Conrad Ferdinand Meyers *Der Heilige* und die Funktionen kalkulierter Ambiguität im realistischen Erzählen

Matthias Grüne

Monika Ritzer gewidmet.

1. Eine unehrliche Kunst?

Mitten in seiner Erzählung über Leben und Leiden Thomas Beckets wendet sich Hans der Armbruster an seinen Zuhörer, den Chorherrn Burkhard, mit einer Bemerkung über den Makel der Zweideutigkeit in der Kunst:

> Habt Ihr das aus Byzanz gekommene Bild gesehen, das die Mönche in Allerheiligen zu Schaffhausen als ihren besten Schatz hüten? Es ist ein toter Salvator mit eingesunkenen Augen und geschlossenen Lidern; aber betrachtet man ihn länger, so ändert er durch eine List der Zeichnung und Verteilung der Schatten die Miene und sieht Euch mit offenen Schmerzensaugen traurig an. Eine unehrliche Kunst, Herr! Denn der Maler soll nicht zweideutig, sondern klar seine Striche ziehen. (Meyer 1998: 72)

Der letzte Satz, mit dem Mehrdeutigkeit zugleich in den thematischen Fokus des Textes gerückt wird, lässt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig. Dennoch muss der Erzähler im gleichen Atemzug zugeben, dass die Realität mitunter dem beschriebenen künstlichen Vexierspiel sehr nahekommt. Zumindest ist das die Erfahrung, die Hans mit dem englischen Lordkanzler und späteren Erzbischof von Canterbury gemacht hat:

> Mit dem Kanzler aber ging es mir umgekehrt. Wenn ich sein Antlitz länger betrachtete und er gerade schwieg, so war es, als schlössen sich seine Lider und es sitze ein Gestorbener mit dem Könige zu Tische. (Ebd.)

Hans der Armbruster, der über sich selbst sagt, dass sein scharfer Blick ihn »nie betrogen« habe (ebd.: 19), gelangt in seiner Fähigkeit, die Dinge aus der empirischen Beobachtung heraus zu deuten, bei Becket an eine Grenze. Sein Realitätssinn wird erschüttert, weil die Person, die er beobachtet, nicht in gleichem Maße wie andere dieser Rea-

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lität anzugehören scheint. Wie er als lebender Toter zugleich abwesend und anwesend ist, entzieht er sich auch in seinem übrigen Wirken offenbar einer klaren Zuordnung: Er ist Kanzler und Primas, Diener des Königs und sein Verderber, feinfühliger Ästhet und strenger Asket, Ungläubiger und Christus-Imitator, Mensch und Heiliger. Muss eine Kunst, die versucht, einer solch widersprüchlichen Person gerecht zu werden, nicht notwendig Zweideutigkeit zum Programm erheben?

Bereits ein oberflächlicher Blick auf den Text und seine Rezeption legt nahe, dass Hans' Forderung nach einer eindeutigen, ehrlichen Kunst von Meyer selbst wohl nicht eingelöst wird.[1] Wenige Werke, die der Epoche des Realismus zugeordnet werden, thematisieren Mehrdeutigkeit in einer ähnlich direkten Weise und forcieren die Erzeugung von Ambiguität[2] derart offen durch diverse erzählstrukturelle und rhetorische Mittel. Meyers Kommentar, die Erzählung sei »absichtlich *mehrdeutig*« gestaltet, ist dementsprechend zu einem *locus classicus* der Forschung geworden.[3] Dieses offene Bekenntnis zur Mehrdeutigkeit liefert das beste Argument für die Einordnung des Autors an der äußersten Grenze des realistischen Literatursystems (vgl. Titzmann 2000; Ritzer 1999; Ritzer 2001; Lukas 2007). In Meyers Erzählungen gleicht die Realität einem schwankenden Boden. Den Sinnen ist nicht mehr zu trauen und die herkömmliche Psychologie ist kaum mehr hinreichend, um extravagante Figuren wie die Beckets zu erfassen. Eindeutige Urteile über den Charakter von Vorgängen und Figuren scheinen unter diesen Bedingungen so gut wie unmöglich.

An dieser Stelle geht es nicht darum, die literaturgeschichtliche Einordnung Meyers an der Epochenschwelle grundsätzlich zur Debatte zu stellen. Angedacht ist vielmehr ein Beitrag zu ihrer weiteren Differenzierung, indem die Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Kompatibilität von Ambiguität und Realismus gerichtet wird. Dabei wird zum einen zu diskutieren sein, inwieweit die im Text ausgestellte Mehrdeutigkeit möglicherweise aus Prämissen hervorgeht, die für das realistische Erzählen selbst strukturbildend sind. Zum anderen gilt es zu klären, ob die explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit auf der Figurenebene die Funktion hat, Distanz zu den realistischen Darstellungskonventionen anzuzeigen, oder ob im Gegenteil die Konsequenzen ambiguisierender Darstellungsverfahren dadurch eingehegt werden sollen. Bevor die entsprechenden narrativen und rhetorischen Strategien in Meyers Text genauer analysiert werden, bedarf es also einiger grundsätzlicher Überlegungen zur Gestaltung von Mehrdeutigkeit im Kontext realistischen Erzählens.

---

1 Die Mehrdeutigkeit der Hauptperson und des Textes im Allgemeinen findet sich in der Forschungsliteratur durchweg thematisiert. Besonders prominent wird dieser Gesichtspunkt in den Beiträgen von Hof (1968), Jacobson (1974), Holub (1991), Laumont (1997, 162–180) und Simon (1997) berücksichtigt.

2 Die Begriffe ›Ambiguität‹/›ambig‹ und ›Mehrdeutigkeit‹/›mehrdeutig‹ werden in diesem Beitrag synonym gebraucht.

3 In einem Brief an Louise von François vom 21. April 1881 (zit.n. Meyer 1998: 300, Herv. i.O.).

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Mehrdeutigkeit als Produkt realistischen Erzählens

Kalkulierte Mehrdeutigkeit gehört nicht zu den Darstellungsintentionen, die man gemeinhin mit realistischem Schreiben verbindet. Läuft nicht der literarische Realismus des 19. Jahrhunderts in der Regel darauf hinaus, das Fluktuieren von Deutungen zugunsten einer normierten Mehrheitsmeinung zum Stillstand zu bringen? Diese Vorannahme ist nicht ganz von der Hand zu weisen, insofern realistische Erzähltexte Mehrdeutigkeit nur zu einem gewissen Grad zulassen können, damit die verbindende Basisannahme, dass Wirklichkeit auf lange Sicht deutbar und eine Verständigung über diese Deutung möglich bleibt, nicht ins Wanken gerät. Dennoch sind die Inszenierung und Thematisierung von Mehrdeutigkeit auch unter realistischen Vorzeichen keineswegs ausgeschlossen. In den heute kanonischen Texten finden sich dafür zahlreiche Beispiele: Phänomene werden nicht restlos aufgeklärt oder entziehen sich einer empirischen Überprüfung wie der berühmte Chinese aus Fontanes *Effi Briest*, Erzählungen führen konkurrierende Deutungsmodelle für Vorgänge der erzählten Welt vor (Stifters *Bergkristall*, Raabes *Drei Federn*[4], Storms *Der Schimmelreiter*) oder aber die Vergangenheit und die Identität von Figuren geben Rätsel auf und lassen verschiedene Deutungen zu (Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*[5], Fontanes *Cécile* oder Storms *Hans und Heinz Kirch*). Dabei handelt es sich keineswegs um Ausnahmefälle, lediglich um besonders markante Beispiele, wie Mehrdeutigkeit in realistischen Texten hergestellt und funktionalisiert wird. Denn die realistische Poetik, auch wenn sie auf der einen Seite Ambiguität nur in gewissen Grenzen zulässt, fördert auf der anderen Seite zugleich Tendenzen, die Mehrdeutigkeit hervortreiben.

Ein wichtiger Faktor, der Ambiguität in realistischen Texten provoziert, ist der Einsatz von Perspektivierungstechniken zur partiellen und (meist) zeitweiligen Verrätselung der Erzählwelt. Das Zurückhalten von Informationen, durch das Figuren wie Ereignisse rätselhaft erscheinen und divergierende Deutungen hervorgebracht werden, ist zunächst eine Folge der Standortgebundenheit empirischer Wahrnehmung. Wissen über die Wirklichkeit wird in realistischen Texten wesentlich als Produkt von Erfahrungsprozessen dargestellt. Auf Basis seiner Erfahrungen und Wahrnehmungen entwirft der Mensch Hypothesen über das Wesen und das Verhalten von Menschen und Gegenständen, findet diese Hypothesen dann entweder bestätigt oder muss sie aufgrund abweichender Erfahrungen korrigieren. Die Bedeutung dieser Techniken für die Erzeugung narrativer Spannung hält Otto Ludwig in seinen nachgelassenen romantheoretischen Studienheften fest:

> Ein Mittel zur Spannung und Erweiterung der Geschichte aus der Fabel selbst: Wenn die Erzählung bald mit der, bald mit der Figur geht u. so Alles, wenigstens das Bedeutendste, was geschieht, erst hypothetisch und ungewiß in irgend einem falschen Lichte, wohl auch selbst falsch, vorzeigt und dann erst den betreffenden Vorgang [*am Rand:* oder auch der Vorgang dann in eine rückschauende Erzählung gelegt] selbst erzählt. (Ludwig 2021: 53)

4 Vgl. dazu den Beitrag von Lena Wetenkamp im vorliegenden Band (89–106).

5 Vgl. dazu den Beitrag von Johannes Hees-Pelikan im vorliegenden Band (47–86).

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Analog zu diesem Prinzip soll sich auch die erzählte Welt den Rezipient:innen aus dem Zusammenspiel von Hypothesenbildung und erfahrungsbasierter Evaluation erschließen. Die Verrätselung der Erzählwelt durch narrative Techniken wie die externe oder interne, ggf. auch variable Fokalisierung soll dazu animieren, Hypothesen über die wahre Beschaffenheit der Dinge aufzustellen, die im Verlauf der Lektüre gegebenenfalls revidiert werden müssen.

Dass das Zusammenspiel von Verrätselung und hypothesengeleiteter Aufklärung an die traditionelle Detektiverzählung erinnert, wurde in der Realismus-Forschung verschiedentlich hervorgehoben (vgl. Eisele 1979; Geppert 1994). Eine weitere Parallele besteht darin, dass die Erzählung in der Regel auf die Enthüllung der wahren Identität von Personen und die Aufklärung von Geschehnissen hinausläuft. Otto Ludwig, der seine Romantheorie ab Mitte der 1850er Jahre entwirft (vgl. Grüne 2018), ist die Unterscheidung zwischen dem ›richtigen‹ und ›falschen‹ Licht auf die Vorgänge noch relativ problemlos möglich. Auch wenn dieses Selbstverständnis im Laufe der Epoche schwindet, bleibt es doch für realistische Texte insgesamt die Regel, dass mit dem Fortgang der Erzählung auch ein Zugewinn an Informationen und an Klarheit zu erwarten ist. Mehrdeutigkeiten, die durch Verrätselung entstehen, bleiben daher meistens nur zeitweilig bestehen. Ihre Funktion liegt darum nicht primär in der epistemischen Verunsicherung der Rezipient:innen als vielmehr in der Versicherung einer strukturellen Analogie zwischen textgenerierter und außertextueller Realität. Die Deutung der erzählten Welt folgt den gleichen Gesetzen und Prinzipien, die auch in der fiktionsexternen Realität zur Anwendung kommen: Hypothesenbildung und Hypothesenkorrektur anhand weiterer Erfahrungen. Dazu kommt eine immersionsfördernde Funktion: Rezipient:innen sollen kognitiv und emotional in die erzählte Welt verwickelt werden. Der intendierte Rezipient soll zum »Miterleber« (Ludwig 2021: 100) der Geschichte werden und an die Erfahrungsperspektive der fiktiven Figuren möglichst nah heranrücken. Die Thematisierung von Mehrdeutigkeit auf der Figurenebene kann diesen Effekt zusätzlich fördern, insofern sie die mögliche Irritation der Rezipient:innen angesichts einer ambigen Erzählwelt aufgreift. In den Bemühungen der Figuren, die Uneindeutigkeit einer Situation oder eines Charakters aufzulösen, können sich die Leser:innen wiedererkennen.

Mehrdeutigkeit entsteht aber nicht nur durch genuin realistische Erzählverfahren, sondern auch durch die spezifischen Gegenstände, von denen die Texte erzählen. Insbesondere neigen sie zur Konzeption komplexer Figuren, die in sich widersprüchliche Dispositionen vereinen. »[J]ede Figur«, heißt es erneut in Ludwigs Studienheften, »ist aus den Widersprüchen der verschiedenen Lebenskreise, denen er zugleich angehört, auf das Interessanteste zu construiren« (ebd.: 77). Das Individuum wird zu einem Schnittpunkt verschiedener sozialer oder auch charakterlicher Dispositionen. Die daraus sich gegebenenfalls entwickelnden Widersprüche werden zum Angelpunkt für die narrative Konstruktion eines Wirkungszusammenhangs von Handeln und Folge. Figuren scheitern, wenn sie gegen ihre eigenen Voraussetzungen handeln, und dieses Scheitern bekommt eine tragische Dimension, wenn dieses Handeln nicht äußerlich motiviert ist, sondern aus konfligierenden Charakteranlagen hervorgeht. Parallel zu seiner Romantheorie entwickelt Otto Ludwig in den 1850er Jahren auf dieser Grundlage eine realistische Tragödientheorie, die den Zusammenhang von Vergehen und Strafe vom inneren Widerspruch im Charakter des Helden ableitet (vgl. Grüne 2015). Was im Drama die Tra-

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gik provoziert, führt im Roman nach Ludwigs Analyse häufig zu humoristischen Effekten:

> Man sieht, wie im Tragischen, geht auch im Humoristischen die Ergötzung aus einem Contraste hervor. Diese Ergötzung ist nicht beßer und sicherer zu erregen und zu erhalten und hat die Tiefe und Solidität vor allen äußerlichen und zufälligen Contrasten […] voraus, wenn sie auf einen Contrast im Charakter der Haupt-Personen und wiederum auf einen solchen zwischen den Charakteren der Hauptpersonen gebaut sind [sic!]. Zwei widerstrebende Elemente, das eine etwa der Vernunftsphäre, das andere der Verstandessphäre angehörend als Hauptzüge des Charakters gesezt [sic!]. (Ludwig 2021: 371)

Mehrdeutigkeit entsteht dadurch, dass die charakterliche Widersprüchlichkeit beziehungsweise die Heterogenität der verschiedenen ›Lebenskreise‹, denen die Figur gleichzeitig angehört, divergierende Einschätzungen über die Person seitens der Erzählinstanz oder anderer Figuren provoziert. Die innere Komplexität des Charakters widersetzt sich eindeutigen Urteilen und Zuordnungen zu einem bestimmten Werte- und Normensystem.

Oftmals ist es jener charakterologische Nexus, die Entwicklung eines – tragischen oder komischen – Konfliktes aus den widersprüchlichen Charakteranlagen, den die realistische Erzählung in ihrem Verlauf enthüllt. Er garantiert die grundsätzliche Ordnung der erzählten Welt im Sinne eines nachvollziehbaren Zusammenhangs von Handlung und Folge, der metonymisch immer auch die sinnvolle Ordnung der Realität überhaupt zu erweisen hat. Um die Präsenz dieses Sinn- und Wirkungszusammenhangs anzudeuten, nutzen realistische Texte mit Vorliebe symbolische Verweisstrukturen. Die Metapher, der offene Bruch mit Bezeichnungskonventionen, wird vermieden, dafür kann prinzipiell jedes Element der erzählten Welt (Gegenstände wie Ereignisse) symbolische Bedeutung erhalten. Bruchlos integriert in die fiktive Erfahrungswirklichkeit und in den erzählerischen Diskurs, bleibt sein symbolischer Gehalt entweder verdeckt oder er wird von den fiktiven Figuren selbst ins Spiel gebracht und thematisiert. So entspinnt sich ein mehr oder weniger dichtes Netz an ›Kippfiguren‹ (vgl. Baßler 2013), die eine den erzählten Zusammenhängen bereits immanente Sinnstruktur andeuten sollen. Sie legen Spuren für die Rezipient:innen und provozieren Annahmen über den weiteren Verlauf der Erzählung, gleichzeitig vermitteln sie den Eindruck von Geschlossenheit und die Aussicht auf eine finale Aufklärung über die Identität von Figuren und Vorgängen.

Ein gutes Beispiel für diese Technik ist das Motiv der Armbrust in Meyers *Der Heilige* (vgl. Silz 1972: 278). Der Rahmenerzähler übt das Geschäft des Bogners aus, wobei der Namenszusatz »der Armbruster« eine spezifische Fertigkeit und vielleicht auch Leidenschaft für diese Schusswaffe vermuten lässt. Das Detail passt in die mittelalterliche Lebenswirklichkeit, es *muss* also nicht zwingend auf eine symbolische Bedeutung hin gelesen werden. Allerdings lassen sich an diese primäre Bedeutungsebene leicht symbolische Verweisungen knüpfen, zumal Hans' Wunsch, seine Fertigkeiten im Bau dieser Waffe zu vervollkommnen, seine Lehrzeit im maurischen Spanien motiviert. Als eine Kriegswaffe, die zeitweise als ›unchristlich‹ und ›unritterlich‹ verpönt war, verweist der Gegenstand

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht nur auf die semantische Opposition von Heidentum und Christentum, sondern auch auf den Gegensatz von ›unmännlicher‹ (Hinter-)List und ›männlicher‹, offener Aggression, der den gesamten Text durchzieht.[6] Zudem wird der Gegenstand durch den Umstand, dass Hans sein Metier auf der Grundlage einer aus Vergils Schriften abgeleiteten Prophezeiung ergreift (vgl. Meyer 1998: 19), mit der Semantik von Kreativität und Künstlerschaft in Verbindung gebracht. Dass der symbolische Gehalt der Waffe von den Figuren, in diesem Fall dem Kanzler, selbst thematisiert wird[7], unterstützt das realistische Bemühen, Mehrdeutigkeit nicht auf Kosten der Glaubwürdigkeit der erzählten Welt zu erzielen. Realistische Symbole wie die Armbrust sind in der Erzählwelt bereits als solche erkenntlich und können von den Figuren entsprechend diskutiert werden.

Realistische Texte produzieren also durchaus systematisch bestimmte Formen von Mehrdeutigkeit, müssen diese Tendenzen aber stets mit der Prämisse vermitteln, dass die Illusion einer realitätsanalog erfahrbaren Erzählwelt langfristig stabil bleibt. Im Folgenden soll mit Meyers *Der Heilige* eine spätrealistische Erzählung darauf untersucht werden, wie der Text die Spannung zwischen diesen Forderungen ausbalanciert und die Grenzen der realistischen Poetik auslotet. Ich konzentriere mich dabei auf drei Aspekte der Geschichte und ihrer narrativen Struktur: die Anlage des Erzählrahmens und die dadurch bedingte Verdopplung der Erzählebenen, die Verrätselung des Protagonisten sowie die Episode um Beckets fiktive Tochter mit dem mehrdeutigen Namen Grace bzw. Gnade.

3. Mehrdeutigkeit in Meyers *Der Heilige*

3.1 Die Verdopplung der Erzählebenen

Die Rahmenkonstruktion in *Der Heilige* gilt mit Recht als besonders behutsam und kunstvoll komponiert (vgl. Onderdelinden 1974: 109–116). Das gilt nicht nur für die Ausgestaltung der fiktionsinternen Erzählsituation, sondern bereits für den Einstieg in die Erzählung, in welchem der extradiegetische Erzähler[8] die Figur des Armbrusters einführt und zentrale Motive und Konfliktlinien skizziert. Zu Beginn ist die Erzählperspektive auf die eines Augenzeugen eingeschränkt, der an einem Dezembertag des Jahres 1191 einen Reiter bei seiner Ankunft in der Reichsstadt Zürich beobachtet.

---

6 Der symbolische Verweis auf die maurisch-orientalische Kultur wird zusätzlich verstärkt durch Hans' Bemerkung, es sei in diesen Gegenden Sitte, sich »mit über der Brust gekreuzten Armen demütig« zu begrüßen (Meyer 1998: 23). Von hier aus wiederum ergeben sich Verweislinien einerseits zum Grab Thomas Beckets, auf dem dieser »die Hände über der Brust gekreuzt« hält (ebd.: 138), andererseits und kontrastiv dazu zur Segnungsgeste der geöffneten Arme, mit der Becket seine Mörder empfängt (vgl. ebd.: 135).

7 Im Gespräch mit dem Armbruster bezieht Becket seine Bewunderung für die Waffe auf die Dialektik von Schwäche und Stärke: »Ich liebe das Denken und die Kunst und mag es leiden, wenn der Verstand über die Faust den Sieg davonträgt und der Schwächere den Stärkeren aus der Ferne trifft und überwindet.« (Ebd.: 33)

8 Hier und im Folgenden wird zur Bezeichnung der extradiegetischen Erzählinstanz, die nicht geschlechtlich markiert ist, das generische Maskulinum gebraucht.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Jetzt erscholl auf dem Holzboden der bedachten Brücke, welche sich unfern der Stadt über den Sihlstrom legt, der dumpfe Hufschlag eines Pferdes, und unter dem Sparrenwerk der finstern, den Stadtmauern zugewendeten Öffnung erschien ein einsamer Reiter. Seine feste Gestalt war so warm in einen grobwollenen Mantel gewickelt und er hatte sich dessen Kapuze derart über den Kopf gezogen, daß von seiner Person kaum mehr als ein breiter grauer Bart zum Vorschein kam. (Meyer 1998: 7)

Der Einstieg der Erzählung mit externer Fokalisierung weist auf die große Bedeutung, die dem Prinzip der Beobachtung im weiteren Verlauf zukommen wird. In Übereinstimmung mit dem realistischen Prinzip von Verrätselung und Hypothesenbildung erweckt der Erzähler den Eindruck, sich zunächst auf Schlussfolgerungen zu konzentrieren, die sich aus der Wahrnehmung der gegenwärtigen Situation ergeben: Aus dem Namen »Hans der Engelländer«, mit dem der Ankömmling in der Stadt angerufen wird, und dem alemannischen Einschlag seiner Rede schließt er auf die »Reiselust« und »Wanderfahrt« vergangener Tage (ebd.: 8). Gleichzeitig wird der Wissensvorsprung des extradiegetischen Erzählers in dezenten Hinweisen transparent gemacht und so die Erwartung einer finalen Verständigung über die ›richtige‹ Deutung und die Auflösung der Rätsel stets präsent gehalten. Durch Absätze hervorgehoben ist der erste Erzählerkommentar, der über die reine Beobachtung des gegenwärtigen Geschehens hinausgreift und ein umfassenderes Wissen über den Ankommenden verrät: »Es war der drittletzte Tag des Jahres der Gnade 1191, denn der Reisende hatte die Gewohnheit, Zürich zwischen Weihnachten und Jahresende heimzusuchen« (ebd.: 7). Die Bemerkung fällt auch aufgrund der ungewöhnlichen Formulierung »Jahres der Gnade« auf, mit der – wie sich aus der weiteren Lektüre schnell ergibt – ein Leitmotiv der Erzählkonstruktion eingeführt wird. Noch vor der expositorischen Andeutung des eigentlichen Erzählgegenstandes stellt die extradiegetische Vermittlungsinstanz die Geschichte unter die Semantik von Schuld und Rechtfertigung.

Im Fortgang der Erzählung wird der Wechsel von perspektivischer Einschränkung und auktorialer Gewissheit beibehalten. Für die ersten Hinweise auf die Person des ›Heiligen‹ wechselt die Perspektive wieder auf einen figuralen Standpunkt, diesmal in die interne Fokalisierung, und beschränkt sich auf Wahrnehmungen und Gedanken des Ankömmlings. Ihn befremdet, dass Züge gläubiger Frauen an diesem gewöhnlichen Tag von Glockengeläut gerufen in das Fraumünster pilgern, während es um die zweite große Kirche der Stadt ruhig bleibt: »Doch – was bedeutete das? – nur eines derselben, das Münster unserer lieben Frau, ließ mit fliegenden Glocken seine dringende Einladung erschallen: das gegenüberliegende große Münster aber verharrte in einem mißbilligenden Schweigen« (ebd.: 8–9). In erlebter Rede wird hier auf die Deutungsbedürftigkeit der wahrgenommenen Wirklichkeit hingewiesen und diese damit explizit thematisiert, wobei sich die Figur an dieser Stelle weiterer Mutmaßungen über die Gründe des Geschehens enthält.

Es ist der Chorherr Burkhard, der den Armbruster über die Zusammenhänge aufklären wird. Meyer nimmt sich die Zeit, diese Figur sorgfältig auszuarbeiten, und gibt ihr Züge, die auf das ästhetische, fein empfindliche und zugleich listenreiche Naturell Beckets vorausweisen. In gemilderter Form ist auch Burkhards Verhalten mehrdeutig, lädt er doch den Armbruster nicht nur aus Gastfreundschaft ein, sondern weil er seine

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neugier zu befriedigen und gut unterhalten zu werden hofft. Die Pose des Genießers, in der er zu Beginn des abendlichen Gesprächs dargestellt wird – in einen »mit weichen Vliesen überlegten Armstuhl versenkt«, das »feingeformte Haupt […] auf dem roten Kissen der Lehne« liegend (ebd.: 11) –, entspricht seinem Rezeptionsverhalten aber nur bedingt. Er zeigt sich als engagierter Zuhörer, mit einer klaren Meinung über den »neuen Heiligen« (ebd.: 10). Die Verehrung, die diesem besonders von Frauen entgegengebracht wird, betrachtet er skeptisch, denn sie scheint ihm mehr dem Interesse am »Neue[n] und Fremdländische[n]« (ebd.: 12) geschuldet zu sein als der Pietät. So hofft er, von seinem Gast »ganz andere Dinge« (ebd.: 13) aus dem Leben des Märtyrers zu hören, als sie die Heiligenlegenden und die geschichtlichen Chroniken überliefern, Anekdoten über den Menschen Thomas Becket, die das für ihn wenig überzeugende Heiligenbild zwar nicht aufheben, aber doch auf ein irdisches Maß korrigieren.

Diese kritische Haltung beweist er fortan auch als Rezipient, indem er mehrfach gegen Hans' Urteile Einspruch erhebt und mangelnde Faktentreue moniert. Er stellt die Frage, wie glaubwürdig die Kritik an der normannischen Herrschaft über die Sachsen aus dem Munde des langjährigen Dieners des normannischen Königs ist (vgl. ebd.: 24), zweifelt massiv an der vom Erzähler beteuerten heidnischen Abstammung Beckets (vgl. ebd.: 25–27), kritisiert Hans' ausgreifenden und ausschmückenden Erzählstil (vgl. ebd.: 37), unterstellt ihm, dem Kanzler bei der Befreiung einer als Hexe verurteilten Frau geholfen zu haben (vgl. ebd.: 40), hält Beckets abfällige Bemerkungen über den englischen Klerus für unglaubwürdig (vgl. ebd.: 82), wirft dem Erzähler einen allzu freien Umgang mit der Chronologie vor (vgl. ebd.: 105) und vermutet, dass die Selbstgeißelung des Königs am Grab des Märtyrers weniger aus Reue denn aus konkreten politischen Motiven erfolgte (vgl. ebd.: 137).

Der intradiegetische Erzähler lässt sich durch diese Einwürfe allerdings nicht aus der Ruhe bringen und besteht auf seiner Sicht der Dinge. Kritik an seinen Schlüssen begegnet er mit dem Argument, dass es »beim Urteilen wie beim Schießen lediglich auf den Standpunkt« ankomme (ebd.: 24). Gegenüber dem Vorwurf mangelnder Faktentreue macht er mit Nachdruck den Unterschied zwischen objektiver und subjektiver Erfassung von Geschichte, der Aufzeichnung von Daten und dem unmittelbaren Erleben geltend. Er verweist dafür sogar auf die paulinische Opposition von Buchstabe und Geist: »Beide haben Recht und Unrecht, Eure Chronik und mein Gedächtnis, jene mit ihren auf Pergament gezeichneten Buchstaben, ich mit den Zeichen, die in mein Herz gegraben sind« (ebd.: 106). Zudem nimmt er für sich in Anspruch, kraft dieser verinnerlichten ›Zeichen‹ zu einer kohärenteren Deutung der Persönlichkeit Beckets und seines Schicksals zu kommen, als es einer nur auf die Übereinstimmung äußerer Fakten bedachten Geschichtsschreibung möglich ist:

> »Bleibt mir vom Leib mit nichtigen Zahlen!« grollte der Armbruster. »Ein anderes ist es«, fügte er, seines unwirschen Wortes sich sogleich bewußt, mildernd hinzu, »ob einer noch im Tagewerke und in der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen.« (Ebd.: 105–106)

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit der Einführung der Figur des Chorherrn, die als kritischer Rezipient fungiert, bewahrt der Text Distanz gegenüber dem selbstbewusst formulierten Deutungsanspruch des intradiegetischen Erzählers, ohne ihn zugleich explizit zurückzuweisen. In den Gesprächen zwischen Erzähler und Zuhörer wird die Mehrdeutigkeit des Erzählten zum Thema gemacht und zugleich als Produkt der verschiedenen Standpunkte dargestellt. Der Chorherr als fiktionsinterner Zuhörer erfüllt dabei im Wesentlichen die Funktion eines ›realistischen‹ Korrektivs. Er stößt sich an einem zu freien Umgang mit historischen Fakten und erinnert an die realpolitischen Hintergründe des Geschehens, die von Hans zugunsten der innerseelischen Konflikte tendenziell ausgeblendet werden. Gleichzeitig zeigt er sich in manchen Facetten seines Weltbildes stärker konventionellen Denkmustern verhaftet. So rührt seine Skepsis gegenüber dem ›neuen Heiligen‹ auch daher, dass dieser sich nicht »gegen einen heidnischen Kaiser«, sondern einen »christlichen König und Lehensherrn« (ebd.: 12) aufgelehnt habe. Nicht ohne Grund stört sich der Chorherr insbesondere an den Berichten von der heidnischen Abstammung Beckets, mit der die ohnehin wacklig gewordene Opposition von Heidentum und Christentum weiter untergraben wird.

In dieser Frage scheint der Erzähler Hans eher in der Lage zu sein, die Komplexität von Beckets Charakter zu erfassen. Seine erstaunlich geringen Berührungsängste mit der ›heidnischen Kultur‹ sind die Voraussetzung dafür, dass Becket in seiner Erzählung als eine spezifisch moderne Figur gezeichnet werden kann, in der sich ›heidnisch-orientalische‹ und ›christlich-abendländische‹ Welt überschneiden. Weiterhin zeigt sich der Armbruster in der Lage, die Relativität seines Standpunktes ausdrücklich zu thematisieren und zu reflektieren. Seine Erzählung wird deshalb aber noch nicht zu einem ironischen Spiel, das dem geschichtlichen Prozess nur als ästhetischem Produkt einen Sinn zuschreiben kann. Seine Position ist nicht die eines unbeteiligten Künstlers, der die Geschichte aus der ästhetischen Distanz heraus betrachtet, sondern die des existenziell Involvierten.[9] Als der Chorherr das erste Mal den Namen Beckets erwähnt, fährt ein »Schauder« durch seine Glieder (ebd.: 13). Seine Erzählung gerät ihm dann zu einer Beichte mit kathartischer Wirkung. Von der immersiven Kraft seiner Rede überwältigt, erlebt er seine Geschichte in ihren dramatischen Höhepunkten noch einmal, seine verzweifelte Abbitte an der Leiche des erschlagenen Märtyrers wiederholt er in Form eines theatralen Reenactments im Augenblick des Erzählens (vgl. ebd.: 136). Am Ende hat ihn seine Erzählung »erleichtert wie eine Beichte und in allen Muskeln gestärkt; denn er besaß trotz seiner grauen Haare ein tapferes Herz, das die harten Sprüche der in den menschlichen Dingen verborgenen Gerechtigkeit ertragen konnte« (ebd.: 139). Die heftige emotionale Reaktion spricht für die persönliche Betroffenheit des Erzählers, dem

9 Die Hinweise auf die Künstlerschaft des Armbrusters betont dagegen Jacob (2010: 143–211). Aus seiner Sicht zielt die Erzählung auf die Ausstellung einer »ästhetisch codierten Unbedingtheit«, die die »Existenz des Unbedingten (die Wirksamkeit des Göttlichen)« zugleich als möglich wie als unmöglich erscheinen lässt (ebd.: 147). In Jacobs Deutungsansatz, der eine problemgeschichtliche Konstellation des späten 18. Jahrhunderts auf Meyers Text überträgt, gelingt es dem intradiegetischen Erzähler erst aus der ästhetischen Distanz heraus, den Dualismus von Notwendigkeit und Freiheit, Natur und Geist zu überwinden.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht nur an einer ästhetisch wirkungsvollen Erzählung gelegen ist, sondern an der narrativen Konstituierung eines Sinnzusammenhangs. Sein Erzählen erreicht seinen Zweck in der Herstellung (und theatralen Inszenierung) eines Gefühls von Gerechtigkeit und der sich anschließende Kommentar des extradiegetischen Erzählers kann als eine unironische Bestätigung dieses Vorsatzes gelesen werden. Offenbar stimmen beide Erzählinstanzen darin überein, dass sich im Schicksal Thomas Beckets eine ›verborgene Gerechtigkeit‹ vollzieht.

Die komplexe Rahmenkonstruktion dient Meyer zur Thematisierung des Erzählens und Deutens vergangenen Geschehens. Die gattungsgeschichtlich ambige Positionierung des Textes zwischen Heiligenlegende und historisierender Novelle (vgl. Simon 1997) wird so bereits in die fiktive Erzählwelt hineingetragen und mit den charakterlich wie sozial motivierten Deutungsdifferenzen der beiden Rahmenfiguren verbunden. Diese Form der Mehrdeutigkeit wird folglich nicht durch das ›formalistische‹ Spiel des Textes erzeugt (vgl. dagegen ebd.), sondern ist bereits Teil der dargestellten Realität und insofern mit den Prämissen realistischen Erzählens grundsätzlich vereinbar. Dass auf der Ebene der Rahmenerzählung Fragen nach der richtigen Deutung des Erzählten direkt angesprochen und ausführlich diskutiert werden, unterstreicht den immanenten Charakter der erzeugten Ambiguität: Es ist die Standortgebundenheit der Figuren, aus der sie hervorgeht. Bemerkenswerterweise unterbrechen die Diskussionen über die richtige Deutung der Geschichte vor allem am Anfang den Bericht des Armbrusters. Die Abnahme der Einschübe im Verlaufe seiner Erzählung hat nicht nur dramaturgische, spannungsbedingte Gründe, sondern impliziert auch die Vorstellung, dass ein Konsens über den Sinnzusammenhang der erzählten Geschichte letztlich möglich ist. Wie die Einleitung des extradiegetischen Erzählers mit dem Wechsel von perspektivischer Verrätselung und Auflösung zugleich die Deutungsbedürftigkeit wie die Deutbarkeit von Realität (im Sinne eines stabilen, langfristigen Konsenses) behauptet, bleibt auch die Deutungskonkurrenz zwischen dem intradiegetischen Erzähler und seinem Zuhörer in einem Rahmen, der Verständigung noch zulässt.

3.2 Thomas Becket als rätselhafter Charakter

Die Unterschiede in den Deutungen resultieren nicht allein aus der abweichenden Erfahrungsperspektive und dem unterschiedlichen Naturell von Erzähler und Zuhörer. Sie haben auch mit dem primären Gegenstand des Gesprächs zu tun. »[S]chwere, unerforschliche Geschichten« (Meyer 1998: 14) kündigt Hans zu Beginn seiner Erzählung an und bezieht sich damit zweifellos auf die ›Unerforschlichkeit‹ von Beckets Charakter. Wie bereits erwähnt, kreuzen sich in dieser Figur auf komplexe Weise zahlreiche widersprüchliche Tendenzen, die teils nebeneinander auftreten, teils nacheinander ausgelebt werden. Er ist ein kühl kalkulierender Machtpolitiker und neigt gleichzeitig zu einem weltflüchtigen Ästhetizismus, er kultiviert humanistische Werte und bevorzugt zugleich List und Täuschung als politische Instrumente, er wandelt sich vom servilen Untergebenen seines Königs zu seinem erbitterten Gegner, vom Liebhaber kostbarer Kleider und Güter zum radikalen Asketen, er zeigt eine erstaunliche Milde im Umgang mit seinen politischen Gegnern und kann später dem König den Missbrauch seiner Tochter nicht verzeihen, als Kanzler beschneidet er die Rechte des Klerus und befestigt die normannische

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Herrschaft, während er als Bischof für die Unabhängigkeit der Kirche streitet und für die unterdrückten Sachsen Partei ergreift, er gilt als ungläubiger Mensch und zieht für seine Entscheidungen später die Evangelien heran. Wie häufig bei Meyer steht mit Becket eine Figur im Zentrum der Geschichte, die einen radikalen und scheinbar unerklärlichen Wandel durchläuft (vgl. Lukas 2007: 149). Allerdings kommt nicht für jede Figur der Umschwung gleichermaßen überraschend, und dass sich der König so fatal in seinem Kanzler täuscht, wird in der Erzählung weniger auf dessen Undurchschaubarkeit als auf die unzureichende Beobachtungsgabe und den mangelnden Scharfsinn des Herrschers zurückgeführt. Für den intradiegetischen Erzähler hingegen ist der Werdegang Thomas Beckets keineswegs so ›unerforschlich‹, wie er zunächst behauptet.

Bei der Konstruktion seiner Becket-Figur weicht Meyer von der historischen Überlieferung in zwei zentralen Punkten ab: Den Quellen, unter anderem Augustin Thierrys *Histoire de la conquête de l'Angleterre* (1825), entnimmt er die Legende der sarazenischen Abstammung von Beckets Mutter und nutzt sie, um den Charakter aus seinem ›orientalischen‹ Naturell motivieren zu können. Er erweitert diesen Aspekt allerdings durch die Erfindung eines Aufenthalts Beckets im maurischen Spanien, der die Zwischenstellung der Figur zwischen Heidentum und Christentum betont und die Voraussetzung für die spezifische Modernität des Charakters darstellt. Die zweite wichtige Abweichung ist die Einführung einer jungen Tochter Beckets, die vom König missbraucht wird und später unglücklich den Tod findet. Mit der Einführung dieser Episode wird die Geschichte um das Zerwürfnis zwischen König und Kanzler im Vergleich zu den Quellen radikal umgestaltet. Die historischen Vorgänge werden individualisiert, statt um politische Machtkämpfe und Streitigkeiten geht es nun um eine moralische Verfehlung und ihre Sühne.

An dieser Stelle soll die Frage im Vordergrund stehen, ob Meyers Eingriffe dazu beitragen, die Figur Beckets rätselhafter und mehrdeutiger zu machen, oder ob sie im Gegenteil dazu dienen, die widersprüchlichen Tendenzen seines Charakters zu erklären. Es wurde bereits betont, dass die heidnische Abstammung Beckets den in konventionellen Denkmustern verhafteten Chorherrn erheblich irritiert, da sie die ohnehin schon brüchig gewordene Trennung zwischen den Wertesystemen des Heidentums und des Christentums weiter unterspült. Die Ausweitung dieser Legende durch Meyer verstärkt also fiktionsintern die Wahrnehmung des ›neuen Heiligen‹ als eines mehrdeutigen Charakters. Dass dabei massiv orientalistische Stereotype zum Einsatz kommen wie die Betonung einer als feminin codierten Servilität und eines eher zu List als zur offenen Tat neigenden, nachtragenden Naturells, hat Robert Holub zu der These veranlasst, die Rätselhaftigkeit werde in dem Text als das ›kulturell Andere‹ ausgestellt:

> The net result of this bombardment with biased references to the Orient is not that Becket's motives become more transparent but rather that his ambiguity becomes more comprehensible. If Becket is attuned to a foreign system of values, if he owes intellectual and spiritual allegiance to another culture and religion, in short, if he is so radically ›other‹, then it is not astonishing that he remains forever an enigma. (Holub 1991: 170)

So berechtigt der Hinweis auf die ideologische Tradition der von Meyer verwendeten kulturellen Stereotype ist, übersieht Holub in seiner Lektüre, dass die Orientalismen gezielt

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zur Motivation von Beckets Charakter eingesetzt werden und insofern statt zur Ausstellung von Mehrdeutigkeit (als Merkmal seiner kulturellen ›Andersartigkeit‹) zur Ambiguitätsreduktion beitragen. Es ist Becket selbst, der auf seine ›orientalischen‹ Charakterzüge als Grundmotive seines Handelns hinweist. In einer zentralen Unterredung mit dem König warnt er diesen kaum verhüllt vor den potentiellen Konsequenzen seiner »unvollkommene[n] Natur« und seines »zur Erniedrigung der Dienstbarkeit geschaffene[n] Wesen[s]«:

> Sei es frühe Gewohnheit des Herrendienstes, sei es die Eigenschaft meines Stammes und Blutes, ich kann dem gesalbten Haupte und den hohen Brauen der Könige keinen Widerstand leisten. – Und da du so glücklicher Laune bist und ein Wohlgefallen hast an deinem Knechte, erkühnt er sich, dir in dieser traulichen Einsamkeit einen Rat zu erteilen: Gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger wäre als du! (Meyer 1998: 75)

In der fiktiven Gesprächssituation mag diese Warnung rätselhaft und mehrdeutig erscheinen, der König jedenfalls ist nicht in der Lage, ihren Sinn zu erfassen, und gähnt nur »wie zu einer unnützen und unangenehmen Betrachtung« (ebd.). Im Rahmen der extrafiktionalen Kommunikation können die Worte allerdings leicht als Vorausdeutung und damit als Hinweis auf die innere, charakterliche Kontinuität Beckets dechiffriert werden, die von der äußerlichen Veränderung vom prunkliebenden Kanzler zum asketischen Bischof nicht tangiert wird. Als Becket durch den König in die Lage versetzt wird, seine Sache mit der eines ›höheren Herrn‹, der (göttlichen) Gerechtigkeit, zu identifizieren, kann er sein Rachebedürfnis – das Becket mit dem Hinweis auf seine »unvollkommene Natur« an dieser Stelle ebenfalls andeutet – ausleben. Das kulturelle Stereotyp erklärt also das vermeintlich undurchsichtige Verhalten der Figur.

Des Weiteren dient der fiktive Aufenthalt Beckets im maurischen Spanien dazu, die spezifische Modernität von Beckets Charakter zu motivieren, die ihn vom mittelalterlichen König und seiner Entourage abhebt. Modernität ist dabei – anders als Holub annimmt[10] – nicht gleichbedeutend mit Ambiguität. Anachronistisch und auf die ›Moderne‹ vorausweisend sind in Beckets Charakter in erster Linie sein Humanismus, seine Religionszweifel und das Vertrauen auf eine weltimmanente, säkularisierte Form eines strafenden Fatums. Der Erzähler Hans bezeichnet ihn an einer Stelle als einen »ungläubige[n] Mann« (Meyer 1998: 38), der sich beim Anblick von Hinrichtungsstätten wegdreht, nicht weil er an Geister glaube, sondern weil ihn die menschliche Qual entsetze. Diesen humanistischen Zug verdeutlicht im Anschluss die Episode der ›schwarzen Mary‹, einer zum Tode verurteilten Hexe, die Becket zunächst zum Widerruf des erzwungenen Geständnisses bewegen will und anschließend heimlich befreien lässt. Gegenüber Hans äußert sich der Kanzler mit den Worten: »›Die Mary ist eine Hexe, wie ich ein Heiliger! Alter Hans, es gibt Augenblicke, da mir gleichermaßen graut vor dem, was die Menschen sind, und vor dem, was sie sich zu sein einbilden‹« (ebd.: 39). Die tragische Ironie dieser Worte, von der offen bleibt, ob sie dem Armbruster oder eher der übergeordneten

10 »Becket can appear ›modern‹ – and with this modifier Meyer no doubt understands ambiguous and multidimensional – because of his Oriental background.« (Holub 1991: 172)

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kompositionsinstanz zuzuschreiben ist, hebt die Glaubenskritik nicht auf. Hexenglaube und Heiligenverehrung werden als Relikt vormodernen Denkens ausgewiesen und Becket als eine Figur dargestellt, die diese selbstverschuldete Unmündigkeit des Menschen möglicherweise für seine Zwecke ausnutzt, sie aber für sich überwunden hat. Dazu passt die seltsame Beziehung, die er bereits als Kanzler zur Person Christi führt. Er bezeichnet ihn nur als »den ›Andern‹« (ebd.: 82), was der intradiegetische Erzähler auf eine dem heidnischen Erbe geschuldete Scheu zurückführt, tatsächlich aber eher die Selbstermächtigung Beckets zeigt, sich gleichsam auf Augenhöhe mit Christus zu bewegen. Mit dem Gekreuzigten spricht er »wie zu seinesgleichen« (ebd.: 77) und zwar in »arabischer Zunge« (ebd.: S. 76).

Der »Zug [von] moderner Humanität«[11] zeigt sich bei Becket nicht nur in der Entfernung zu theologischen Lehrmeinungen, sondern auch in seinem Vertrauen auf ein säkularisiertes Fatum. Die Frage nach einer Gerechtigkeit, die sich im Verlauf der Geschichte zeigt, wird für Becket nach dem gewaltsamen Tod seiner Tochter virulent. An Christus gewandt, klagt er zunächst über die ausbleibende Gerechtigkeit und die (empirische) Wirkungslosigkeit der christlichen Heilsbotschaft: »Friede solltest du bringen und an den Menschen ein Wohlgefallen … aber, siehe, diese Erde dampft und stinkt noch von Blut und Greuel … und Schuld und Unschuld wird gemordet wie *vor* deiner Zeit!« (Ebd.: 77, Herv. i.O.) Zwar spricht er Christus die Leistung zu, gegen die gewöhnliche Beschaffenheit der menschlichen Natur gehandelt zu haben, indem er selbst seinen Mördern vergeben konnte, doch weder sieht er durch diese Handlung den Gang der Welt verändert noch hält er sie für eine adäquate Antwort auf die Frage, wie Gerechtigkeit im Hier und Jetzt herzustellen sei. Diese Skepsis aber hat nicht das letzte Wort. Wie der Erzähler bemerkt, hindert die persönliche Verzweiflung Becket nicht daran, »mit furchtsamer Klugheit« (ebd.: 78) auf die Herstellung von Gerechtigkeit hinzuwirken, indem er etwa den König auf Umwegen dazu bringt, die Lasten für die sächsische Bevölkerung zu minimieren oder Streitigkeiten zwischen normannischen Adeligen zu schlichten (vgl. ebd.). Geleitet wird er dabei von der Überzeugung, dass die Sanktionierung von moralischem Fehlverhalten auch ohne das Wirken einer transzendenten Instanz denkbar ist. Konfrontiert mit dem Vorwurf scheinbarer Untätigkeit angesichts eines politischen Komplotts, fasst Becket gegenüber dem König diese Überzeugung in dem Satz zusammen: »Alles Ding kommt zur Reife, und jeden ereilt zuletzt seine Stunde« (ebd.: 79). Die Vorstellung eines säkularisierten Fatums tritt hier an die Stelle eines Pessimismus, der in der Geschichte nur eine kontingente Reihung blutiger Taten zu sehen vermag.

Nicht zufällig folgt direkt im Anschluss an diese Worte die Schilderung jener Szene, in der König Heinrich die fatale Entscheidung trifft, den Kanzler zu seinem Primas zu machen. Diese Wahl geschieht in einem Akt der Selbstüberhebung des Königs, der die »Weisheit seines Kanzlers […] noch zu überbieten und zu überraschen hoffte« (ebd.: 80) und dadurch unfreiwillig sich selbst richtet. Mehrfach warnt Becket in diesem Gespräch den König vor den Konsequenzen seines Handelns und nimmt sogar seine zukünftige Wandlung zu einem »wahren Bischof« vorweg (ebd.: 85). Der König, von dem der Erzähler nicht ohne Grund an dieser Stelle erwähnt, dass er »kein feines Ohr besaß« (ebd.: 87), übersieht alle diese Zeichen, handelt aber aus der Überzeugung, gerade jetzt seinen

11 Brief Meyers an François Wille vom 15. Mai 1880 (zit.n. Meyer 1998: 300).

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kanzler in Klarsicht und politischer Klugheit zu übertrumpfen: »Wohl ist es schon lange, daß ich anfange dich zu durchblicken. Du hast arabische Philosophie eingesogen, – du folgst einer Geheimlehre und bist kein demütiger Christ« (ebd.: 85). Der König irrt nicht darin, Beckets Überzeugungen auf seine Bekanntschaft mit der arabischen Philosophie zurückzuführen. Doch ihm ist nicht klar, dass die Entfernung vom Christentum dem Kanzler das Konzept eines weltimmanenten Schicksals eröffnet. Am Ende ihrer Unterredung macht Becket diese Sinndimension noch einmal deutlich, ohne dass der König sie zu fassen imstande wäre. Sein Kommentar: »Was du verhängst, das geschehe!« (ebd.: 87) stellt die vorausgesehene fatale Wendung der Ereignisse der Verantwortung des Königs anheim. Diesen Zusammenhang wird Becket später noch einmal in aller Deutlichkeit betonen, wenn er in der Kirche von Canterbury seinen Mördern gegenübersteht und auf ihre Frage, aus wessen Händen er denn die bischöfliche Gewalt erhalten habe, mit »durchdringender Stimme« antwortet: »Aus den Händen meines Königs zu seinem Gericht!« (Ebd.: 132)

In Einklang mit den Prämissen realistischer Literatur bietet Meyers Text durchaus die Möglichkeit, in den Ereignissen den Vollzug einer »verborgenen Gerechtigkeit« (ebd.: 139) zu sehen, die sich ohne Wirken einer transzendenten Instanz in einer »sittlich bereits völlig neutralen Welt« (Ritzer 2001: 32) realisiert. Ihren Angelpunkt hat diese Gerechtigkeit in den Charakteren beziehungsweise in der »Selbstverwirklichung des jeweiligen Charakters« (Jäger 1998: 230). Treibendes Moment ist dabei nicht allein die Gegensätzlichkeit der Charaktere (vgl. ebd.). Hervorgerufen wird die Katastrophe auch durch ein Agieren, das im Widerspruch zu den eigenen charakterlichen Voraussetzungen steht (wie beim König der Versuch, den Kanzler an politischer Klugheit zu übertreffen) oder das (wie bei Becket) aus einem charakterimmanenten Widerspruch hervorgeht: Gerechtigkeit üben zu wollen, ohne Gewalt anwenden zu können. Notwendige Voraussetzung für die Behauptung eines solchen charakterologischen Nexus ist die relative Konstanz und Dechiffrierbarkeit der Charaktere, und das gilt nicht nur für den König, sondern auch für seinen vermeintlich enigmatischen Gegenspieler.[12]

Becket ist wie viele von Meyers Figuren ein extremer Charakter, der die realistische Basisannahme von der Konstanz der charakterlichen Voraussetzungen an die Grenze des Glaubhaften und Vermittelbaren führt, sie aber nicht überschreitet. Denn die Figur kann trotz der drastischen äußeren Wandlung als eine Person verstanden werden, die sich treu bleibt. Nicht ohne Grund ist Becket selbst in der Lage, seine Zweideutigkeit zu reflektieren und damit zu relativieren: Er prophezeit dem König, dass die Übertragung des Bischofsamts ihn zum »Doppelsinnigen und Zweideutigen« (Meyer 1998: 86) machen werde. Erneut macht der Text damit die Mehrdeutigkeit direkt zum Thema, diesmal aus der Sicht desjenigen, um den sich die Deutungsbemühungen im Wesentlichen drehen. *Mehrdeutig* erscheint Becket in erster Linie den Figuren der erzählten Welt, die entweder wesentlich weniger Einblick in das Innenleben des Charakters erhalten als der

12 In einer Selbstdeutung weist Meyer explizit darauf hin, dass alle Charakterzüge Beckets »*trotz der Bekehrung* […] von Anfang an bis zu Ende streng festgehalten [sind]«. Dazu gehören sein »orientalisches *Blut*«, seine Bildung, seine überlegene Ruhe, seine Humanität, ein Zug von Ehrgeiz sowie ein ebenfalls als »orientalisch« markierter Hang »gegen Laster u: Gewaltthat« nachtragend und »*fein-grausam*« zu sein. So im Brief an Hermann Lingg vom 2. Mai 1880 (Meyer 2022: 64, Herv. i.O.).

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

intradiegetische Erzähler oder die, wie König Heinrich, über keine ausgeprägte Beobachtungsgabe verfügen. *Modern* wiederum erscheint er aus der Perspektive des späten 19. Jahrhunderts aufgrund seiner Glaubensskepsis, seines Humanismus, seines Vertrauens auf ein säkularisiertes Fatum und möglicherweise auch – wie noch auszuführen ist – aufgrund seiner ästhetizistischen Veranlagung. Für die extrafiktionalen Rezipient:innen stellt Becket nicht das kulturell Andere, sondern im Vergleich zum mittelalterlichen Setting eher das kulturell Bekannte vor – freilich eingekleidet in ein Gewand aus orientalistischen Stereotypen. Das größte Irritationspotenzial des Textes geht deshalb nicht von der auf den ersten Blick rätselhaften Gestalt des ›Heiligen‹ aus; irritierender ist die Ambiguität an einer anderen Stelle, nämlich in Bezug auf die von Meyer erfundene Figur von Beckets Tochter.

3.3 Die Grace/Gnade-Episode

Die Geschichte um die Verführung und den Tod von Beckets Tochter hat, wie bereits angedeutet, eine nachvollziehbare dramaturgische Funktion: Sie macht aus dem staatspolitischen einen persönlichen Konflikt, ermöglicht so die Motivierung der Katastrophe aus den charakterologischen Voraussetzungen. Zudem dient sie der Thematisierung von Beckets Wunsch nach einem Gegenentwurf zu der von Aggression und Unvernunft vorangetriebenen Realgeschichte (›Blut und Greuel‹), einem Raum, der von verfeinerter Ästhetik und Gewaltverzicht bestimmt ist. Für diesen Zweck gibt Meyer der Tochter den mehrdeutigen, zwischen zwei, mitunter sogar drei Sprachformen und zudem zwischen »Eigenname und Wort« (Simon 1997: 231) schillernden Namen Grace (Grazia)/Gnade. Dessen Ambiguität wird intrafiktional bereits explizit thematisiert, denn der Erzähler Hans fragt sich, welche Gründe den Kanzler zur Namenswahl bewogen haben könnten: »Ob der gnädigen Bekehrung seiner eigenen so getauften Mutter zu Ehren, oder einer heidnischen Anwandlung nachgebend, weil Grazia wohl die himmlische Gnade bedeutet – die Gott uns allen schenken möge! – aber ebensogut die feinste Blüte menschlicher Art und Anmut« (Meyer 1998: 59).

Wie im Kontext der Rahmenhandlung dient auch hier die Thematisierung der Mehrdeutigkeit ihrer Integration in die realistischen Erzählkonventionen. Indem der Armbruster über mögliche Motive hinter der Benennung spekuliert, macht er den Gebrauch des offenkundig ›sprechenden‹ Namens wahrscheinlicher. Dennoch: Das Spiel mit der Mehrdeutigkeit droht in dieser Passage das realistische System des Textes zu sprengen. Das gilt zunächst für die Art und Weise der Darstellung. Die ganze Episode ist von einer betonten Artifizialität. Das vor allen verborgene Schloss, in dem Becket seine Tochter verschlossen hält, gleicht einem orientalischen Märchenpalast. Dessen Präsenz in einer Erzählung, die ansonsten mit realistischem Anspruch das hochmittelalterliche England lebendig machen möchte, ist eigentlich nicht vermittelbar:

> Auf einer goldgrünen Waldwiese stand ein Schlößchen, wie ich es seinesgleichen wohl im Königreiche Granada gesehen hatte. Es war von hohen glatten Mauern aus gelbem Steine umgeben, über welchen eine kleine blauschimmernde Kuppel emporstieg und schlanke dunkle Baumspitzen ragten, die ich Zypressen genannt hätte, wären wir unter einem südlicheren Himmel gewesen. (Ebd.: 45)

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So märchenhaft wie das Ambiente gerät auch die Bewohnerin. Die Darstellung von Grace/Gnade beschränkt sich auf einige wenige oberflächliche Züge. Ihr Redeanteil ist minimal und ihre Einführung in die Erzählung überlebt sie nur um wenige Seiten. Es ist allzu deutlich, dass sie in erster Linie als Bedeutungsträger fungiert. Aus der Technik der verborgenen Symbolisierung wird hier eine kaum verdeckte Allegorie, an der sich die Forschung nicht ohne Grund häufig gestoßen hat (vgl. Silz 1972: 273; Osborne 1994: 85).[13]

Dem Abgleiten des intradiegetischen Erzählers in den Bereich der Phantasie hätte Meyer durch das ›realistische Korrektiv‹, den sonst so aufmerksamen und kritischen Chorherrn, eigentlich leicht ein Gegengewicht entgegensetzen können. Aber dieser fiktionsinterne Zuhörer bleibt ausgerechnet in dieser Passage auffällig ruhig. Sein Schweigen ist ein Hinweis, dass die betonte Artifizialität nicht einfach auf eine gestalterische Extravaganz zurückgeht, sondern ein tieferliegendes Problem, mithin eine Bruchstelle im Kunst- und Wirklichkeitsverständnis des Textes anzeigt. Das Störungspotenzial dieser Episode tritt in aller Schärfe an der durch die Namensgebung provozierten Ambiguität von Gnade und Grazie hervor. Der Name von Beckets Tochter verbindet das Motiv der Gnade, die theologische Vorstellung einer Rechtfertigung des Menschen durch die Barmherzigkeit Gottes und den Opfertod Christi, mit dem Motiv des Strebens nach künstlerischer Vollendung und menschlicher Anmut. Im Kontext der Erzählung ergibt sich die Verknüpfung beider Motivlinien durch ihre Unvereinbarkeit mit den geschilderten geschichtlichen Ereignissen. Die ästhetische Gegenwelt, die sich der Kanzler erschafft, wird in Gestalt des Königs von den Triebkräften der Geschichte eingeholt und zerstört. Ebenso unzeitgemäß erscheint das Prinzip der Gnade als Antwort auf die Frage nach dem Schicksal in der Geschichte. Schließlich erweist die Erzählung statt der Wirksamkeit der göttlichen Gnade die Wirksamkeit einer immanenten Gerechtigkeit, die sich allerdings ebenso blutig ausnimmt wie der Normverstoß selbst.[14]

Im Text bleibt der Versuch, Grazie und Gnade in die geschichtliche Wirklichkeit zu integrieren, eine märchenhafte Episode, die letztlich doch vom realistischen Kontext eingehegt wird. Aber diese Zähmung funktioniert nur bedingt, denn die in der Gnade-Episode überdeutlich vorgeführte semantische Vermischung von religiöser und ästhetischer Erlösung stellt den realistischen Kunstbegriff insgesamt infrage. Im Spiegel der kalkulierten Ambiguität eröffnet sich der Ausblick auf eine andere, durch und durch sakralisierte Kunst, die dem ›Blut und Greuel‹ der Geschichte das Bekenntnis zur radikalen Stilisierung und ästhetischen Selbstbezüglichkeit entgegensetzt. Der Kanzler, den Hans aus dem Verborgenen in sein Märchenschloss reiten sieht, ist der Hohepriester

13 Zu einer anderen Einschätzung der Passage kommt Jacob (2011: 179–184). Zur Bedeutung der Episode vgl. den Beitrag von Crichton (1970), zur Bedeutung der Allegorie in *Der Heilige* sowie in Meyers Erzählen allgemein Laumont (1997).

14 Das Ausbleiben der Gnade thematisiert nicht zuletzt die kurze Episode um den Tod Hildes (vgl. Meyer 1998: 142–143). Nach seinem Abschied vom Hof überredet Hans die schwerkranke Tochter seines ehemaligen Meisters, die in ihrer Jugend von einem normannischen Adeligen missbraucht und auf Druck Beckets freigegeben worden war, ihn zu heiraten. Hans hofft, sie mit einer Reliquie des Heiligen zu heilen, als Hilde aber unmittelbar nach der Berührung des blutgetränkten Tuches verstirbt, erkennt er darin ein Zeichen für die Unversöhnlichkeit Beckets.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieser Kunst – wie der Gralsritter zugleich eine literarisch-ästhetische und sakrale Erscheinung:

> Aber ist er's? Ist dies der verschlossene Kanzler mit den kalt prüfenden Blicken und den Staatssorgen, fragte ich mich verwundert, oder ein andächtiger Ritter und Pilger nach dem heiligen Grale? – Ihr kennet die Mär von dem Kelch mit dem kostbaren Blute, der, unter süßem Getön vom Himmel sinkend, auf Montsalvatsch sich niedergelassen hat? – In den blassen, träumenden Zügen lag eine selige Güte, und das Antlitz schimmerte wie Mond und Sterne. Sein langes Gewand von violetter Seide floß in priesterlichen Falten über den Bug des silberfarbenen Zelters, der, sonst nach dem feurigen Schalle der Zinken und Pauken zu tanzen gewöhnt, heute langsam den weichen Pfad beschritt und den zierlichen Fuß hob wie nach dem Tone der Flöten, welche die verborgenen Waldgötter spielen. (Meyer 1998: 49)

Abermals artikuliert der Erzähler seine Schwierigkeiten, die Realität zu deuten, und rückt damit das Thema der Mehrdeutigkeit in den Vordergrund. Seine Irritation entzündet sich nach eigener Aussage an der Verwandlung Beckets von einem kühl kalkulierenden Staatspolitiker zu einem feingeistigen Ästheten. Dabei ist diese Verwandlung nach allem, was zuvor über die Figur berichtet wurde, wenig überraschend. Dass der »verzärtelte Kanzler« (ebd.: 39) einen ausgeprägten Sinn für Eleganz mit politischer Weitsicht zu kombinieren versteht, hat die Erzählung bis zu diesem Zeitpunkt hinreichend klar gemacht. Was in dieser Passage eigentlich irritiert und vom Erzähler bezeichnenderweise gerade *nicht* als Problem thematisiert wird, ist die Verknüpfung von Ästhetizismus und Erlösungsgedanke. Mit dem Bezug auf die Gralserzählung rückt der Erzähler diese Verbindung zwar in den Vordergrund, aber erläuternd und veranschaulichend und nicht in der Absicht, eine darin verborgene Mehrdeutigkeit zu thematisieren. Die so erzeugte Ambiguität, die Frage nämlich, ob Beckets Religiosität als Ästhetizismus gelesen werden kann (und umgekehrt), entzieht sich seiner Wahrnehmung.

Vor dem Hintergrund dieser Inszenierung Beckets als frommer Gralsritter wird seine Christusnachfolge in einer neuen Weise mehrdeutig. Es geht nicht mehr allein um die Frage, ob Becket aus Frömmigkeit oder aus Rachsucht das Amt des Bischofs ernster nimmt, als es der König erwartet hatte. Zur Debatte steht vielmehr, ob der Imitation der Passion ein ästhetizistischer Instinkt zugrunde liegt und ob der Text damit nicht sogar eine ästhetizistische Deutung der Christusfigur selbst impliziert. An zahlreichen Stellen werden Becket Jesuszitate in den Mund gelegt und Ereignisse wie der Einzug nach Canterbury auf einer Eselin, deren Weg das Volk mit Grünzeug bestreut (vgl. ebd.: 124), verweisen ebenfalls direkt auf das Leben Jesu. Zudem erhebt sich der Erzähler Hans selbst in den Rang eines Evangelisten, wenn er die Glaubwürdigkeit seiner Geschichte mit derjenigen der Evangelien vergleicht (vgl. ebd.: 83). Auf dem Höhepunkt der Erzählung, kurz bevor ihn die Schwerthiebe seiner Mörder treffen, steht Becket vor dem Hochaltar, »die Arme öffnend, wie der Gekreuzigte über ihm, als hätte sich dieser verdoppelt« (ebd.: 135). Um sich am König zu rächen, wäre diese Verdopplung nicht nötig gewesen; er hätte auch ohne sie zum Märtyrer und Werkzeug des Schicksals werden können. Durch diese – in dem Fall von Becket einkalkulierte – Ambiguität stilisiert sich der Märtyrer zum *salvator mundi*, zum Erlöser der Welt. Wird diese Handlung von Hass und Verachtung getrieben,

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dann gilt sie nicht allein dem König, sondern der ganzen Menschheit. Sie entspringt einem Akt grundsätzlicher, ästhetizistisch motivierter Verneinung.[15]

Von diesem Punkt ist es nicht mehr weit zu der Christus-Deutung, die Friedrich Nietzsche acht Jahre nach Erscheinen von Meyers Novelle in seinem *Antichrist* ausgearbeitet hat. Christus wird hier zum »interessantesten *décadent*« (Nietzsche 1955: 1192), dessen »*Instinkt-Haß gegen die Realität*«, die »*Instinkt-Ausschließung aller Abneigung, aller Feindschaft, aller Grenzen und Distanzen im Gefühl*« als Folge einer »extremen Leid- und Reizfähigkeit« die evangelikale Praxis der universellen Liebe hervorbringt (ebd.: 1191, Herv. i.O.). Die christliche Erlösungslehre nennt Nietzsche eine »sublime Weiter-Entwicklung des Hedonismus auf durchaus morbider Grundlage« (ebd.: 1192). Nimmt man diesen Christus zum Vergleich, dann gelingt Becket die Anverwandlung nur unvollkommen. Sein Hass gilt weniger der Realität als dem rohen Treiben der Menschen und schließt darum auch die persönliche Feindschaft gegenüber dem König mit ein. Was ihn mit Nietzsches Christusbild dennoch verbindet, ist der Umschlag von Ästhetisierungswille in die evangelikale Praxis.

Die Ambiguität von Ästhet und Erlöser ist nicht identisch mit der Wahrnehmung Beckets als unheiliger Heiliger. Die Mehrdeutigkeit, die sich auf den Heiligenstatus Beckets und die Rätselhaftigkeit seines Charakters bezieht, wird innerfiktional aus den verschiedenen Weltbildern der urteilenden Figuren und perspektivisch bedingten Einschränkungen motiviert und als solche auch thematisiert. Die Verknüpfung von Ästhetizismus und Erlösungsthematik hingegen wird eigentlich erst durch den Text hervorgebracht, allen voran durch die Einführung der allegorischen Figur der Gnade/Grace. Diese Mehrdeutigkeit kann nur noch bedingt ›realistisch‹ aufgelöst, das heißt an den Erfahrungshorizont der Figuren zurückgebunden und dementsprechend innerfiktional zum Thema gemacht werden. Die Diskussionen zwischen dem intradiegetischen Erzähler und seinem Zuhörer kreisen vor allem um die Frage, ob Rachebedürfnis oder Frömmigkeit die Handlungen Beckets geleitet hat. Die Frage nach dem gemeinsamen Fluchtpunkt zwischen ästhetizistischer Weltverneinung und Erlösungsgedanke übersteigt hingegen den Horizont der Figuren und streng genommen auch den Rahmen des realistischen Wirklichkeits- und Kunstverständnisses.

4. Fazit

Meyers Erzählung *Der Heilige* gestaltet und thematisiert Mehrdeutigkeit auf unterschiedlichen Ebenen. Sie bewegt sich dabei überwiegend in den Grenzen der poetologischen und anthropologischen Prämissen realistischen Erzählens. Das gilt vor allem für Mehrdeutigkeiten, die aus Mangel an Informationen hervorgehen. Das Wechselspiel

15 Becket wird fast durchgehend in der Erzählung mit der Semantik des Todes in Verbindung gebracht, von der Blässe seiner Haut über seine unbewegte Miene bis zu seinen meist gesenkten Augenlidern, die – wie im Eingangszitat beschrieben – dem Betrachter das Gefühl geben, ganz geschlossen zu sein. Zu Beginn kontrastiert dies mit der Lebenslust Heinrichs, mit dem fortschreitenden körperlichen und seelischen Verfall des Königs aber zieht Becket gewissermaßen beide Pole in sich. So entsteht die wiederum auf Christus verweisende Ambiguität eines Lebens im Tod, wie sie Beckets lächelndes Antlitz auf seiner Grabplatte versinnbildlicht (vgl. ebd.: 138).

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von perspektivischer Einschränkung und prozessualer Aufklärung, in dessen Verlauf es immer wieder zu Deutungskonflikten kommt, gehört zu den elementaren Prinzipien realistischer Darstellung. In Meyers Text ergeben sich diese Deutungskonflikte in erster Linie aus der Verdopplung der Erzählebenen, das heißt der Einführung eines intradiegetischen Erzählers, dessen Augenzeugenbericht von einem intrafiktionalen Zuhörer an vielen Stellen kommentiert und kritisiert wird. Durch die offene Thematisierung der Mehrdeutigkeit werden die Perspektiven von Figuren und Rezipient:innen tendenziell einander angenähert, was einem Grundprinzip realistischen Erzählens entspricht.

Eine weitere systemimmanente und -konforme Form der kalkulierten Ambiguität ergibt sich aus der Tendenz realistischer Texte zu innerlich widersprüchlichen Charakteren. Diese Widersprüchlichkeit ist zentral für den Versuch, den narrativen Wirkungszusammenhang konsequent aus den charakterlichen Voraussetzungen zu entwickeln. Auch Meyers Becket-Figur ist ein solch komplexer und widersprüchlicher Charakter. Für viele Figuren seiner Umgebung erscheint er deshalb rätselhaft und sein Verhalten mehrdeutig. Wie die perspektivbedingte Mehrdeutigkeit wird auch die charakterbedingte Mehrdeutigkeit nicht als unauflösbar präsentiert. Die Hauptfigur selbst weist darauf hin, dass ihr vermeintlich ambiges Verhalten eigentlich in der Konsequenz ihres Charakters liegt. Auch in diesem Fall dient die fiktionsinterne Thematisierung dazu, Ambiguität letztlich zu reduzieren und als Produkt von Voreingenommenheit und kurzsichtigen Erwartungen zu motivieren.

Eine post-realistische Form der Mehrdeutigkeit manifestiert sich hingegen in der Episode um Beckets Tochter Gnade/Grace. Bereits die Namenswahl unterläuft die realistischen Darstellungskonventionen, was durch den Versuch, die Doppeldeutigkeit des Namens fiktionsintern zu thematisieren und dadurch glaubhafter zu machen, kaum kaschiert werden kann. Dafür sind der allegorische Charakter der Figur und die Artifizialität der gesamten Sequenz insgesamt zu vordergründig. Zudem spiegelt der mehrdeutige Name die Engführung von Ästhetizismus und Erlösungssemantik, eine Ambiguität, die den Wahrnehmungshorizont der Figuren offensichtlich überschreitet und die folgerichtig in der fiktiven Welt auch nicht direkt thematisiert wird. Die in dieser Episode angedeutete sakralisierende Feier des Schönen muss im realistischen Kontext ein Fremdkörper bleiben. Nachfolgenden Epochen ist sie dafür umso vertrauter.

Literaturverzeichnis

Baßler, Moritz (2013): »Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne«, in: Ders. (Hg.), Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne, Berlin/Boston, MA: De Gruyter, S. 3–21.

Crichton, Mary (1970): »Zur Funktion der Gnade-Episode in C.F. Meyers *Der Heilige*«, in: Jeffrey L. Sammons/Ernst Schürer (Hg.), Lebendige Form: Interpretationen zur deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich Henel, München: Fink, S. 245–258.

Eisele, Ulf (1979): Der Dichter und sein Detektiv: Raabes »Stopfkuchen« und die Frage des Realismus, Tübingen: Niemeyer.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geppert, Hans Vilmar (1994): Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts, Tübingen: Niemeyer.

Grüne, Matthias (2015): »Dem Schicksal auf den Grund gekommen? Zur Genese einer realistischen Tragödientheorie in Otto Ludwigs Shakespeare-Studien«, in: Christa Jansohn (Hg.), Shakespeare unter den Deutschen. Vorträge des Symposiums vom 15. bis 17. Mai 2014 in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz/Stuttgart: Franz Steiner, S. 49–62.

Grüne, Matthias (2018): Realistische Narratologie. Otto Ludwigs »Romanstudien« im Kontext einer Geschichte der Erzähltheorie, Berlin/Boston, MA: de Gruyter.

Hof, Walter (1968): »Beobachtungen zur Funktion der Vieldeutigkeit in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Der Heilige*«, in: Acta Germanica, Jahrbuch des südafrikanischen Germanistenverbandes 3, S. 207–223.

Holub, Robert C. (1991): »The Narrator of Realism. Orientalism in C.F.Meyer's *Der Heilige*«, in: Ders., Reflections of Realism, Detroit, MI: Wayne State Univ. Press, S. 152–173.

Jacob, Andreas (2010): Poesie und Geschichtsphilosophie im Zeichen transzendentaler Differenz. Studien zu Sophie von La Roche, Friedrich Schiller und Conrad Ferdinand Meyer, Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Jacobson, Manfred (1974): »The Narrator's Allusions to Art and Ambiguity: A Note on C.F. Meyer's *Der Heilige*«, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 10, S. 265–273.

Jäger, Andrea (1998): Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert, Tübingen: Francke.

Laumont, Christof (1997): Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers, Göttingen: Wallstein.

Ludwig, Otto (2021): Romanstudien. Hist.-krit. Ausgabe, hg. von Matthias Grüne, Köln: Böhlau.

Lukas, Wolfgang (2007): »Conrad Ferdinand Meyers historische Novellen«, in: Christian Begemann (Hg.), Realismus. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt: WBG, S. 139–155.

Meyer, Conrad Ferdinand (1998): Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe, hg. von Hans Zeller/Alfred Zäch, Bd. 13, 2., rev. Aufl., Berlin: Benteli.

Meyer, Conrad Ferdinand (2022): Briefwechsel. Hist.-krit. Ausgabe, hg. von Wolfgang Lukas/Hans Zeller, Bd. 5, Göttingen: Wallstein.

Onderdelinden, Sjaak (1974): Die Rahmenerzählungen Conrad Ferdinand Meyers, Leiden: Univ. Pers.

Osborne, John (1994): Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers, Paderborn: Igel-Verl. Wiss.

Ritzer, Monika (1999): »Die Tatsachen der Wahrnehmung. Zur Relation von Naturwissenschaft und Literatur im Realismus am Beispiel von Hermann Helmholtz und Conrad Ferdinand Meyer«, in: Alfonso de Toro/Stefan Welz (Hg.), Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur, Frankfurt a.M.: Vervuert 1999, S. 203–225.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ritzer, Monika (2001): »Rätsel des Daseins und verborgene Linien. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie«, in: Dies. (Hg.), Conrad Ferdinand Meyer: Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst, Tübingen: Francke, S. 9–35.

Silz, Walter (1972): »Meyers ›Der Heilige‹«, in: Jost Schillemeit (Hg.), Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, 6. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer, S. 260–283.

Simon, Ralf (1997): »Dekonstruktiver Formalismus des Heiligen. Zu C.F. Meyers Novellen ›Der Heilige‹ und ›Die Versuchung des Pescara‹«, in: ZfdPh 116, S. 224–253.

Titzmann, Michael (2000): »An den Grenzen des späten Realismus. C.F. Meyers ›Die Verschwörung des Pescara‹. Mit einem Exkurs zum Begriff ›Realismus‹«, in: Rosmarie Zeller (Hg.), Conrad Ferdinand Meyer im Kontext, Heidelberg: Winter, S. 97–138.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-006 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY