Tell für die Schule" ein Beispiel dafür, wie sich aus solchen Überlegungen eine ganz neue Geschichte entwickeln kann, 'kleiner' zwar, aber durchaus nicht weniger spannend (19). Es wäre gut, wenn ein in dieser Weise kritisches Verstehen im Literaturunterricht nicht mehr nur als peinliches Abirren von rechten Interpretationskurs gelten würde, sondern als das legitime Interesse an einer wichtigen literar-ästhetischen Qualität. Gewiß ist

die Wahrscheinlichkeit einer Erzählkonstruktion nicht alles, aber ohne sie kann leicht alles zu nichts werden, auf das es sonst noch ankommt.

#### Wahrscheinlichkeit als Deutungskategorie

Wahrscheinlichkeitserwägungen sind aber nicht nur, ja nicht einmal zur Hauptsache dazu geeignet, einen kritischen Abstand zu gewissen Mängeln in erzählerischen Konstruktionen zu gewinnen. Sie können auch und erst recht eine Verstehenshilfe dort sein, wo das Unwahrscheinliche bestimmte Funktionen erfüllt. Indem man sich diese Funktionen verdeutlicht, läßt sich in nicht wenigen Fällen auch die Eigenart und Intention dieser Texte genauer erfassen, bzw. man gewinnt einen Einblick in Wirkungsvorgänge, die sonst mehr oder weniger unbewußt nur erfahren werden. Ein gewisser Desillusionierungseffekt ist dabei allerdings nicht auszuschließen, zum einen schon, weil die Grenze zwischen der absichtlichen, also funktional 'gesetzten' Unwahrscheinlichkeit und der unabsichtlichen nicht immer scharf zu ziehen ist, dann aber auch, weil man im genauen Erkennen der Zweckhaftigkeit bestimmter Unwahrscheinlichkeiten wirklich 'enttäuscht' sein kann, wie im Sprichwörtlichen 'Man merkt die Absicht und man ist verstimmt'. Beobachten wir aber an einigen typischen Schulnovellen, was es mit diesen Fragen auf sich hat: an Hauptmanns "Bahnwärter Thiel", Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe", Storms "Schimmelreiter" und an Marie Luise Kaschnitz' Kurzgeschichte "Das dicke Kind".

Für den "Bahnwärter Thiel" wird man am wenigsten davon ausgehen können, daß die in ihm zu bemerkenden Unwahrscheinlichkeiten genau kalkulierte Wirkungsfaktoren sind. Eher wohl sind sie Hauptmann nur unterlaufen, dennoch aber als Stimmungsmomente von nicht geringer Bedeutung. Der Bereich, in dem sie angesiedelt sind, ist der des Zeitgerüstes der Erzählung, und zwar sowohl in bezug auf den Handlungszeitpunkt als auch in bezug auf Fragen der Dauer. Die eigentliche Erzählung beginnt "an einem Junimorgen" und erstreckt sich über drei Tage. Die Jahreszeit ist dabei nicht willkürlich gesetzt. Hauptmann gebraucht sie, um Lenes Arbeitstag am Bahnwärterhäuschen zu erklären: die Kartoffeln müssen endlich gesteckt werden, wenn überhaupt in diesem Jahr aus ihnen noch etwas werden soll. Für den ersten Tag sind dann die beschriebenen Naturvorgänge dem Monat Juni auch verhältnismäßig wahrscheinlich zugeordnet. Nachdem Thiel seinen Dienst abends gegen sechs angetreten hat, ist er noch eine Zeitlang beschäftigt, bevor die Sonne untergeht und es nach und nach dunkel wird. Der Abend ist allerdings recht kalt. Thiel muß heizen, und nachts schlägt gar Hagel gegen die Scheiben. Der nächste 'herrliche Sonntagmorgen' stellt aber das übliche jahreszeitliche Bild wieder her.

Ganz anders der Abend des nachfolgenden Katastrophentages. Nachdem um die Mittagszeit das Kind überfahren worden ist, geht bereits vor der abendlichen Dienstablösung die Sonne unter, und es ist, obwohl ein klarer Tag, fast finster, als der Zug mit den heimkehrenden Arbeitern Lene und das tote Kind wieder zu Thiel zurückbringt. Entsprechend nächtlich auch die Szenerie des Heimweges:

"Wie eine riesige purpurglühende Kugel lag der Mond zwischen den Kiefern-  
schäften am Waldesgrund. Je höher er rückte, um so kleiner schien er zu  
werden, um so mehr verblaßte er. Endlich hing er, einer Ampel vergleich-  
bar, über dem Forst, durch alle Spalten und Lücken der Kronen einen matten  
Lichtdunst drängend, welcher die Gesichter der Dahinschreitenden leichen-  
haft anmalte".(20)

Damit wird aber nicht nur der Zeitpunkt der Heimkehr - für Juni wäre es  
wohl Mitternacht - unwahrscheinlich spät angenommen, sondern auch der Heim-  
weg als solcher dauert - über den Aufstieg des Mondes - unverhältnismäßig  
lange. Doch diese Nacht, die bereits viel zu früh begonnen hat, scheint  
ohnehin kein Ende zu nehmen. Nachdem der fiebernde Thiel mit kalten Um-  
schlägen behandelt worden und Lene nach langem Wachsein endlich eingeschlaf-  
fen ist, kehren nach "einigen Stunden" die Männer mit dem toten Kind zu-  
rück, finden Frau und Säugling ermordet, stellen "in derselben Nacht" noch  
vergeblich Nachforschungen über den Verbleib Thiels an, bis daß dieser  
schließlich am nächsten Morgen am Bahndamm gefunden wird.

Ihrer ganzen Erstreckung und Düsternis nach ist dies mithin keine Juni-  
nacht, sondern eine Nacht im Herbst oder Winter. Oder anders ausgedrückt:  
Wir haben es hier nicht mit einer wahrscheinlichen, sondern mit einer  
funktionalen Zeitgestaltung zu tun, bezogen auf Thiels düsteren Seelenzu-  
stand und die daraus sich entwickelnden Bluttaten. Indem man dies sach-  
lich begründet nachweisen kann, wird aber auch für die anderen Natur- und  
Situationsbeschreibungen klar, daß sie nicht in erster Linie der Kennzeich-  
nung der Ereigniszeit und anderer äußerer Umstände gelten, sondern daß sie  
Stimmungsfaktoren sind, die dem Leser das naturhaft Verhängnisvolle des Ge-  
schehens in suggestiver Direktheit vermitteln wollen. Hauptmann gestaltet  
also eigentlich nicht mehr realistisch, sondern fast schon expressioni-  
stisch, wenn auch die insgesamt wahrscheinlich wirkende Handlung diese Ten-  
denz noch verdeckt. Bei genauerem Hinsehen kann man freilich sogar auch an  
der Handlung surreale Züge wahrnehmen. Thiels Dienst an einem Bahnübergang,  
den in Tagen, ja Wochen niemand benutzt, brauchte nur um eine Spur über-  
flüssiger zu sein, und man hätte eine Situation wie bei Kafka vor sich. So  
kann hier über den Nachweis einer Unstimmigkeit im Zeitgerüst ein ganzer  
Epochenschritt in den Blick genommen werden, mag dabei immer auch ein Zwei-  
fel an der ästhetischen Konsistenz dieses Textes zurückbleiben.

Mit Gewinn erörtern läßt sich die Wahrscheinlichkeitsfrage auch im Falle  
von Gottfried Keller. Hier ist es der Charakter des Skurrilen, Satirischen,  
Märchenhaften, der sich oft an bestimmten Unwahrscheinlichkeiten festmachen  
läßt und so die Grenzen des Kellerschen Realismus genauer zu bestimmen er-  
laubt, als dies aus dem bloßen Eindruck heraus möglich wäre. In "Romeo und  
Julia auf dem Dorfe" z.B. liegt eine solche Unwahrscheinlichkeit darin, daß  
ein im Grunde dem Leben zugewandtes, seiner Anlage nach ganz unsentimental-  
es junges Paar mehr und mehr dazu übergeht, sich die Ausweglosigkeit sei-  
ner Lage regelrecht herbeizureden. So muß die 16jährige Vreni zu Sali sa-  
gen:

"Ich werde dienen müssen und in die Welt hinaus! Ich werde es aber nicht

aushalten ohne dich, und doch kann ich dich nie bekommen, auch wenn alles andere nicht wäre, bloß weil du meinen Vater geschlagen und um den Verstand gebracht hast! Dies würde immer ein schlechter Grundstein unserer Ehe sein und wir beide nie sorglos werden, nie!" (21)

Schon Fontane merkte zu solchen Stellen an, so sprächen nicht Sali und Vreni, sondern 'Brüderchen und Schwesterchen' (22), und es trägt dieser Stilzug sicherlich wesentlich dazu bei, daß der Selbstmord des Paares so verhältnismäßig unplausibel bleibt. Die Tatsache, daß Keller sich damit an einen authentischen Fall angelehnt hat, schränkt diesen Befund übrigens durchaus nicht ein. Im Gegenteil, eine gewisse Wendung ins Idyllische macht sich auch in dieser Hinsicht geltend, insofern das junge Paar des Zeitungsbeispiels in Wirklichkeit nicht in Umarmung ins Wasser gegangen ist, sondern sich erschossen hat (23). Eine solche Gewaltsamkeit wäre Sali und Vreni jedoch erst recht nicht zuzutrauen gewesen und hätte die Frage nach Grund und Notwendigkeit um so eher heraufbeschworen. Umgekehrt kann es darum die vergleichsweise 'gefällige' Kellersche Lösung Wahrscheinlichkeitseinwänden allerdings auch schwer machen. Denn es mag am Ende immer noch angenehmer sein, sich in die Möglichkeit eines solchen harmonischen Liebestodes hineinzuträumen, als sich einzugestehen, daß diese Personen entweder, um ihn wirklich auf sich zu nehmen, um einiges exaltierter hätten sein müssen, als sie sind, oder daß sie - wie sie nun einmal sind - einen 'realistischeren' Weg hätten finden sollen.

Aufschlußreich kann die Wahrscheinlichkeitsfrage im weiteren auch für Storms "Schimmelreiter" sein, in diesem Falle hinsichtlich der Kompetenz der Erzählerfigur. Der Konstruktion der Novelle nach ist das ja ein Schulmeister, dem es vor allem darum zu tun ist, die abergläubischen Deutungen der Deichgrafen-Geschichte zu korrigieren und aufzuhellen. Vorgeblich erzählt er deshalb nur das, was ihm zuverlässig berichtet worden oder was mit Dokumenten zu belegen ist. Trifft das nun aber auch zu? Wie man zeigen kann, sagt er natürlich viel mehr als das. Er ist im Grunde der typische 'allwissende' Erzähler, der sogar von Empfindungen und Vorgängen weiß, die nach seinen eigenen Worten überhaupt niemals jemandem mitgeteilt worden sind (24). Gerade in solchen eigentlich unmöglich zu wissenden Vorgängen wird aber das Unheimliche, das der Absicht nach aufgeklärt werden soll, in die Erzählung zurückgeholt, d.h. es kann sich unter dem Vorzeichen des Rationalismus das Irrationale gerade um so unantastbarer behaupten. Eine vorweg geäußerte Bekundung Storms, es gehe in dieser Geschichte nicht mit rechten Dingen zu, hätte ihr am Ende des 19. Jahrhunderts nur das Ansehen einer artifiziellen Sagen- oder Spukgeschichte gegeben. Indem er den Erzähler jedoch als sachlichen Berichterstatter kennzeichnet und dieser aus seiner Rolle nur gelegentlich, in kaum merklicher Überschreitung seiner Kompetenz heraustritt, schafft er es, das aus der Welt der Vernunft verdrängte Unheimliche wieder vorstellbar zu machen - so wie es ihm selber vorstellbar war als Naturgewalt, Erbsünde und irgendein Etwas, von dem sich 'die Schulweisheit nichts träumen läßt'.

Ist es schon im Falle des "Schimmelreiters" unzweifelhaft so, daß die vor-

kommenden Unwahrscheinlichkeiten genau kalkuliert sind, um eine Atmosphäre des Unheimlichen zu erzeugen, so liegt eine solche Kalkulation natürlich erst recht vor, wenn der Erzähler das Unbegreifliche seiner Erzählung offen eingesteht oder es ohne jede Erklärung einfach behauptet. In solchen Fällen noch nach der Wahrscheinlichkeit zu fragen, scheint unergiebig zu sein, aber es kann durchaus auch hier eine weiterführende Erkenntnis daraus hervorgehen. Immer wieder geschieht es nämlich in dieser nichtwahrscheinlichen Literatur, daß die Grenze, über die hinweg das noch Begreifliche ins Unbegreifliche sich verwandelt, undeutlich ist, so daß man bereits in bezug auf den anzulegenden Maßstab unsicher werden kann. Befragt man jedoch die erzählten Vorgänge in ihren Einzelheiten auf ihre Logik und Wahrscheinlichkeit hin, so läßt sich der Ursprung der Irritation in gar nicht so wenigen Fällen durchaus erfassen. Was daraus etwa für Kafka-Texte zu gewinnen ist, haben wir schon an einer anderen Stelle aufgezeigt (25). Hier soll als Beispiel auf Marie-Luise Kaschnitz' Kurzgeschichte "Das dicke Kind" eingegangen werden.

Das 'Unverständliche' an dieser Erzählung liegt darin, daß die Erzählerin von einem Erlebnis berichtet, das sie zwar gehabt hat, aber nach ihrer eigenen Einsicht eigentlich nicht gehabt haben kann: nämlich eine Begegnung mit dem Kind, das sie selber einmal gewesen ist. Aufgeklärt wird dieser Widerspruch nicht, d.h. man kann an einen Traum oder Tagtraum denken, an eine Science-Fiction-Begegnung der 'dritten Art', an eine bloße Verwechslung - oder an einen gewollt widersprüchlichen Text, der mit den Wahrnehmungen des Lesers wie ein Vexierbild spielt. Aber was liegt vor? In der wissenschaftlichen und didaktischen Literatur wird darüber - wie gewöhnlich - nichts gesagt, sondern der Text ohne Umstände 'interpretiert': als das "Abenteuer der Selbstbegegnung", als die Geschichte einer Selbstbefreiung, als symbolische Darstellung eines Wesenswandels usw. (26). Ob und wie man sich das Erzählte überhaupt vorstellen kann, wird nicht erörtert - und doch kann man sich letztlich nur so über Machart und Intention dieser Erzählung ein sicheres Urteil bilden.

Die Frage, von welchem Moment an man bemerkt, daß es sich nicht um eine wahrscheinliche Begebenheit handelt, wird vielleicht nicht von jedem Leser gleich beantwortet. Die erste wirklich signifikante Stelle des Textes ist aber wohl die, wo die Erzählerin dem dicken Kind folgt und die Stadt, in der sie einige Jahre ihrer Kindheit verbracht hat und in der sie auch jetzt wieder lebt, immer weniger erkennt. Von dieser Stelle an wird die Szenerie immer unwirklicher, nimmt sie mehr und mehr den Charakter eines Traumes an: Der See, dessen Ufer längst bebaut sein müssen, liegt wieder wie in der Kindheit da, das Eis beginnt plötzlich zu schmelzen, die grazile Eisläuferin verschwindet irgendwo in der Ferne, das dicke Kind in seiner Todesangst wird als das eigene Ich erkannt. Daß die Erzählerin sich an ihren Heimweg nicht erinnert, aber auf ihrem Schreibtisch das Foto entdeckt, auf dem sie wie dieses Kind gekleidet zu sehen ist, gibt dann die endgültige Bestätigung der Unwirklichkeit und zugleich die Andeutung einer Erklärung.

Damit setzt nun allerdings auch die Irritation ein. Denn was ist geschehen?

Hatte die Erzählerin eine Halluzination, die sich bis in einen Spaziergang hinein fortgesetzt hat? Oder hat sie alles bloß geträumt und ist an ihrem Schreibtisch wieder erwacht? Untersucht man den Text von seinem Anfang her auf nicht-wahrscheinliche Elemente, so wird man gewahr, daß es sie zwar vom ersten Augenblick an gibt - das dicke Kind steht 'plötzlich' in ihrem Zimmer, es kommt ihr bekannt und nicht bekannt vor, es gibt merkwürdige Antworten usw. -, daß deren Bedeutung aber unklar bleibt. Die Erzählerin hält dem Leser gegenüber bewußt mit jeder Information zurück, die ihn vorzeitig über den wahren Zusammenhang aufklären könnte. Ja mehr noch: sie geht auch nachträglich und für sich selber diesem Zusammenhang nicht nach. Denn wie könnte es sonst geschehen, daß sie sich nach diesem für sie so wesentlichen Erlebnis nicht einmal fragt, für welchen Zeitraum sie 'abwesend' war, ob sie wirklich ihrer Nachbarin gegenüber noch geäußert hat, das Seeufer sei ja gar nicht bebaut, und jene ihr widersprochen hat, ob von ihren Vorräten wirklich das verschwunden ist, was das Kind dem Anschein nach gegessen hat u.a.? Ein Versuch, das Geschehen soweit wie möglich zu erklären, wird also ganz bewußt unterlassen. Damit ist aber auch klar, daß dieser Text schon als solcher auf Irritation, ja Verblüffung angelegt ist und den Leser ratloser machen soll, als es die Erzählerin selber ihrem Erlebnis gegenüber ist oder sein müßte.

Die Frage, ob dieses Verfahren einen über den Spannungseffekt hinausgehenden Zweck verfolgt, ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Für die Wiedergabe des Kindheitserlebnisses wäre der darstellerische 'Umweg' nicht nötig gewesen, da man den Sinn der Geschichte auch ohne den Blick auf jenen Umweg verstehen kann, bzw. er in den bereits vorliegenden Interpretationen ja de facto ohne ihn verstanden wird. Handelt es sich mithin nur um einen erzählerischen Trick, Interesse für etwas aufzubauen, das eigentlich von so großem Interesse nicht ist? In der Tat kann die Geschichte eine gewisse Enttäuschung über das verhältnismäßig Private und Anekdotische ihres Gehaltes hinterlassen, erst recht, wenn man erfährt, daß Marie-Luise Kaschnitz hier ihr eigenes Kindheitsproblem dargestellt hat (27). Andererseits ist aber auch nicht zu leugnen, daß in dieser träumerisch ungewissen Struktur eine Erfahrung festgehalten ist, die über das erzählte Ereignis hinausgeht, die Erfahrung, daß zwischen Erlebnis und Einbildung, zwischen Gegenwart und Erinnerung manchmal wirklich eine Grenze nicht zu ziehen ist. In der Schule allerdings mag diese Erfahrung dann doch nur schwer zur Sprache zu bringen sein, so daß man an diesem Text vielleicht wirklich nur untersuchen kann, wie hier in einem erzählerisch genau kalkulierten Verfahren schrittweise von einer wirklichen in eine Traumwelt hinübergeleitet wird.

Mehr Schaden als Nutzen?

Zurückbleiben könnte der Einwand, daß durch Wahrscheinlichkeitseinwände die imaginative Aura literarischer Texte zu sehr beschädigt, ihre Wirkung abgeschwächt, ja sie vielleicht unwiderruflich zerstört werde. Ist der Schaden solcher Einwände also womöglich größer als ihr Nutzen? Was zunächst den Sachverhalt anbetrifft, so ist sicherlich wahr: einmal aufgedeckt, sind un-

plausible Stellen nicht mehr zu überlesen, bleiben sie Bestandteil der Textwahrnehmung, wann immer der Text wieder zur Hand genommen wird. Rezeptionstheorien, die von einer stets sich erneuernden Attraktivität des literarischen Textes ausgehen, die sich sein Wirkungspotential auch noch in der dritten und vierten Lektüre wieder ganz unverbraucht am Werk denken, werden durch die Erfahrung vielfach widerlegt. Jeder kann wohl Bücher nennen, die ihn einmal gefesselt haben und ihm inzwischen nur noch schadhaft vorkommen. Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit, sofern sie zu Einwänden führt, beschleunigt und radikalisiert diesen Prozeß. Auch bei den großen und ganz großen Kunstleistungen, etwa den Novellen Kleists, ist es nie wieder ganz wie es war, wenn man erst einmal darauf aufmerksam geworden ist, daß etwas nicht stimmt - im "Erdbeben in Chili" z.B. die schöne sommerliche Jahreszeit, wo doch der Handlungsort Santiago auf der Südhalbkugel der Erde liegt und mithin Winter zu sein hätte in der Zeit um Fronleichnam, die Kleist als Handlungszeit nennt.

Soll man, darf man also mit Wahrscheinlichkeitseinwänden arbeiten? Man sollte es sicherlich nicht bloß deshalb tun, um Illusionen zu zerstören, man sollte es aber auch nicht bloß unterlassen, um das zu vermeiden. Im Literaturunterricht kommt es wie in keiner anderen öffentlichen Auseinandersetzung mit literarischen Texten zuallererst auf genaues Lesen, auf einsichtiges Argumentieren an, und da lassen sich nun einmal Wahrscheinlichkeitsfragen nicht ausschließen. Daß es einer professionellen 'Kunst der Interpretation' immer wieder gelingt, sich um solche Fragen herumzusprechen, daß die Literaturtheorie sie gar für unzulässig erklärt, kann für die Schule kein Maßstab sein. Hier müssen sich die Texte zunächst einmal vor der gewöhnlichen, der Welt zugewandten Vernunft bewähren. Und warum sollte das auch nicht so sein? Es ist wirklich nichts als eine Illusion, daß die Literatur in ihrer 'Autonomie' gegen solche Ansprüche geschützt sei. Wer das erkennt, wird nicht unbedingt ärmer. Er gewinnt nicht nur ein Stück Freiheit gegenüber einer Textwelt zurück, die heute mehr denn je Unterwerfung von ihm fordert, sondern er lernt diese Textwelt dann vielleicht auch dort um so mehr schätzen, wo sie vor seiner Vernunft besteht.

(Dr. Bernd Seiler, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universität Bielefeld, 4800 Bielefeld 1)

#### Anmerkungen und Literaturhinweise

- (1) GOETHE an Schiller am 5. September 1798. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. H.G. Gräf und A. Leitzmann.
- (2) SCHILLER, Friedrich, Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen (1795), 22. und 26. Brief.

- (3) Didaktisch-methodische Analysen, Handreichungen für den Lehrer zum Lesebuch KOMPASS, Bd. 2, Paderborn 1964, 209 ff.
- (4) von WIESE, Benno, Schiller, Stuttgart 1959, 618.
- (5) WASMER, Udo, in: Die deutsche Ballade, hrsg. von K. Bräutigam, Frankfurt a.M. 1963, 53.
- (6) SCHILLER, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 10. Brief.
- (7) JAKOBSON, Roman, Poetik, hrsg. von E. Holenstein und T. Schelbert, Frankfurt a.M. 1979, 28 ff.
- (8) DER SPIEGEL 35/1981, 165 ff. (H. Karasek über Siegfried Lenz, Der Verlust).
- (9) Wie sich infolge der Zunahme der Weltkenntnis die Wahrscheinlichkeitsliteratur als ganze entwickelt hat, findet sich ausführlich behandelt in: SEILER, Bernd W., Die leidigen Tatsachen, Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Stuttgart 1983.
- (10) GOETHE, Johann Wolfgang, Versuch über die Dichtungen, Aus dem Französischen der Madame de Stael (1796).
- (11) Für den Bereich der Bildenden Kunst hat die Verselbständigung der Kunstkritik treffend dargelegt BORGEEST, Klaus, Das Kunsturteil, Wiederaufnahme eines Verfahrens, Frankfurt a.M. 1979 (Fischer Bücherei 3602).
- (12) FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 1. 6. 1977. Zitiert nach Schmidt, Siegfried J., Grundriß einer empirischen Literaturwissenschaft, Bd.1, Braunschweig 1980, 302 f. Für Schmidt dient dieses Beispiel allerdings nur zum Beleg dafür, daß die literarische Kommunikation heute nach bestimmten Regeln abläuft. Eine kritische Bewertung dieses Sachverhaltes liegt seiner 'empirischen Literaturwissenschaft' fern.
- (13) BÖLL, Heinrich, Der Tod der Elsa Baskoleit (1951).
- (14) BÖLL, Heinrich, Der Lacher (1952).
- (15) BÖLL, Heinrich, Ansichten eines Clowns (1963).
- (16) BÖLL, Heinrich, Monolog eines Kellners (1955). Dieser Text ist in den Ausgaben der Werke Bölls zumeist nicht enthalten. In: Romane und Erzählungen Bd. 3, Köln o.J., 195 ff.
- (17) In SPRACHBUCH 8 (Sekundarstufe 1, Diesterweg 1978) werden die Schüler zu 'Monolog eines Kellners' z.B. beauftragt herauszufinden, "wie die Perspektive des Ich-Erzählers und die Komik der Geschichte miteinander zusammenhängen" - d.h. es wird ihnen die Beweisspflicht für etwas zugeschoben, was man dieser Geschichte gerade absprechen muß: Komik.
- (18) Beispiele für solche Sacheinwände finden sich zahlreich in: TRIVIALLITERATUR, hrsg. von G. Schmidt-Henkel u.a., Berlin 1964.
- (19) FRISCH, Max, Wilhelm Tell für die Schule, Frankfurt a.M. 1971 (Suhrkamp Tb 2).
- (20) HAUPTMANN, Gerhard, Bahnwärter Thiel (1892), RUB 6617, 38.
- (21) KELLER, Gottfried, Romeo und Julia auf dem Dorfe (1856), RUB 6172, 52.
- (22) FONTANE, Theodor, Über Gottfried Keller (1875 f.). Gekürzt in: Erläuterungen und Dokumente zu Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe",

RUB 8114, 53.

- (23) Erläuterungen und Dokumente zu Kellers "Romeo und Julia auf dem Dorfe", RUB 8114, 31.
- (24) STORM, Theodor, Der Schimmelreiter (1888), RUB 6015. Beispiele dafür durchziehen den gesamten Text, ein besonders auffälliges findet sich auf S. 16.
- (25) DER DEUTSCHUNTERRICHT 6/1982, 100 f.
- (26) ZIMMERMANN, Werner, Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Bd. 2, Düsseldorf 1974, 83 ff. Ebenso die anderen Interpretationen zu Marie Luise Kaschnitz' Kurzgeschichte "Das dicke Kind" (1952) .
- (27) BIENEK, Horst, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München 1965, 40 f. (dtv 291): "Ja, das dicke Kind bin ich selbst. Die Schwester ist meine Schwester Lonja, der See der Jungfernsee bei Potsdam. Wir haben dort in der Nähe gewohnt. Wir sind viel Schlittschuh gelaufen, und ich bin auch einmal eingebrochen, aber - wie das dicke Kind - nur einen Meter tief."