

Mehrstimmiges und mehrdeutiges Erzählen in Wilhelm Raabes *Drei Federn*

Lena Wetenkamp

»Es ist leicht, Raabe schwierig zu finden. Seine achtundsechzig Romane und Erzählungen eignen sich nie zur schnellen verschlingenden Lektüre.« (Winkels 2019: 15) – diese Aussage rekurriert auf die Anforderungen (oder in manchen Fällen auch Herausforderungen), die Raabes Texte an ihre Leser:innenschaft stellen. Wilhelm Raabes *Drei Federn* aus dem Jahr 1865 ist in dieser Hinsicht keine Ausnahme, handelt es sich doch auch hier um einen Text, dessen Interpretation einige Schwierigkeiten bereitet.¹ Viele dieser Schwierigkeiten liegen in der Mehrdeutigkeit des Textes begründet. Sie wird auf den ersten Blick vor allem auf struktureller Ebene evoziert, da Raabe sich einer experimentellen Erzählform bedient: Neben Analepsen und Zeitsprüngen prägen die divergierenden Erlebnisperspektiven dreier Figuren den Text. Dieser verfügt damit über drei verschiedene homodiegetische Erzählinstanzen, die jeweils die Ereignisse aus ihrer Perspektive beschreiben. Die erste Feder ist dem Advokaten August Hahnenberg zuzuschreiben, einer misanthropen Persönlichkeit, die sich zu Beginn der Handlung in ihrem Einzelgänger-dasein eingerichtet hat. Die zweite Feder gehört zu Mathilde Sonntag, der Ehefrau von August Sonntag, der das Patenkind des Advokaten ist und die dritte Feder führt. Die Patenschaft steht anfangs unter keinem guten Stern und ist von Seiten August Sonntags von starker Abneigung gegenüber dem Patenonkel geprägt. Im Verlauf der Handlung kommt es jedoch zu einer Annäherung und letztlich Aussöhnung der Figuren. Die Schilderung dieser Beziehungsentwicklung als zentrales Element der Handlung nehmen alle drei Erzählinstanzen aus ihrer jeweiligen Perspektive vor. Dabei bilden die Erzählteile Hahnenbergs, die zu Beginn und Ende des Textes platziert sind, eine Art Rahmenerzählung. Die erzählte Zeit der insgesamt sechs Abschnitte umfasst eine Zeitspanne von über 30 Jahren. Die erste Eintragung stammt aus dem Jahr 1829, in dem Hahnenberg mit 30 Jahren sein bisheriges Leben resümiert, die anderen sind 1862 geschrieben. Dabei haben die Erzählinstanzen jeweils die bisher geschriebenen fiktiven Blätter vor Augen und nehmen kommentierend darauf Bezug. Diese Bezugnahmen und Adressierungen haben

1 Die Werke Wilhelm Raabes werden hier und im Folgenden unter Verwendung der Sigle BA (mit Bandnummer und Seitenzahl) nach den jeweils neuesten Bandauflagen der Braunschweiger Ausgabe zitiert (Raabe 1960ff.).

formale Anklänge an die Gattung des Briefromans, jedoch weist der Text auch Merkmale diaristischen Erzählens und damit eine Nähe zum Tagebuch auf.² Die von Raabe verwendete multiperspektivische Textform³ eignete sich denkbar schlecht für die im 19. Jahrhundert übliche Fortsetzungspublikation in illustrierten Familien- und Unterhaltungszeitschriften. Auch *Drei Federn* erschien als Erstabdruck in der *Roman-Zeitung* (Jg. 2, 1865); das Erscheinungsbild dieser Zeitschrift weist jedoch größere Übereinstimmungen mit der Buchform auf. Die sonst üblichen »Mischungen« (vgl. Podewski 2020) verschiedener Textsorten und Bilder auf den einzelnen Journalseiten sind hier nur in Ansätzen anzutreffen. Die Wahl der Multiperspektivität entspricht dennoch nicht unbedingt einem zeitgenössischen marktkonformen Erzählverfahren. Das in der Raabe-Forschung vergleichsweise wenig beachtete Werk wertschätzte der Autor jedoch sehr. So ist einem Brief an Siegmund Schott vom 18.10.1891 zu entnehmen, dass dieser die Lektüre von *Den Leuten aus dem Walde* »thun [...] aber auch lassen« könne, die *Drei Federn* dagegen halte Raabe »bescheidenlich immer noch für lesenswerth« (BA EB II, 313). Das vorgenommene Erzählexperiment scheint für den Autor auch mit zeitlichem Abstand noch zu funktionieren.

Literaturhistorisch betrachtet ist Multiperspektivität im 19. Jahrhundert keine ungewöhnliche Erzählform mehr. Mit der Einsicht, dass Welterleben zutiefst subjektiv und damit Ereigniserzählen immer durch eine bestimmte Perspektive gebrochen ist, setzten sich Literat:innen schon früh auseinander. Dabei war es »gerade der Roman mit der Entwicklung innovativer Erzählformen seit dem 18. Jahrhundert[, der] einen nicht zu unterschätzenden Anteil daran hatte, Menschen für die Perspektivengebundenheit von Erfahrungen, Erkenntnis und Geschichte(n) zu sensibilisieren.« (Nünning/Nünning 2000a: 3) Dies zeigt sich u. a. in Briefromanen wie Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) oder

-
- 2 Klopfenstein sieht die Nähe zum Tagebuch vor allem dadurch gegeben, dass »sich die Schreiber ihre eigene Geschichte vorerzählen, um sich über sich selber, vergangene Erlebnisse und ihren gegenwärtigen Standort klar zu werden oder sich vor sich selber zu rechtfertigen.« (Klopfenstein 1969: 78)
 - 3 Eine Definition für den Begriff »multiperspektivisches Erzählen« liefert Neuhaus, der darunter alle narrativen Texte fasst, »in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um ein Geschehen wiederzugeben, einen Menschen zu schildern, eine bestimmte Epoche darzustellen oder dergleichen.« (Neuhaus 1971: 1) Nünning und Nünning differenzieren diese Definition weiter, wenn sie multiperspektivisches Erzählen in allen narrativen Texten vorliegen sehen, »in denen das auf der Figurenebene dargestellte oder erzählte Geschehen dadurch facettenartig in mehrere Versionen oder Sichtweisen aufgefächert wird, daß sie mindestens eines der folgenden drei Merkmale (oder eine Kombination von mehreren dieser Merkmale) aufweisen:
 - (1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern;
 - (2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird;
 - (3) Erzählungen mit einer montage- bzw. collagehaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierung desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden.« (Nünning/Nünning 2000a: 18, Herv. getilgt, L.W.)

Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771).⁴ Zudem gab es im 19. Jahrhundert auch eine zunehmende Varianz der Gattung, die z.B. Herausgeberfiktionen wie in E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1820) mit einbezog. Dennoch finden sich in der Literatur des deutschsprachigen Realismus nicht viele Texte, die diese Erzählanlage wählen. Vielmehr prägen Orientierung gebende homo- oder heterodiegetische Erzählinstanzen, die das Geschehen für die Leser:innen ordnen, viele realistische Texte. Diese Erzählstrategie hat Allrath als »single-point perspective system« (Allrath 2000: 176, Herv. i.O.) bezeichnet, das sie als epochenspezifische Norm des 19. Jahrhunderts herausstellt. Jedoch finden sich auch Texte, die dieser Norm nicht entsprechen und in ihrer Erzählanlage »synthesestörende Strategien finden, durch die die Monologizität der Darstellung unterminiert wird.« (Ebd.) Zu diesen Texten zählt – so die These – auch Wilhelm Raabes *Drei Federn*. Raabes Text widersetzt sich der programmatischen Forderung des Realismus nach objektiver Mimesis und stellt die Subjektivität des Erzählens heraus. Götsche sieht dies als zentrales poetologisches Prinzip: »In Raabes Realismus ist Mimesis reflexiv gebrochen.« (Götsche 2016: 19) Multiperspektivität und die damit verknüpfte potenzielle Mehrdeutigkeit scheint der realistischen Programmatik eindeutigen Erzählens zunächst diametral gegenüberzustehen, sie widerspricht jedoch nicht per se der Forderung nach objektivem Erzählen, sondern kann vielmehr als Form einer »motivierten Subjektivität« (Aust 2006: 90) verstanden werden. Das Anliegen, alles Subjektive und auf den Vermittlungsakt des Erzählens Verweisende aus den Texten zu verbannen, wird in *Drei Federn* insofern eingelöst, dass keine sich einmischende Erzählinstanz das Erzählte ordnet und deutet, sondern Subjektivität durch die drei unterschiedlichen Erzählperspektiven textinhärent motiviert ist.

Raabes Texte spielen – wie vor allem die jüngere Forschung herausgearbeitet hat – mit einer Sinnoffenheit, der Mehrfachcodierung von Sinn- und Weltentwürfen (vgl. Pierstorff 2022). So wird beispielsweise in Bezug auf *Meister Autor* von unterschiedlichen Deutungsschichten gesprochen, die auch bei wiederholter Lektüre keine abschließende Interpretation zulassen (vgl. Jückstock-Kießling 2004: 230)⁵. *Drei Federn* potenziert dieses Spiel um Mehrdeutigkeiten jedoch noch einmal, da die Erzählanordnung die Leser:innen dazu einlädt, die Frage nach Form und Funktion von Mehrdeutigkeit zum Gegenstand der Reflexion zu machen. In diesem Sinn handelt es sich nicht nur um einen mehrdeutigen Text, sondern um einen Text, der Mehrdeutigkeit direkt thematisiert und den Leser:innen vor Augen stellt. Das Spiel der Perspektiven wirft Fragen nach dem Wahrheitsgehalt des Dargestellten auf, oder vielmehr danach, in welchen Punkten sich die individuellen Darstellungen gleichen oder widersprechen. Eine abschließende Deutung – so viel sei hier schon vorweggenommen – wird den Leser:innen jedoch nicht angeboten, es ist ihnen überlassen, die eigenen Schlüsse zu ziehen. Deutlich wird, dass

4 Für eine Übersicht über verschiedene Formen multiperspektivischen Erzählens vom Briefroman bis zur multiplen Bewusstseinsdarstellung vgl. Neuhaus 1971.

5 Die Deutungs Offenheit in *Meister Autor* ist laut Jückstock-Kießling vor allem auf das Erzählverfahren der Erzählinstanz Emil von Schmidt zurückzuführen, dessen »Beschreibungen und Deutungen des Geschehens ständig erkennbar zwischen allegorisierender Ästhetisierung und auf Wahrheit verpflichteter Erklärung wechseln.« (Jückstock-Kießling 2004: 229) Für die Leser:innen ergibt sich daraus die Unsicherheit, ob das Geschilderte nach einer allegorische Deutung verlangt oder nicht.

mit dem Wechsel der Erzählinstanz auch ein Perspektivenwechsel einhergeht, die Mehrstimmigkeit – und damit verbundene potenzielle Mehrdeutigkeit – durch ein klares formales Kriterium markiert ist. Schon der Titel kann als Hinweis darauf gelten, dass das Folgende auf drei verschiedene Weisen die Welt zu sehen, zu beschreiben und zu deuten verweist. Kann der Titel als explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit gelten, ist das formale Element der Multiperspektivik eine implizite Form.⁶ Im Text findet sich nicht nur eine Mehrdeutigkeit des Textes auf formaler Ebene, sondern eine zeitgleiche Verknüpfung mit inhaltlich behandelter Mehrdeutigkeit. Diese Verknüpfung von Inhalt und Form ist multiperspektivischem Erzählen in Ansätzen immer inhärent, da sich ein Phänomen auf der Darstellungs-Ebene (mehrere Erzählstimmen) mit einer Frage nach der Deutung des Inhalts verknüpft. Das ›Wie‹ der erzählerischen Vermittlung steht in enger Verbindung zum ›Was‹ der dargestellten Perspektiven (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 20). Die Frage, ob die Multiperspektivität in *Drei Federn* zu einer nicht nur punktuellen, sondern strukturellen Mehrdeutigkeit des Textes führt, soll im Folgenden behandelt werden. Um diese Frage beantworten zu können, muss zunächst jedoch geklärt werden, was genau unter dem schillernden Begriff der Multiperspektivität zu verstehen ist und welche Ausformung und Funktion dieser im Text zukommt.

1. Multiperspektivität

Die von Nünning und Nünning im Jahr 2000 getätigte Feststellung, »daß es [...] weder eine narratologisch fundierte Theorie der Multiperspektivität noch einen literaturgeschichtlichen Überblick über die Formen, Funktionen und Veränderungen multiperspektivischen Erzählens gibt« (Nünning/Nünning 2000a: 5), ist in dieser Eindeutigkeit heute nicht mehr zutreffend. In den letzten Jahren hat sich das Interesse der Forschung verstärkt auf multiperspektivisch erzählende Texte gerichtet und damit einhergehend wurde ein differenziertes Vokabular für unterschiedliche Phänomene der Multiperspektivität entwickelt (vgl. bspw. Hartner 2012b; Roggenbruck 2020). Ein wichtiger Differenzierungspunkt betrifft den Begriff der Perspektive, die z.T. im Sinne einer Erzählperspektive für den gesamten Prozess der erzählerischen Vermittlung herangezogen wird. In Abgrenzung dazu schlagen Nünning und Nünning vor, mit dem Begriff der Figurenperspektive »die Beschaffenheit des Eigenschaftsspektrums einer Figur bzw. das System aller Voraussetzungen, das ihr subjektives Wirklichkeitsmodell konstituiert« (Nünning/Nünning 2000b: 48–49) zu bezeichnen. Damit soll dem Umstand Rechnung getragen werden, dass Blickwinkel und Weltsicht stets individuell geprägt sind. Diesem Ansatz folgend soll auch im Folgenden mit Perspektive auf das jeweilige Welterleben der einzelnen Figuren rekurriert werden.

Um die für das Thema der Mehrdeutigkeit zentrale Frage nach Synthese der Perspektiven oder synthesesstörenden Erzählstrategien beantworten zu können, gilt es, die Perspektivenstruktur des Textes genauer in den Blick zu nehmen, d.h. die einzelnen Per-

6 Vgl. zum Unterschied von expliziter und impliziter Thematisierung von Mehrdeutigkeit die Einleitung von Descher/Jacke/Konrad/Petraschka in diesem Band (Descher et al. 2023).

spektiven zunächst zu rekonstruieren und in einem zweiten Schritt die Relationen zwischen ihnen genauer zu bestimmen (vgl. ebd.: 51).

Für *Drei Federn* kann ein enges Begriffsverständnis von Multiperspektivität in Anschlag gebracht werden, das sich auf das Vorhandensein mehrerer Erzählinstanzen bezieht und den »multi-narrator novels« (Romberg 1962: 48) entspricht. Der Text ist – einer Klassifikation Nünning und Nünning folgend – ein zugleich multiperspektivisch erzählter als auch multiperspektivisch fokalisierter Text (Nünning/Nünning 2000b: 42), da sowohl mehrere Erzählinstanzen vorhanden sind, aber diese auch jeweils mit einer weitgehend vorherrschenden internen Fokalisierung korrelieren.⁷ Wie bereits erwähnt, haben wir es mit drei Erzählinstanzen zu tun, die jeweils zwei Mal die Feder ergreifen. Die Erzählanteile sind somit gleichmäßig verteilt, es ergibt sich keine hierarchische Abstufung der einzelnen Perspektiven durch ungleiche Erzählanteile, es herrscht ein »*mengenmäßig ausgewogene[s] [...] multiperspektivische[s] Erzählen*« (Nünning/Nünning 2000b: 56, Herv. i.O.) vor. Da die Erzählstimmen von August und Mathilde im Mittelteil des Textes alternieren, »steigt die Möglichkeit der fortlaufenden Korrektur und wechselseitigen Relativierung der Perspektiven im Rezeptionsprozeß.« (Ebd.) Diese mögliche Relativierung der einzelnen Perspektiven wird bereits auf den ersten Textseiten explizit angesprochen und damit Mehrdeutigkeit thematisiert, wenn Hahnenberg der Jugend einräumt über ihn zu urteilen und damit auf potenziell andere Sichtweisen auf das Geschehen verweist: »[D]er Jugend will ich gern gestatten, daß sie über mich herfalle, sie hat schon eher ein Recht dazu.« (BA 9.1: 247) Mit dieser Thematisierung von Mehrdeutigkeit ergeht ein Appell an die Leser:innen, das Gesagte ebenfalls zu beurteilen und Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Einschätzungen der anderen Figuren zu richten. Nicht alle Ereignisse der Handlung werden jedoch aus verschiedenen Perspektiven und damit wiederholt erzählt. Augusts Kindheit und Jugend werden den Leser:innen sowohl aus seiner als auch aus der Perspektive des Paten vermittelt (vgl. ebd.: 283–289 und 365–368), das Aufwachsen Mathildes, das sie dem Lesepublikum wortreich vor Augen stellt (vgl. ebd.: 269–274), wird dagegen mit keinem zweiten Blick kontrastiert. Die (unglückliche) Liebesgeschichte zwischen Hahnenberg, Karoline und Joseph findet dagegen gleich dreimal Erwähnung im Text, da Hahnenberg diese in seinen beiden Textanteilen zum Erzählgegenstand macht und auch August seine Einschätzung dazu abgibt (vgl. ebd.: 250–255, 362, 291–293).

Da die Zeit der Niederschrift variiert und die Abschnitte zwei bis fünf rund 30 Jahre nach der Niederschrift des ersten Abschnittes erfolgen, haben wir es zunächst mit »*diachrone[m] multiperspektivischen Erzählen*« zu tun, bei dem die Erzählabschnitte »auf zwei oder mehrere Zeitebenen verteilt« (Nünning/Nünning 2000b: 57, Herv. i.O.) sind. Jedoch

7 Nünning und Nünning fassen die multiperspektivisch fokalisierten Romane jedoch enger und halten fest, dass in diesen oftmals »eine explizit ausgestaltete Erzählerperspektive fehlt«, sodass »die Spuren der erzählerischen Vermittlung durch das Zurücktreten einer expliziten Erzählinstanz auf ein Minimum reduziert werden.« (Nünning/Nünning 2000b: 67)

Man könnte meinen, dass es sich bei *Drei Federn* auch um einen multiperspektivisch strukturieren bzw. collagierten Texte handelt, was Nünning und Nünning als dritte Grundform multiperspektivischen Erzählens festhalten. Jedoch haben wir es in *Drei Federn* zwar mit einzelnen Textabschnitten zu tun, die als Collage das Textganze bilden, jedoch ist keine »montage- oder collageartige[] Kombination verschiedenartiger Textsorten« (Nünning/Nünning 2000b: 42) nachzuweisen.

erfolgt die Niederschrift der letzten fünf Abschnitte nahezu synchron. Zudem befinden sich in diesen Erzählanteilen die Figuren an einem Ort, es liegt also für den größten Teil des Textes »*monolokales multiperspektivisches Erzählen* vor« (ebd. Herv. i.O.). Die gleichzeitige Anwesenheit der Figuren an einem Ort zum Zeitpunkt der Niederschrift stellt der Text offen heraus. So kommentieren Mathilde und August den Federwechsel, wenn Mathilde schreibt »und da eben das Kind schreit, so will ich August darüber das Wort geben« (BA 9.1: 281), und August zu Beginn des nächsten Abschnitts mit den Worten anknüpft: »Ich, August Sonntag, Doktor der Medizin, Mathildes Gatte, nehme das Wort, wie es mir gegeben wurde« (ebd.: 282). Die formale Multiperspektivität des Textes liegt damit deutlich zutage. Die Frage stellt sich jedoch, welche Divergenzen auf inhaltlicher Ebene der Text bereithält, d.h. in welchem Verhältnis das Welterleben der Figuren bzw. deren unterschiedlichen Deutungen der Welt zueinander stehen und wie sich formale und inhaltsbezogene Multiperspektivik ergänzen.

2. Drei Federn

Die Handlung des Textes kreist um den menschenabgewandten Juristen Hahnenberg, der im Haus gegenüber seiner großen Liebe Karoline Spierling aufwächst. Nach einer Annäherung zwischen den beiden heiratet sie jedoch dem Wunsch ihres Vaters nachkommend, der sich mit Augusts Vater überworfen hat, seinen Freund Joseph Sonntag, stirbt dann jedoch bald darauf im Wochenbett ihres ersten Kindes. Auf dem Sterbebett nimmt sie Hahnenberg das Wort ab, Pate für das Kind zu stehen, und überantwortet ihm die Fürsorge für ihren lebensfernen Mann sowie den Sohn August. Nach der Entsagung der Liebe führt der Advokat ein auf die Arbeit fokussiertes Leben, das ihm Erfolg und Reichtum bringt. Im Gegensatz dazu führt der Lebensweg des Vaters seines Patenkindes in den wirtschaftlichen Abgrund. Joseph kann seine wirtschaftliche Existenz nur noch mithilfe August Hahnenbergs sichern. Dabei dosiert dieser seine finanzielle Unterstützung – es heißt: »Um des Kindes willen durfte ich den Vater nicht in zu behagliche Umstände versetzen« (BA 9.1: 364) – und orientiert sich dabei an seinen eigenen pädagogischen Erfahrungen: »[I]ch hielt eben die Schule, in welcher ich selber aufgewachsen war, für die beste und naturgemäße« (ebd.: 364). Um sein Mündel vor dem Schicksal des Vaters zu bewahren, wendet Hahnenberg einen rigorosen Erziehungsstil an, um ihm das durch dessen Eltern vererbte »leichte, schnellflutende Blut« (ebd.: 366) – d.h. einen gefühlsbetonten Lebensstil – auszutreiben: »Der Mensch, den *ich* formen wollte, durfte nicht im phantastischen oder vielmehr phantasievollen Halbdunkel die Tage versitzen [...].« (Ebd.) Gegenüber dem Vater des Jungen beharrt der Advokat auf seinen Erziehungsabsichten und -methoden. Eine harte Zucht hält er für die einzige Möglichkeit den Jungen vor einem »weichliche[n], weibische[n], unmännliche[n] Wesen« (ebd.: 287) zu bewahren. Diese Übertragung seiner Weltsicht auf andere, das fehlende Einfühlungsvermögen für andere Persönlichkeitsstrukturen, wird in manchen Interpretationen dann auch als der eigentliche »Fehler« Hahnenbergs bezeichnet (Jückstock-Kießling 2004: 198), der das schlechte Verhältnis zwischen den Figuren begründet. Dass das Erziehungsexperiment nicht als gelungen gelten kann, zeigt sich durch dessen doppelte Beschreibung, mit der fast deckungsgleich erzählten Konzentration auf die gleichen

Ereignisse durch den zweiten August. Dieser entwickelt eine Angst vor dem Paten und empfindet dessen wiederholte Examina als Qual und kann mit den nüchternen Reden über das Geschäft und Haushaltsangelegenheiten nichts anfangen (vgl. BA 9.1: 288f.). Die Worte des Paten erreichen den Jungen also nicht. Dadurch tritt die Diskrepanz des Erlebens deutlich zutage (vgl. ebd.: 191). Hier offenbart sich das Potenzial der Multiperspektivität, durch mehrmalige Wiedergabe des erzählten Geschehens von unterschiedlichen Perspektiventräger:innen, durch »eine Kontrastierung unterschiedlicher Darstellungen oder Deutungen[,] eine ständige Relativierung der perspektivisch gebundenen und gebrochenen Sichtweisen sowie der von den Perspektiventrägern repräsentierten Werten und Normen« (Nünning/Nünning 2000a: 3–4) zu erreichen. Für alle Erzählinstanzen lässt sich dabei festhalten, dass sie ihre Positionen und Bewertungen für die einzig wahren halten (vgl. BA 9.1: 267, 282, 299) und die je verschiedene Persönlichkeitsstruktur »der Beschaffenheit der Welt angemessen« (Jückstock-Kießling 2004: 197) empfinden. Die Perspektivengebundenheit des Welterlebens wird im Text offen thematisiert. So erinnert sich August in seinen Aufzeichnungen an die Worte, die sein Pate während eines Gesprächs an ihn richtet: »Ich sehe die Welt mit andern Augen an als du, und die Beleuchtung, in welcher sie mir erscheint, ist die wahre. Du siehst sie noch durch das Medium des Lachens und der Tränen, des Eifers und des Zorns; ich habe mit all dem seit längerer Zeit gebrochen.« (BA 9.1: 299) Die Aussage Hahnenbergs ist als explizite Thematisierung von Mehrdeutigkeit zu sehen, da auf das Vorhandensein mehrerer, perspektivgebundener Deutungen der Welt eingegangen wird, zugleich zeigt sich, dass der Pate diese Mehrdeutigkeit nicht gelten lässt, sondern die eigene Deutung als einzig gültige ansieht.

Der Text erhebt an vielen Stellen die Frage nach Divergenz oder Kongruenz von Selbst- und Fremdwahrnehmung und thematisiert damit Mehrdeutigkeit. Nünnings und Nünnings Kategoriensystem folgend lassen sich in *Drei Federn* in Bezug auf die Frage nach Kongruenz oder Differenz alle drei idealtypischen Ausprägungen feststellen: »*additives* (bzw. *ergänzendes*), *korrelatives* (bzw. *kontrastives*) sowie *kontradiktorisches* (bzw. *inkompatibles*) *multiperspektivisches Erzählen*.« (Nünning/Nünning 2000b: 58, Herv. i.O.) Denn wie Grüne festhält, ist das erzählte Geschehen durchaus ein Produkt gemeinsamer Anstrengung – und somit eine Ausformung additiven Erzählens: »Es schieben sich [...] die Perspektiven ineinander, die erzählte Vergangenheit wird zu einem Produkt eines kollaborativen Zusammenspiels.« (Grüne [im Erscheinen]) Die Leser:innen sind jedoch zumeist mit widersprüchlichen Aussagen über die Figuren konfrontiert, was einem kontrastiven oder sogar kontradiktorischen Erzählen entsprechen würde. August Sonntag stellt seine Neigung zur »Selbstbeobachtung und noch mehr zum Aufmerken auf meine Umgebung und die Kollisionen und Antinomien derselben« (BA 9.1: 291) offen heraus, die er als Resultat seiner prekären Kindheit sieht. Seinen Charakter fasst er mit folgenden Worten zusammen: »Seltsam ist's zu sagen, daß es wahrscheinlich eine gewisse, wenn auch gottlob nicht allzu überwiegende Nüchternheit in meiner Natur ist, die mich in dem ersten und somit für die spätern Jahre meines Daseins vor dem Versinken in Gefühllosigkeit, Gleichgültigkeit und Stumpfsinn bewahrte und bewahren wird.« (Ebd.: 282f.) Nur eine Seite später zeigt sich jedoch, dass seine Frau ganz andere Charakterzüge an ihm hervorhebt: »[D]a meine Frau mich gottlob doch immer noch ganz liebenswürdig, unterhaltend und teilnehmend findet, so ist auch für mich kein

Grund vorhanden, mit meiner Charakteranlage unzufrieden zu sein.« (Ebd.: 283) Die letzten Worte entstammen jedoch nicht der Feder Mathildes, sondern sind August selbst zuzuschreiben. Die Leser:innen sind damit mit einer gebrochenen Perspektive konfrontiert, die nur wiedergibt, wie August sich die Wahrnehmung Mathildes vorstellt. Auch in den Textteilen der anderen Figuren wird der Abgleich zwischen Innen- und Außensicht vorgenommen, etwa wenn Mathilde die Zeit ihres Brautstandes mit August beschreibt, der für sie eine Quelle des Glücks, aber aus der Außenperspektive recht unaufgeregt war: »[W]o die andere Menschheit nichts sah und hörte, da wurde uns zum Tanze aufgespielt, weswegen man denn auch von uns behauptete, wir seien schrecklich langweilig und es sei eine Qual, den Tag in unserer Gesellschaft hinzubringen« (ebd.: 281).

Wie die Lektüre von August Sonntags Textteilen zeigt, erkennt dieser den hehren Anspruch des Patenonkels hinter dessen Erziehungsexperiment nicht, sondern empfindet seine Art als erniedrigend und kalt. Abweichend von der Einschätzung des Patenonkels ist der Vater für August keineswegs ein weltferner Mann, sondern im Gegenteil wird dessen Zugewandtheit als prägende Kindheitserfahrung beschrieben, wie die erinnerte Szene eines gemeinsamen Spiels zeigt: »Mein Vater ist Kind geworden, wie ich es bin; er ist unendlich erfinderisch, viel kindlich-erfinderischer als ich.« (Ebd.: 284) Die Welt des Spiels und der Phantasie bilden einen kraftgebenden Gegenpol zum tristen Alltag des Kindes. Die Begegnungen mit dem Patenonkel sind dagegen von Predigten und der Darlegung von dessen Weltsicht gezeichnet: »Es wird mir auseinandergesetzt, daß es in der Welt [...] eine Menge Leute [gebe], welche sich stets das größte Vergnügen daraus machen würden, mir alles Gute, Angenehme und Ergötzliche vor der Nase wegzunehmen, und daß nur der zu etwas komme, welcher am meisten gelernt und den dicksten Prügel habe.« (Ebd.: 288)

Dem Jungen werden also durch Vater und Paten zwei divergierende Weltsichten präsentiert, die nicht miteinander in Einklang zu bringen sind. Als Reaktion positioniert er sich deutlich auf der Seite des Vaters und entwickelt Hassgefühle gegenüber Hahnenberg: »Ich fürchtete mich schrecklich vor dem Paten, obgleich der Vater ihn nicht genug zu rühmen, nicht genug Gutes und Vortreffliches von ihm zu erzählen wußte.« (Ebd.: 286) Dieses Empfinden Augusts wird Hahnenberg bei der Lektüre des bisher Geschriebenen offensichtlich. So finden sich in seinem zweiten Erzählanteil dann auch rechtfertigende Worte für sein damaliges Verhalten: »August Sonntag hat nur die *eine* Seite der Medaille gesehen und danach, wenigstens lange Zeit hindurch, mein Wollen geschätzt und abgewogen. Auch das war naturgemäß, und es läßt sich nichts dagegen sagen.« (Ebd.: 364, Herv. i.O.)

Wie das Beispiel der verschiedenen Erziehungsstile zeigt, lässt die komplexe Erzählanlage des Textes mit den divergenten Erzählinstanzen – oder Federn – das Geschehen in jeweils anderem Licht erscheinen. Der Text führt damit unterschiedliche Weltdeutungen der Figuren vor und thematisiert diese explizit. Die Frage ist jedoch, ob damit der Text auch für die Leser:innen mehrdeutig ist. Lässt das Geschehen verschiedene Interpretationen zu, bzw. fordert diese ein? Kommt es zu Dissonanzen zwischen den Perspektiven und damit zu einem semantischen »Reibungseffekt« (Lindemann 1999: 54), dessen Interpretation den Leser:innen überantwortet bleibt?

Festzuhalten ist bereits an dieser Stelle, dass die unterschiedlichen Erlebniswahrnehmungen ein Spannungsfeld korrespondierender und kontrastierender Perspektiven

eröffnen (vgl. Allrath/Surkamp 2004: 162). Einer Unterscheidung Manfred Pfisters (vgl. Pfister 1997 [1977]: 101–103) aus der Dramentheorie folgend, kann ein solches Spannungsfeld mit der Unterscheidung in »offene« oder »geschlossene« Perspektiven näher bestimmt werden, um zwischen Präsentationen von gänzlich inkompatiblen Perspektiven und solchen zu unterscheiden, die trotz aller Abweichungen dennoch in eine kohärente Sinngebung der Erzählung überführt werden können (vgl. Hartner 2012a). Offene Perspektivenstrukturen lassen eine solche Kohärenz trotz Synthetisierungsbestrebungen seitens der Rezipierenden nicht zu, die »Einzelperspektiven konvergieren nicht, sondern laufen auseinander.« (Nünning/Nünning 2000b: 60–61) Offene Perspektiven gehen also von einem gleichberechtigten Nebeneinander und einer weitgehenden Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven aus und entwickeln damit subversives Potential oder kreieren Verfremdungseffekte, geschlossene Perspektiven nehmen eine Hierarchisierung oder Homogenisierung der Einzelperspektiven vor (vgl. Hartner 2012a). Eine solche geschlossene Perspektivenstruktur würde eher der Programmatik realistischen Erzählens entsprechen, da keine Sinnzerstreuung vorgenommen wird. Für *Drei Federn* lassen sich jedoch in weiten Teilen Ansätze einer offenen Perspektivenstruktur festhalten. Einen ersten Hinweis darauf liefern die Auseinandersetzungen der einzelnen Erzählinstanzen mit dem, was sie innerdiegetisch zuvor bereits gelesen haben. Die drei Erzählstimmen begründen zum einen den Sinn ihres Erzählens, zum anderen hinterfragen sie aber auch das zuvor Gesagte oder stellen dieses in ein anderes Licht. Dass nicht nur verschiedene Perspektiven vorliegen, sondern diese auch explizit kommentiert werden, ist als Thematisierung von Mehrdeutigkeit zu verstehen. Der Advokat Hahnenberg nimmt für sich eine objektive Berichterstattung in Anspruch: »Wäre ich ein Poet, was ich, Gott sei Lob und Dank, nicht bin, so wäre mir jetzt die schönste Gelegenheit gegeben, einen ungeheuern Effekt hervorzubringen, indem ich mich auf den Kopf und alle Gegensätze in das rechte tragische Licht stellte. Ich erzähle jedoch nur ganz einfach das, was geschah« (BA 9.1: 261).

Die nicht sehr vorteilhaften Beschreibungen seines Freundes Joseph, dem er attestiert, bereits in der Jugend durch Süßigkeiten verwöhnt und dadurch zu einem »gelblichen, geschwollenen, dick- und hohlköpfigen Günstling der Götter« (ebd.: 254) geworden zu sein, lassen jedoch eine stark subjektiv geprägte Wahrnehmung erkennen. Und auch seine Jugendliebe Karoline entwickelt sich in seinen Augen nach der Hochzeit nicht zu ihrem Vorteil: »Mein Freund Joseph schien »abgefärbt zu haben«. Bleich war meine Verlobte immer gewesen; aber jetzt war sie schmutzig gelb; [...]. Sie schien das zu sein, was man auch außerhalb der Bühne und der Romane »nicht glücklich« nennt.« (Ebd.: 260) Diese sehr subjektive gefärbte Figurendarstellung wird von den anderen Federn dann auch infrage gestellt bzw. muss für diese relativiert oder korrigiert werden. Mathilde empfindet die Schilderungen als Verleumdungen und empört sich über das Gelesene, woraus der Wunsch erwächst, »den Abscheulichkeiten, welche auf den vorstehenden Seiten zu lesen« (ebd.: 267) waren, ihre eigene Sichtweise gegenüberzustellen.

Die Frage nach der Motivation Karolines für die Übertragung der Patenschaft von August an Hahnenberg ist ein weiterer Punkt, über den die verschiedenen Figuren sehr unterschiedliche Aussagen treffen. In Hahnenbergs Erinnerung enthält das Gespräch auf dem Sterbebett eine Entschuldigung Karolines: »[S]ie entschuldigte sich, weil sie mich nicht zum Mann bekommen hatte, setzte mir auseinander, daß es nicht ihre

Schuld gewesen sei; sie empfahl mir sodann ihren wackern, guten Joseph, der ihr nie etwas zuleid getan habe, und ihr Kind.« (Ebd.: 266, Herv. i.O.) Dieser Gesprächsbericht ist jedoch wiederum durch die Perspektive Hahnenbergs gebrochen, es ist nicht zu entscheiden, ob Karoline die Entscheidung der Eheschließung mit Joseph Sonntag tatsächlich bereut. Augusts Erinnerungen an seine Mutter setzen diesbezüglich einen anderen Akzent, wenn er ausführt: »Es war furchtbar, daß meine Mutter den Mann, der die Blätter schrieb, welche den Anfang dieses Heftes bilden, mir in ihrer Angst und Not als Lebensstütze geben mußte.« (Ebd.: 293) Er sieht Karolines Motivation nicht in wahrer Liebe, sondern eher in finanziellem Elend begründet. Die Aussagen des Paten über seine Mutter empfindet er als diffamierend und lässt das von diesem Verfasste nur stehen, »weil es weder für die Tote noch mich, noch meine Nachkommen das geringste bedeutet.« (Ebd.: 292) Seine eigenen abschätzigen Kommentare über den Paten bleiben jedoch auch nicht unhinterfragt. So findet sich in Augusts Aufzeichnungen die Worte des Advokaten Pinnemann, die Augusts Darstellungen der Charakterzüge Hahnenbergs relativieren: »[I]ch kenne den Herrn Notar ganz genau und finde nichts, was Sie zu Ihrer korrupten Anschauung berechtigt.« (Ebd.: 303) Auch Hahnenberg selbst schreibt gegen die Fremdsicht auf seine Person an und spricht seine Verachtung gegen alle aus, »welche mich einen unausstehlichen Menschen nennen« (ebd.: 247). Das ablehnende Verhalten anderer Menschen trifft ihn nicht: »Daß mir sehr viele Leute aus dem Wege gingen, ergötzte mich mehr, als es mich kümmerte; ich hatte mir vorgenommen, nicht allzu zuvorkommend gegen die Menschheit zu sein« (ebd.: 256). Wie Solbach feststellt, wird jedoch schnell deutlich, »daß der Erzähler die Kränkung seines gerührten Herzens nicht verschmerzt hat und aus Selbstschutzgründen die Pose stoischer Weltverachtung annimmt.« (Solbach 2002: 32)

Diese Selbstwahrnehmung des Paten verlangt der Meinung Mathildes zufolge nach einem Korrektiv, das sie nur allzu bereitwillig einfügt: »[B]ei meinem Fingerhut, was ich zu sagen habe, das werde ich sagen, und sollte auch ein Manuskript daraus werden, dickleibiger als der dickste Foliant in des Herrn Paten Bibliothek« (BA 9.1: 267). Mathilde stellt den Worten des Paten auf ihre resolute Art ihre eigene Wahrnehmung entgegen. Wie Grüne festhält, erfüllen ihre Erzählanteile die Funktion eines Gegenentwurfs, »der die Perspektive und damit auch die Zuverlässigkeit des ersten Erzählers explizit in Frage stellt« (Grüne [im Erscheinen]). Solcherart vorgebrachte differenten Wertauffassungen und Charakterbewertungen der anderen Figuren und lassen auf ein axiologisch unzuverlässiges Erzählen schließen (vgl. Köppe/Kindt 2014: 252–253). Jedoch ist im Fall von *Drei Feder* nicht nur eine der Erzählstimmen als unzuverlässig zu bezeichnen, da die geäußerten Wertauffassungen nicht mit den im ganzen Text ausgedrückten Wertauffassungen übereinstimmen, vielmehr ist eine solche allgemeine Norm des Textes gar nicht mehr auszumachen.

3. Reflexion des Erzählens

Die Infragestellung des Welterlebens der anderen Figuren durch die verschiedenen Erzählinstanzen verweist auf den Prozess des Erzählens an sich. Diese Aufmerksamkeitslenkung auf die Metaebene des Erzählens und damit die Thematisierung von Mehrdeu-

tigkeit ist eine der Funktionen, die Multiperspektivität erfüllen kann. Diese metanarrative Funktion, in der Multiperspektivität als Medium erzählerischer Selbstreflexivität fungiert (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 30),⁸ wird durch die Verwendung unterschiedlicher Erzählmodelle durch die Figuren verstärkt. So bezeichnet Hahnenberg seine ersten Aufzeichnungen als »Stilübungen« (BA 9.1: 267) und Mathilde bemängelt, dass August »seine Lebensgeschichte wie ein Rezept niederschreibe« (ebd.: 314). Auch die eigene Erzählpraxis erfährt durch Mathilde ironische Kommentierung. So enthält die Beschreibung einer Briefniederschrift den folgenden Kommentar: »[I]ch war eben bei der sechsten Nachschrift, in welcher ich der guten Anna mitteilte, daß alles in allem genommen bei uns noch alles beim alten sei« (ebd.: 277f.). Dass es ein sechstes Postskriptum braucht, um eine offensichtliche Ereignislosigkeit mitzuteilen, ist zum einen ein Verweis auf Mathildes unaufhaltsames Mitteilungsbedürfnis, das auch die unwesentlichsten Dinge in ihre Korrespondenz einfließen lässt. Dies verstärkt auch der Satz, mit dem sie in die geschilderte Szene einführt: »[Ich] benutzte die ruhige Stunde, um an die Schwester Anna zu schreiben, und konnte damit nicht fertig werden, da ich sehr viel weiß, wenn ich einmal angefangen habe.« (Ebd.: 277) Zum anderen rückt dies jedoch auch die unterschiedlichen Wahrnehmungen von stereotyp weiblich konnotierten Tätigkeiten wie Haus- und Carearbeit und Elemente einer weiblichen Sozialisation wie Tratsch als Unterhaltung unter Mädchen oder das Puppenspiel (vgl. ebd.: 270) in den Fokus, was auch zur Attestierung eines beschränkten Horizonts in Bezug auf die Figur der Mathilde führte (vgl. Solbach 2002: 39).

In dieser Lesart sind Mathildes Kommentare als Hinweis auf die Tatsache zu lesen, dass die Erlebnisse aus ihrem weiblichen Erfahrungshorizont im öffentlichen Diskurs als nicht mitteilenswert erscheinen. Dieser Hinweis wird aber auf Textebene nicht explizit gegeben, sondern im Gegenteil, Mathilde gibt an, über ein großes Wissen zu verfügen, das in ihren Briefen zur Äußerung komme. August dagegen eröffnet den ihm zugehörigen Erzählanteil mit den Worten »Ich habe im Grunde wenig zu sagen.« (Ebd.: 343) Diese Worte erfahren durch seine anschließenden ausführlichen Schilderungen der Ereignisse jedoch ebenfalls ironische Brechung. Neben dieser Funktion erzeugen die Kommentierungen und Bezugnahmen der einzelnen Erzählinstanzen aufeinander unweigerlich auch eine Komik.

Der Aufbau des Textes in seinem größtenteils monolokalem Setting und die mehrfache Inszenierung der Federübergabe an den oder die Verfasser oder Verfasserin des nächsten Abschnitts führen mit sich, dass wir es nicht nur mit unterschiedlichen Schreibenden, sondern auch mit divergierenden Lesenden zu tun haben. Die Figuren werden im Verlauf des Textes bei ihrer eigenen Sinngebung beobachtet. Dies erschließt sich z. B. durch einen Kommentar Hahnenbergs, der verdeutlicht, dass dieser seine eigene Niederschrift des ersten Abschnitts bei Abfassung des letzten Abschnitts vor Augen hat. Davon zeugt die exakte Wiederholung der Worte an Joseph, die seinem ersten Erzählanteil entstammen: »»Ach Joseph«, sagte ich auf der Treppe, »wir haben ein großes Unglück in

8 Nünning und Nünning führen als weitere Grundfunktionen multiperspektivischen Erzählens auf: spannungserzeugende Funktion, didaktische Funktionen, moralisch-soziale Bilanzierungsfunktionen, normative und ideologische Funktionen, epistemologische Funktionen, geschichtstheoretische Funktionen (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 29f.).

Geduld zu tragen. Möge dein Junge mehr Glück im Leben haben als wir beide – » [...] und die Gedankenstriche, welche dann einige Zeilen weiter folgen, bedeuten ein Menschenalter« (ebd.: 361, 267). Diese letzten Einträge werden im Beisein Mathildes geschrieben, die ihm seine vorherigen Ausführungen vor die Nase hält. Die monolokale Kommunikationssituation, in der die drei Erzählinstanzen sich selbst und die jeweils anderen beim Schreiben und Lesen beobachten, hat Grüne zurecht als außergewöhnlich bezeichnet (vgl. Grüne [im Erscheinen]). Andeutungen im Text legen die Schlussfolgerung nahe, dass das kollaborative Schreibprojekt nicht das einzige Mittel der Kommunikation zwischen den Figuren ist. Dies lassen insbesondere die Worte Mathildes erkennen, wenn sie über den Paten sagt: »Unausstehlich! Unausstehlich! und um so unausstehlicher, als ich, Mathilde Sonntag, den Mann bereits darüber weggebracht habe; – ich habe ihm meine Meinung gesagt.« (Ebd.: 268) Schon vor der Niederschrift des zweiten Abschnitts hat also eine Aussprache zwischen Hahnenberg und Mathilde stattgefunden, deren Zustandekommen sich den Leser:innen erst im weiteren Verlauf der Handlung erschließt.

Raabe lenkt mit diesen Kommentaren die Aufmerksamkeit auf generelle Wirkmechanismen der Sinnerzeugung und nutzt die Möglichkeit, »die Lektüre schon zum Bestandteil des Werkes selbst [...] [zu machen] und unter den vielen Perspektiven eine ›Leserperspektive‹ einzufügen (Neuhaus 1971: 160). Dieser Aspekt wird durch die im Text vorgenommenen Adressierungen verstärkt. Wie Köppe aufzeigt, haben auch Mehrfachadressierungen das Potenzial, Mehrdeutigkeit zu evozieren (Köppe 2023 [in diesem Band]). Mir geht es aber an dieser Stelle nicht darum, ob durch vorgenommene Adressierungen unterschiedlichen Leser:innen-Gruppen verschiedene Interpretationen einzelner Werkteile angeboten werden, sondern eher um die Adressierung, die die Erzählinstanzen in *Drei Federn* selbst vornehmen. Hahnenberg scheinen beim Verfassen des ersten Abschnitts noch keine konkreten Lesenden vor Augen zu stehen, wenn er eine Bitte an sein Leseublikum formuliert: »Ich bitte meine Leser, wenn ich jemals einen Leser haben sollte, dieses festzuhalten, sobald ich pathetisch werden sollte bei der Relation meiner Liebesgeschichte.« (BA 9.1: 250) Der zweite von ihm verfasste Abschnitt nimmt eine ganz andere Adressierung vor, wenn Hahnenberg schreibt: »Ach Frau Mathilde« (ebd.: 359). Hier richtet er also seine Worte an die im Raum Anwesende. Und auch im Folgenden wird deutlich, dass er seine Abhandlungen als Teil einer Familienchronik sieht, deren Fortführung durch folgende Generationen erwünscht ist: »[E]ure Kinder, August und Mathilde Sonntag, sollen das Recht haben, ihre Federn stumpf daran zu schreiben« (ebd.: 403). August dagegen widmet seine Worte von Anfang an dezidiert seinen Nachkommen, wenn er von den »Kinder[n] und Kindeskindern[n], für welche diese Blätter bestimmt sind« (ebd.: 282), spricht. Er sieht in seinem Schreiben ein Korrektiv für das zuvor Gelesene: »Ich [...] nehme das Wort, wie es mir gegeben wurde, und füge, meinen Nachkommen zum Nutzen, mein Lebensbild den andern an und ein. In jeder Weise bin ich dazu gezwungen, denn ich habe arge Verunglimpfungen teurer Abgeschiedener zurückzuweisen [...]« (Ebd.).

So führt er über seine Mutter aus:

Der Vormund sprach die Wahrheit, als er sagte, daß auch Karoline Spierling in einem dunkeln Hause aufwuchs; aber ihr Los war das schlimmste. Sie mußte ihr Frauenschicksal tragen, sie durfte sich nicht regen, sie mußte sitzen und erwarten, was da kommen

würde. Sie hatte ein Herz voll Liebe und wußte damit nirgend hin; sie liebte die Blumen, und ihr Vater kaufte dieselben nur bündelweise, sackweise, getrocknet, zerrieben oder zerstampft – sie bekam alles im Leben nur in solcher Form: das Elternhaus, die Liebe, den Ehestand. (Ebd.: 292)

4. Perspektivenstruktur und Gender

Diese Aussagen Augusts enthalten nicht nur Informationen über das von Seiten des Vaters vermittelte Bild seiner Mutter, sondern auch über die Rolle und Situation der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert. Wie Allrath und Surkamp zeigen, entfalten divergierende Perspektiven auch gendertheoretisches Potenzial, indem sie die Divergenz männlicher und weiblicher Sichtweisen in Bezug auf das gleiche Geschehen herausstellen können. In ihrem Modell einer genderorientierten Narratologie stellen sie die Frage, ob und in welchem Umfang in fiktionalen Texten über die Selektion und Ausgestaltung der Figuren- und Erzähler:innenperspektiven unterschiedliche weibliche und männliche Sichtweisen in der fiktiven Welt berücksichtigt werden (vgl. Allrath/Surkamp 2004: 160). Demnach kann beispielsweise ein gemeinsamer Fluchtpunkt zwischen den Einzelperspektiven auf einheitliche Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit verweisen und damit auf bestimmte Geschlechterrollen oder kontrastierende Perspektiven, welche die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen zum Ausdruck bringen. Texte können damit auch divergierende Auffassungen von Rollenbildern zum Ausdruck bringen. Zur Beantwortung dieser Fragen gilt es u. a. auf Häufigkeit und Reihenfolge der einzelnen Perspektiventräger:innen im Text zu achten. Eine Gleichberechtigung in diesem Punkt fordert Mathilde vehement ein:

Es ist unerträglich, und ich ertrage es auch nicht länger, so wahr ich Mathilde Sonntag heiße. Zwar verlangt der Pate Hahnenberg mit zitterndem Eifer die Feder, und Friedrich will auch sein Wort dazu geben; aber nach August komme ich, wie sich das von selbst versteht. Was Friedrich zu sagen hat, kann ich selber viel besser sagen, und der Pate mag das letzte Wort haben, wie er das erste gehabt hat. *Ich* bin an der Reihe [...]; und ich will mich auch nur ohne weiteres Hals über Kopf in allen Strudel und Spektakel stürzen, um nicht vor aller Aufregung des Bessererzählenkönnens gleich zu Anfang den Faden und die Contenance zu verlieren. (BA 9.1: 314)

Dass Mathilde Wertungen nicht scheut, legen bereits die Ausdrücke nahe, die sie für den Paten verwendet. So spricht sie abwechselnd vom »Pate[n] Griesgram« (ebd.: 268), »Paten Brummbär« (ebd.) oder auch »Pate[n] Grämelmeier« (ebd.: 269). Mathilde, die auch als »Spiegel- und Identifikationsfigur der Leserinnen von Familienjournalen« (Jückstock-Kießling 2004: 191) interpretiert wurde, nimmt hier selbstbewusst die Deutungs- und vor allem die Darstellungshoheit für sich in Anspruch und ist damit nicht mehr Objekt, sondern erzählendes und reflektierendes Subjekt des Geschehens – ein möglicher Effekt der Multiperspektivität, wie Allrath und Surkamp betonen (vgl. Allrath/Surkamp 2004: 164). Mathildes Textanteile weisen damit durchaus emanzipatorisches Potenzial auf. Auf inhaltlicher Ebene wird durch das Verfahren der Multiperspektivität

die spezifische Weltsicht von Frauen eingefügt, die im dominanten Diskurs über das 19. Jahrhundert weitgehend ausgeblendet oder marginalisiert sind. Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Welt- und Wirklichkeitserfahrung können dadurch sichtbar werden. So machen Mathildes Worte deutlich, dass ihr in vielen Situationen nicht die Möglichkeit gegeben wird, das Wort zu ergreifen, sondern es den Männern zukommt, die Welt zu erläutern und »der Menschheit, der Regierung oder einer armen Frau den Text zu lesen« (BA 9.1: 316). Ein Gespräch mit dem Paten stellt ihr Empfinden des Vorzugs der eigenen Perspektive gegenüber den anderen dann auch deutlich heraus. So sagt sie aus, dass sie die

einzig Vernünftige unter euch allen [...] [sei]. Jeder von euch ist mit seinem Luftballon voll Hochsinn und Philosophie und was weiß ich hinaufgefahren ins Himmelblau, und wenn ich nicht wenigstens meinen August an einem tüchtigen Stricke hielte, so wär's schlimm. Es ist aber doch schon schlimm genug! Zueinander könnt ihr nicht, wenn ihr euch gleich alle auf die nämliche Art aufgeblasen habt; jeder sitzt in seinem Lufterkorb und guckt mit dem Perspektiv nach dem andern. (Ebd.: 398)

Diese Worte setzen die Beschränktheit jeglicher Perspektive deutlich ins Bild und halten dabei die Inkompatibilität dieser fest. Die (männliche) Selbstbezogenheit verunmöglicht eine Annäherung der Weltsichten. Die Ausführungen der fiktiven Figur Mathilde zu den unterschiedlichen Geschlechterrollen sind eine weitere Thematisierung der Mehrdeutigkeit, was durch den von ihr gebrauchten Ausdruck des »Perspektivs« als Hilfsmittel, das jeweils nur einen Ausschnitt fokussieren kann, noch einmal hervorgehoben wird. Die Inkompatibilität der geschlechtlich markierten Perspektiven belegt die oben geäußerte These, dass in *Drei Federn* eine offene Perspektivenstruktur vorliegt.

5. Synthetisierungsversuche

Die gegenseitigen Beurteilungen zeugen jedoch nicht nur von inkompatiblen Weltsichten, sondern bringen auch Zustimmung zum Ausdruck, wie wiederum das Beispiel Mathildes zeigt, die der Selbstbeschreibung des Advokaten zustimmen muss: »Er hat dasselbe auf einer seiner lästerlichen Seiten ganz gut gesagt, und dafür allein kann ich ihm für jetzt mein Kompliment machen.« (BA 9.1: 269) Und auch Hahnenberg zollt Augusts Beschreibung Anerkennung: »Ein eigentümlich erfreuliches Bild hat mein teurer Schützling von mir entworfen!« (Ebd.: 366) Und an weiterer Stelle: »Der Erfinder des Coprosaurus Sonntagianus hat die kalte, knöcherne Hand, welche ihm auf dem Scheitel lag, vortrefflich beschrieben, und ich bedanke mich ganz gehorsamst dafür« (ebd.: 366f.). Auch in anderen Punkten muss er den fremden Federn zustimmen: »Mit Bedachtsamkeit habe ich das Manuskript meines Zöglings gelesen und habe nichts dagegen zu erinnern. Es ist objektiv genug gehalten und gibt mir recht, wenigstens bis zu einem gewissen Grade.« (Ebd.: 365) Obwohl in der multiperspektivischen Anlage des Textes keine übergeordnete Erzählinstanz den Leser:innen eine Deutung vorgibt (vgl. Schrader 2016: 110) und lediglich die sechs Kapitelüberschriften als Hinweis auf eine solche übergeordnete Instanz (vgl. Klopfenstein 1969: 80) gelten können, scheinen sich die Perspektiven in oder gerade

durch diese gegenseitige Kommentierung anzugleichen. Indem beispielsweise August die spezifisch weibliche Erfahrungswelt seiner Mutter aufgreift und sich auch die anderen Perspektiven in der gegenseitigen Kommentierung Zustimmung erteilen, werden verschiedene Weltmodelle nicht als inkompatibel dargestellt, sondern nähern sich einander an und scheinen damit doch einer geschlossenen Form der Multiperspektivität zu entsprechen. Die Perspektivenstruktur des Textes illustriert daher die Beobachtung Nünning und Nünning, dass »Multiperspektivität (d.h. das bloße Vorhandensein von mehreren Perspektiven in einem Text) keineswegs immer mit Polyphonie im Sinne eines Nebeneinanders verschiedener Sichtweisen und einer offenen Perspektivenstruktur korrespondiert. Entscheidend ist vielmehr die Frage, in welchem Maße sich die Perspektiven als synthetisierbar erweisen.« (Nünning/Nünning 2000b: 75) Aber auch wenn die eben vorgestellten Zustimmungssignale zu den Ausführungen der anderen Figuren in Richtung Kompatibilität der Perspektiven verweisen, überwiegen doch die synthesesstörenden Strategien im Text. Dazu gehören dialogische Strukturen, wenn die Erzählinstanzen die Worte ihrer Vorschreiber:innen direkt zitieren und kommentieren. So flicht Hahnenberg die Worte Augusts in sein eigenes Schreiben mit ein: »[...] [U]nd ich, der Knabe mit der erwachenden Lust am Leben, an der Bewegung und Selbsttätigkeit, stand zwischen diesen beiden Männern in einer unbeschreiblichen Verwirrung der Gefühle, schreibt mein Schutzbefohler und ahnt nur dunkel, welch ein Lob er mir dadurch erteilt.« (BA 9.1: 367) Die Verwirrung Augusts, der nicht weiß, wie er die unterschiedlichen Weltansichten von Vater und Paten vereinen soll, steht dabei in Kontrast mit der Perspektive Hahnenbergs, der genau diese Verwirrung erzeugen wollte. August erkennt die Absichten des Paten nicht, dieser liest jedoch die Unkenntnis als Erfolgserlebnis, dass seine Bemühungen Früchte trugen. Die Perspektiven gehen hier also weit auseinander. Wie Nünning und Nünning festhalten »kommt allen Dialogäußerungen bzw. Repliken, die sich auf andere Figuren beziehen, insofern ein doppelter Informationswert zu, als sie neben der expliziten figuralen Fremdcharakterisierung immer zugleich implizit Aufschluß über die Disposition und Werte derjenigen Figur geben, die eine andere in einer bestimmten Weise charakterisiert.« (Nünning/Nünning 2000b: 51)

6. Fazit: Formen und Funktionen der Mehrdeutigkeit und ihrer Thematisierung

Die Analyse von Raabes *Drei Federn* hat gezeigt, dass der Text sowohl explizite als auch implizite Thematisierungen von Mehrdeutigkeit vornimmt. Die Leitfrage des Bandes nach der Art der Thematisierung von Mehrdeutigkeit, lässt sich für diesen Text mit dem Kampf um die Deutungs- und vor allem Darstellungshoheit über das Geschehen beantworten. Mehrdeutig sind die unterschiedlichen Bewertungen der Handlungen und Einstellungen der Figuren sowie die Tendenz, das bereits Gesagte infrage zu stellen oder als nichtzutreffend zu bezeichnen. In Bezug auf eine mögliche Funktion dieser Mehrdeutigkeit kommt Schrader in einer Interpretation des Textes zu dem Schluss, dass eine zuverlässige Figurencharakterisierung erschwert würde: »Keine der Perspektiven behält mehr zuverlässig Recht und die Grenzen der Identität werden auf unheimliche Weise unsicher. Während sich im Weiterreichen der Federn die Perspektiven verändern, nival-

lieren sich die Charaktere.« (Schrader 2016: 113) Wie Grüne festhält, ist der Einsatz verschiedener Erzählstimmen oftmals mit der »Aufkündigung eines geschlossenen Sinnhorizonts« (Grüne [im Erscheinen]) verknüpft und zielt auf die Erkenntnis, dass jegliche Wahrnehmung und Perspektive notwendig subjektiv ist und nur eine von vielen möglichen Deutungen des Geschehens wiedergeben kann. Diese Sichtweise findet sich auch bei Ohl, der in dem Text einen Schritt Raabes in Richtung einer Erzähltechnik radikaler Perspektivierung sieht (vgl. Ohl 1968: 103). Auch Jückstock-Kießling führt an, dass Raabe »auf ein deutendes Zentrum [verzichtet] – es gibt weder einen auktorialen Erzähler noch ein umfassendes Symbol, das den einen Sinn des Textes ausdrücken könnte.« (Jückstock-Kießling 2004: 191f.) Vielmehr verweise die Multiperspektivik auf »wechselseitige Relativierung der Betrachtungsweisen und ihre Kenntlichkeit als Perspektive« (ebd.: 201).⁹ Wie so oft bei Raabe verweigert der Text eine eindeutige Auflösung, die Divergenz der Weltansichten wird in keine eindeutige Lesart überführt. Die Leitfrage des Sammelbandes nach der Funktion der Thematisierung von Mehrdeutigkeit kann in Bezug auf Raabe insofern dahingehend beantwortet werden, dass die hier verwendete Multiperspektivität die Funktion erfüllt, die Beschränktheit jeder individuellen Perspektive herauszustellen (vgl. Hartner 2012a) und damit auf epistemologische Relativität zu verweisen. Es zeigt sich, dass Erfahrungen von verschiedenen Personen sehr unterschiedlich erlebt werden können und dabei auch geschlechtsspezifische Rollenvorstellungen und Welterfahrungen einen Einfluss haben. Daneben ist die Aufmerksamkeitslenkung auf die Metaebene des Erzählens eine weitere Funktion, die die Thematisierung von Mehrdeutigkeit in Form der formalen Struktur der Multiperspektivität erfüllen kann. Wie deutlich wurde, sind sowohl Annäherungen der Perspektiven als auch synthesesstörende Strategien festzustellen. Die Frage danach, ob es Fluchtpunkte der Sinngebung gibt und durch wen diese gesetzt werden, lässt sich demnach nicht eindeutig beantworten. Gerade diese Unbestimmtheit kann aber auch als eine zusätzliche Ebene im Spiel der Mehrdeutigkeiten verstanden werden. Indem Raabe sowohl offene als auch geschlossene Perspektivenstrukturen in seinem Text verwendet, bzw. die verwendeten Perspektivenstrukturen sowohl als tendenziell offen als auch als tendenziell geschlossen interpretiert werden können, wird auch diese Frage mehrdeutig und lässt keine eindeutige Bestimmung mehr zu.

9 Jückstock-Kießling erkennt in den *Drei Federn* auch eine intertextuelle Anspielung auf Karl Gutzkows Konzept des Romans des Nebeneinanders, was sie mit Raabes Aufgreifen der von Gutzkow verwendeten Beleuchtungs- oder Prisma-Metapher für den Erzählvorgang belegt (vgl. Jückstock-Kießling 2004: 198–199). »Während Raabe in den Vorgängerromanen noch versucht hatte, in der Vollendung eines Bildungsganges zugleich die Verfassung der Welt auszudrücken, gibt er hier diesen Anspruch zumindest experimentell auf. Dafür ist die Verteilung des Erzählens auf drei Stimmen und die konsequente Perspektivierung zugleich Indiz und Methode. Mit dem Bezug auf Gutzkows Roman des Nebeneinanders wird paradigmatisch das Unterfangen zurückgewiesen, in einem solchen erzählerischen Verfahren einen neuen Weg zur Sinntotalität zu beschreiten. Diese Sinntotalität gibt es nicht, Welt und Welterfahrung bleiben kontingent. Stattdessen wird nun erzählt, auf welche Weise die Welt von unterschiedlichen Figuren wahrgenommen wird.« (Ebd.: 207)

Literaturverzeichnis

- Allrath, Gaby (2000): »Multiperspektivisches Erzählen und synthesesstörende Strategien im englischen Frauenroman des 19. Jahrhunderts aus der Sicht einer feministischen Literaturwissenschaft: Subversive Variationen des *single-point perspective system* bei Jane Austen, Emily Brontë und George Eliot«, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 175–198.
- Allrath, Gaby/Surkamp, Carola (2004): »Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung«, in: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 143–179.
- Aust, Hugo (2006): Realismus, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Bark, Joachim (1981): »Raabes ›Drei Federn‹ (1865): Versuch fiktiver Biographik. Zugleich ein Beitrag zum deutschen Erziehungsroman«, in: JbRG, S. 128–148.
- Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (2023): »Arten, Formen und Funktionen der literarischen Thematisierung von Mehrdeutigkeit«, in: Dies. (Hg.), Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 7–22.
- Göttsche, Dirk (2016): »Raabes Realismusverständnis«, in: Dirk Göttsche/Florian Krobbe/Rolf Parr (Hg.), Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler, S. 16–20.
- Grüne, Matthias [im Erscheinen]: »Zu den Abscheulichkeiten [...] habe ich noch etwas hinzuzufügen«. Kommunikatives Erinnern in Wilhelm Raabes Erzählung *Drei Federn*«, in: JbRG.
- Hartner, Marcus (2012a): »Multiperspectivity«, in: Hühn, Peter et al. (Hg.), the living handbook of narratology, Hamburg: Hamburg University, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/37.html> [21.02.2023].
- Hartner, Marcus (2012b): Perspektivische Interaktion im Roman. Kognition, Rezeption, Interpretation, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Jückstock-Kießling, Nathali (2004): Ich-Erzählen. Anmerkungen zu Wilhelm Raabes Realismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Köppe, Tilmann (2023): »Mehrfachadressierung, Mehrdeutigkeit, komische Inkongruenz. Zur Figur des Abbe in Astrid Lindgrens *Madita*«, in: Descher, Stefan/Jacke, Janina/Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas (Hg.), Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 219–230.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom (2014): Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart: Reclam.
- Klopfenstein, Eduard (1969): Erzähler und Leser bei Wilhelm Raabe. Untersuchungen zu einem Formelement der Prosaerzählung, Bern: Paul Haupt.
- Lindemann, Uwe (1999): »Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning«, in: Kurt Rött-

- gers/Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*, Essen: Die Blaue Eule, S. 48–81.
- Neuhaus, Volker (1971): *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Köln/Wien: Böhlau.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2000a): »Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität«, in: Dies. (Hg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 3–38.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (2000b): »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte«, in: Dies. (Hg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 39–77.
- Ohl, Hubert (1968): *Bild und Wirklichkeit Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg: Stiehm.
- Pfister, Manfred (1997): *Das Drama. Theorie und Analyse* [1977]. 9. Auflage, erweiterte und bibliografisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988, München: Fink.
- Pierstorff, Cornelia (2022): *Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe*, Berlin: de Gruyter.
- Podewski, Madleen (2020): *Akkumulieren – Mischen – Abwechseln: Wie die Gartenlaube eine anschauliche Welt druckt und was dabei aus ›Literatur‹ wird (1853, 1866, 1885)*, Berlin, refubium, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/28386>
- Raabe, Wilhelm (1960ff.): *Sämtliche Werke. 20 Bde. und 5 Ergänzungsbände*, hg. im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft von Karl Hoppe und Jost Schillemeit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Roggenbuck, Stefanie (2020): *Narrative Polyphonie. Formen von Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen und anglo-amerikanischen Erzähltexten*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Romberg, Bertil (1962): *Studies in the Narrative Technique of the First-Person-Novel*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Schrader, Hans-Jürgen (2016): »Drei Federn«, in: Dirk Göttsche/Florian Krobb/Rolf Parr (Hg.), *Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, S. 109–144.
- Solbach, Andreas (2002): »Die gekränkte Seele. Unzuverlässiges Erzählen in Wilhelm Raabes ›Drei Federn‹ (1865)«, in: JbRG, S. 21–49.
- Winkels, Hubert (2019): »Vorwort«, in: Moritz Baßler/Hubert Winkels (Hg.), *Raabe und heute. Wie Literatur und Wissenschaft Wilhelm Raabe neu entdecken*, Göttingen: Wallstein, S. 9–19.