

Wer oder was ist Friedrich Mergel? Mehrdeutig(keit) erzählen in Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*

Johannes Hees-Pelikan

In seinem bekannten Essay über *Die Vereindeutigung der Welt* (2018) adressiert Thomas Bauer die grundlegende und allgegenwärtige menschliche Erfahrung der Mehrdeutigkeit:

Menschen sind ständig Eindrücken ausgesetzt, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, unklar erscheinen, keinen eindeutigen Sinn ergeben, sich zu widersprechen scheinen, widersprüchliche Gefühle auslösen, widersprüchliche Handlungen nahezu legen scheinen. Kurz: Die Welt ist voll von Ambiguität. (Bauer 2018: 12)

Das Gefühl, dass man ein Phänomen, einen Sachverhalt oder auch einen anderen Menschen nie ganz, nie in allen seinen Aspekten und Facetten einsehen, verstehen und begreifen kann, ist ebenso frustrierend wie faszinierend und stellt vielleicht eine Konstante der *conditio humana* dar. Nicht weniger mehrdeutig als die Welt ist die Literatur. Mehrdeutigkeit gehört zum Wesen der Literatur. Zahlreichen ästhetischen Theorien gelten literarische Texte genau deshalb als wertvolle Begleiter beim Blick in den Abgrund der Un-eindeutigkeiten, Komplexitäten und Mehrdeutigkeiten der Welt (vgl. Bauer et al. 2010: 7–75; Berndt/Kammer 2009; Bode 1988). Indem sie Mehrdeutigkeit darstellen und reflektieren, helfen literarische Texte, sich in einer grundsätzlich mehrdeutigen Welt zu rechtfinden. Denn gerade im Erzählen wird diese Mehrdeutigkeit in ihrer ganzen Tiefe, Komplexität und Unhintergehbarkeit erfahrbar und sichtbar. Es ist das Ziel dieses Aufsatzes, exemplarisch zu zeigen, wie im Erzählen in Abhängigkeit von konkreten narrativen Verfahren jeweils bestimmte Formen von Mehrdeutigkeit entstehen und welche Rolle die Reflexion dieser narrativen Mehrdeutigkeit für jenen literarischen Text spielt, der hier untersucht werden soll.

Dieser Text ist Annette von Droste-Hülshoffs 1842 erschienene Erzählung *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen*. Der Text bietet sich in besonderer Art und Weise an, weil er vielleicht mehr als jeder andere aus dem Kanon der deutschsprachigen Literatur hinsichtlich seiner unaufhebbaren Dunkelheit, Sperrigkeit, Rätsel-

haftigkeit, Uneindeutigkeit und Vagheit gelesen worden ist. Von der schier unendlichen Zahl an Forschungsbeiträgen zur *Judenbuche* beginnt eine ebenfalls ganz erhebliche Zahl damit, dass sie diese Mehrdeutigkeit betont oder gar zum charakteristischen Merkmal des Texts erklärt (für einen Überblick in Bezug auf die zahlreichen Aspekte, hinsichtlich derer die Erzählung als mehrdeutig klassifiziert werden könnte, vgl. Gaier/Gross 2018). Andere Forschungsbeiträge wiederum versuchen, den Nebel zu lüften, etwa indem eine Inhaltsangabe zur *Judenbuche* gemacht und somit ein eindeutiger Inhalt des Texts festgelegt wird (vgl. Doering-Manteuffel 2010: 110f.; Jäger 2015: 397) oder indem zwischen konkurrierenden Deutungsoptionen eine als die eindeutig richtige ausgezeichnet wird (so etwa Mecklenburg 2008 in Bezug auf die Frage, wer den zentralen Mord innerhalb der Erzählung begeht). In beiden Fällen ist der Ausgangspunkt also die auffällige Mehrdeutigkeit des Texts, die entweder betont wird oder aufgelöst werden soll.

Meine These ist, dass diese Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* auf produktive Art und Weise differenziert werden kann. Denn Droste-Hülshoffs Text erzeugt in Abhängigkeit von seinen narrativen Verfahren spezifische Formen von Mehrdeutigkeit, die sich mit den Begriffen Vagheit, Amplifikation, Ambivalenz und Unbestimmtheit bezeichnen lassen. Mithilfe dieser Begriffe hat Frauke Berndt die in narrativen Texten erzeugte Mehrdeutigkeit jüngst auf hilfreiche Art und Weise typologisiert (vgl. Berndt 2023). Vagheit bezeichnet dabei im Einklang mit der etablierten linguistischen Bedeutung des Begriffs die Abwesenheit eines klar erkennbaren Sachverhalts oder einer eindeutigen Bedeutung. Vagheit, so hält etwa Kennedy fest, »involves uncertainty about the actual meanings of particular terms« (Kennedy 2019: 507, Herv. i.O.). Während es bei Vagheit – salopp formuliert – unklar bleibt, womit *genau* man es zu tun hat, bleibt es im Fall der Unbestimmtheit unklar, womit man es *überhaupt* zu tun hat. Die Begriffe Amplifikation und Ambivalenz wiederum beschreiben – anders als Vagheit und Unbestimmtheit – nicht die Abwesenheit einer Bedeutung oder Referenz, sondern im Gegenteil die simultane Anwesenheit mehrerer Sachverhalte oder Bedeutungen, die sich in variiertem Maße direkt widersprechen oder entgegenstehen können. Das Maß an Widersprüchlichkeit dient dabei als Differenzkriterium zwischen den beiden Begriffen: Amplifikation bezeichnet ein geringeres Maß an Widersprüchlichkeit, Ambivalenz ein höheres. Amplifikation und Ambivalenz beschreiben also Formen von Mehrdeutigkeit, die, wie etwa Pia Diergarten festhält, anders als Vagheit und Unbestimmtheit nicht auf Undeutlichkeit zielen. Denn es geht dabei nicht darum, »dass man etwas nicht versteht, sondern, dass man zugleich mehreres verschiedenes versteht; dass man eben nebeneinander mehrere Bedeutungen zulässt; die man aber alle versteht, die alle deutlich sind« (Diergarten 2022: 153; vgl. Bode 2007: 67).

In der *Judenbuche* geht es um alle diese Formen von Mehrdeutigkeit, die in der Forschungsliteratur – so umfangreich diese auch sein mag – weder unterschieden noch thematisiert werden (vgl. aber Gaier/Gross 2018: 4 u. 16ff.). Anders als es beispielsweise das Gros der Forschung suggeriert, das in der *Judenbuche* eine »Poetik [...] der Andeutungen, der Indizien und Spuren« (Begemann 2020: 107) entdeckt, geht es in Droste-Hülshoffs Erzählung nicht nur um vages Erzählen, das zu wenig sagt, sondern auch um mehrdeutiges Erzählen, das zu viel sagt. Durch eine Differenzierung von verschiedenen Formen der Mehrdeutigkeit gelangt man zu produktiven Einsichten. Man erkennt dann, dass in der *Judenbuche* nicht einfach von einer irgendwie rätselhaften Welt, geheimnisumwitten

terten Menschen und Ereignissen, die im Dunkeln bleiben, erzählt wird. Vielmehr wird alles, wovon in der *Judenbuche* erzählt wird, durch spezifische Verfahren des Erzählens auf eine spezifische Art und Weise mehrdeutig. Diese notwendig *im Erzählen* entstehende Mehrdeutigkeit ist eines der Themen der *Judenbuche*, das der Text an mehreren Stellen, auf die zurückzukommen sein wird, auch explizit adressiert.

Im Folgenden möchte ich beschreiben, wie in der *Judenbuche* in Abhängigkeit von verschiedenen narrativen Verfahren eine jeweils spezifische Mehrdeutigkeit erzeugt und thematisiert wird. Dazu soll zunächst die Vagheit der *Judenbuche* näher beschrieben werden, mit der sich eine Vielzahl von Forschungsbeiträgen auseinandersetzt (1.). Ausgehend davon möchte ich dann drei zentrale narrative Verfahren untersuchen, mittels welcher die *Judenbuche* nicht nur vage, sondern auf differenzierte Weise mehrdeutig erzählt: das Verfahren des mehrstimmigen Erzählens (2.), das Verfahren des Erzählens in mehreren Genres zugleich (3.) und das Verfahren des multiperspektivischen Erzählens (4.). Zuletzt soll es dann um diejenigen Stellen gehen, an denen die in der *Judenbuche* erzählte Mehrdeutigkeit explizit thematisiert wird (5.).

Stimme, Genre und Modus werden so als die Systemstellen des narrativen Texts erkennbar, an denen das grundlegende narrative Potenzial zur Erzeugung von Mehrdeutigkeit in der *Judenbuche* verortet werden kann. Dadurch, dass dieses Potenzial in mehreren bemerkenswerten Textstellen explizit thematisiert wird, entsteht eine poetologische Selbstreflexion. Denn in einer (erzählten) Welt, deren Mehrdeutigkeit auf der Hand zu liegen scheint und offen thematisiert wird, kommt dem für die *Judenbuche* so zentralen poetischen Prinzip – der unhintergehbaren Mehrdeutigkeit des Narrativen – ein gesteigerter Stellenwert zu. Mit anderen Worten: Alles, wovon erzählt wird, wird durch das Erzählen mehrdeutig – in einer unhintergehbar mehrdeutigen Welt wie etwa jener der *Judenbuche* ist das nachgerade ideal. Einem konstitutiv mehrdeutigen Erzählen kommt in einer solchen Welt eine hohe epistemologische Relevanz zu. Denn es erscheint dann als eine privilegierte Möglichkeit, der Welt gerecht zu werden, und zwar, weil das Erzählen die Mehrdeutigkeit der Welt, so kann man an Cornelia Pierstorffs grundlegende theoretische Überlegungen anschließen, »mit dem Zugriff erst erzeugt« bzw. sichtbar, erfahrbar und erkennbar macht (Pierstorff 2022: 2). Mit der Thematisierung von Mehrdeutigkeit leistet die *Judenbuche* also eine poetologische Selbstreflexion, in deren Zentrum die epistemologische Aufwertung mehrdeutigen Erzählens liegt. Mehrdeutiges Erzählen wird zur zentralen Praktik der Erfahrung, Erkenntnis und Erschließung einer Welt, deren Mehrdeutigkeit es fokussiert und thematisiert. In Droste-Hülshoffs *Judenbuche* betritt man eine Welt, die immer nur noch mehrdeutiger wird, sobald man beginnt, von ihr zu erzählen.

1. Forschen und Rätseln

In einem wegweisenden Aufsatz hat Heinrich Henel 1967 das bis heute aktuelle Forschungsparadigma der Mehrdeutigkeit für die *Judenbuche* begründet. Das »Grundproblem der Novelle« sei die Frage »Was ist Wahrheit?« (Henel 1967: 157), und die Antwort der Erzählung sei, dass der menschliche Verstand niemals ausreiche, um das eindeutig und letztgültig zu erkennen. Henels Interpretation ist damit die erste, in welcher »der

Sinn der Novelle eben in ihrer Dunkelheit gesehen wird» (ebd.: 159). Mit Dunkelheit ist dabei jene Form von Mehrdeutigkeit gemeint, die oben als Vagheit eingeführt wurde, und vage ist in erster Linie die in der *Judenbuche* erzählte Welt (*histoire*). Was in dieser Welt geschieht, ist nicht eindeutig zu sagen, ebenso wenig, warum es geschieht. Im Anschluss an Henel haben das zahlreiche Interpreten betont (vgl. Gaier/Gross 2018: 1–10; Kortländer 1979; Liebrand 2008: 208ff.; Schwarz 2019: 721; Wortmann 2010: 315f.). Wer hat den Juden Aaron ermordet? (Vgl. Huszai 1997; Liebrand 2008: 211f.) Wer den Förster Brandis, und warum schickt Friedrich diesen in die falsche Richtung in den Wald? (Vgl. Liebrand 2008: 208f.) Wer hängt am Ende tot in der *Judenbuche*? (Vgl. ebd.: 213f.) War es Selbstmord oder Mord? (Vgl. Kraft 1994: 101) Warum wühlt Margreth in der Erde? (Vgl. Henel 1967: 153f.; Rölleke 2016a; Staiger 1962: 58) Ermordet Margreth ihren Mann? (Vgl. Liebrand 2008: 205; Henel 1967: 155) Schläft Margreth mit ihrem Bruder? (Vgl. Liebrand 2008: 206; Helfer 1998: 235f.) Und vor allem: Wer oder was ist Friedrich? Ein Mörder? (Vgl. Rölleke 2016a; Schäublin 1993: 255) Kein Mörder? (Vgl. Huszai 1997; Mecklenburg 2008) Ein sozial Benachteiligter? (Zu dieser sozialen und sozialpsychologischen Dimension der Erzählung vgl. Diersen 1983: 305; Doering-Manteuffel 2010; Freund 1993; Freund 1979) Ein verhaltenspsychologisch Auffälliger? (Vgl. Krauss 1995) Oder bloß Teil einer allegorischen Figuration mit religiöser Aussage? (Vgl. Rölleke 2016a) »All das und vieles andere bleibt ungeklärt« (Begemann 2020: 104). Ostentativ scheint die *Judenbuche* eine eindeutige Antwort auf jede einzelne dieser Fragen zu verunmöglichen, was im Text auch mehrfach explizit betont wird, am deutlichsten vielleicht im Zusammenhang des Mords am Förster Brandis, der »nie aufgeklärt« (Droste-Hülshoff 1994: 39)¹ wurde, da die »Anzeigen so schwach« (SW 36) waren und es anstelle von gesicherten Beweisen und Erkenntnissen »nicht mehr als Mutmaßungen« (SW 36) gibt. Erzählt wird so von einer dunklen, düsteren Welt, in der es keine Wahrheit gibt, sondern nur Gewalt und Tod (vgl. Laufhütte 2002: 291; Silz 1954) – und Vagheit.

Erzeugt wird solche Vagheit der erzählten Welt durch die Art und Weise, in der über diese Welt erzählt wird. Auch das wurde von der Forschung immer wieder beschrieben, etwa mithilfe des von Henel geprägten Begriffs des »Indizienstil[s]« (Henel 1967: 146), womit ein Erzählen gemeint ist, dessen Prinzip die Darstellung grundsätzlich uneindeutiger Hinweise, Indizien ist. Thomas Wortmann hält summarisch fest, dass die Erzeugung von »Lücken und Ambivalenzen [...] als konstitutives Merkmal der Droste'schen Erzählstrategie verstanden« (Wortmann 2010: 316f.) werden müsse, und Claudia Liebrand identifiziert in »Verrätselung und Verdunkelung« (Liebrand 2008: 208) zwei zentrale narrative Prinzipien. Auch aus quellengeschichtlicher und textgenetischer Sicht wurde immer wieder festgestellt, dass Droste-Hülshoffs *Judenbuche* von Verfahren des vagen Erzählers geprägt ist. Solche Verfahren lassen sich nämlich sowohl in ihrem Umgang mit den Quellen ihrer Erzählung erkennen als auch in der textgenetischen Entwicklung, die von den verschiedenen Entwürfen und Textstadien der *Judenbuche* zum veröffentlichten Text führt. Die Forschung hat ausführlich rekonstruiert, welche historischen Ereignisse der in der *Judenbuche* erzählten Geschichte zugrunde liegen (vgl. dazu Begemann 2020: 101ff.; Plachta/Woesler 1994: 786f.; Krus 1994). Darüber hinaus

¹ Zitate aus der *Judenbuche* werden im Folgenden aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle [SW] sowie der Seitenzahl ausgewiesen.

wurde die von Droste-Hülshoffs ›Halbonkel‹ August von Haxthausen 1818 veröffentlichte *Geschichte eines Algierer-Sklaven* als ein wichtiger Ausgangspunkt für die *Judenbuche* identifiziert (vgl. Liebrand 2008: 197ff.; Werner 1979). Mit Blick auf diese Quelle hat insbesondere Liebrand ausführlich gezeigt, dass Droste-Hülshoff aus der Erzählung ihres Onkels zwar etliche Hauptelemente der story übernimmt, dabei aber systematisch die Deutungsmöglichkeiten erweitert und so Zweifel daran erzeugt, ›was wirklich geschah‹ (vgl. Liebrand 2008: 201ff.; Diersen 1983: 31of.). Das Verhältnis der *Judenbuche* zur *Geschichte eines Algierer-Sklaven* betont somit, dass Droste-Hülshoffs Text explizit auf die Erzeugung von Vagheit zielt. Dieses Streben nach Vagheit zeigt sich auch aus einer textgenetischen Sicht, d.h. es manifestiert sich in der Abfolge der Textstufen, die schließlich zur publizierten Version der *Judenbuche* führen. Es sind acht Textstufen² erhalten, die einen langen, wohl beinahe über zwei Jahrzehnte reichenden Entstehungsprozess der kurzen Erzählung dokumentieren (vgl. Begemann 2015: 91ff.; Plachta/Woesler 1994: 779). Unübersehbar lassen die Textstufen dabei eine »Strategie der Verdunkelung« (Begemann 2015: 110) erkennen: Gezielt erhöht die Autorin bei ihrer Arbeit am Text dessen Vagheit, etwa indem sie auf Verfahren der »Verkürzung, Auslassung und Andeutung« (ebd.) zurückgreift:

Anhand eines Vergleichs der Druckfassung mit den handschriftlichen Vorstufen der *Judenbuche* hat man Droste-Hülshoffs Bemühen nachweisen können, im Laufe der Überarbeitungen gezielt Informationen zu streichen und Sachverhalte zu verundeutlichen. Die ›Verdunkelung‹ des Textes, die ihn vielerorts rätselhaft macht, ist also nicht etwas, was der Autorin unterläuft oder von ihr in Kauf genommen wird, es handelt sich vielmehr um eine bewußte Strategie. (Begemann 2015: 107f.)

Durch literarische Verfahren sowie solche, die quellengeschichtlich oder textgenetisch beschreibbar sind, entsteht also jene Vagheit, welche Leser:innen seit Jahrzehnten anspornt, das »Rätsel« (Wittkowski 1985) der *Judenbuche* zu lösen.

Neben dieser Vagheit wird von der Forschung immer wieder auch die Ambivalenz der *Judenbuche* beschrieben, allerdings ohne sie begrifflich und systematisch präzise zu bestimmen und vom Phänomen der Vagheit abzugrenzen. So ist Droste-Hülshoffs Erzählung für Benno von Wiese beispielsweise »realistisch und phantastisch zugleich« (Wiese 1956: 160), da sie als akribische sozialpsychologische Fallstudie ebenso begreifbar ist wie als Schilderung eines naturmagischen Mysteriums. Oft bemerkt wurde auch das intertextuelle Oszillieren zwischen Altem und Neuem Testament. Während das unerbittliche Urteil über Friedrich/Johannes – dessen »Leiche ward auf dem Schindanger verscharrt« (SW 62) – alttestamentlichen Prinzipien von Rache und Vergeltung zu folgen scheint, predigt das Eingangsgedicht im Sinne des Neuen Testaments und mahnt zu Vergebung und Barmherzigkeit, was ein »merkwürdiger Kontrast« (Wiese 1956: 172) sei. Und Hartmut Laufhütte entdeckt Widersprüchlichkeit in einem Grundmuster der Droste-Hülshoff-Forschung, das darin bestehe, dass viele Interpreten in der dunklen, hoffnungslosen Welt der *Judenbuche* zugleich ein metaphysisch-religiöses Prinzip der ausgleichenden Gerechtigkeit am Werk sähen (vgl. Laufhütte 2002). Bezeichnenderweise erkennt

² Abgedruckt sind die Textstufen in der historisch-kritischen Ausgabe (vgl. Droste-Hülshoff 1984).

Laufhütte gerade nicht, dass dieser ›Widerspruch‹ auf eine zentrale Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* verweist und somit nicht als interpretative Verirrung abgetan werden sollte, sondern zum charakteristischen Profil des Texts zu rechnen ist. Auch in der Frage, ob im Dorfe B. nur blinder Zufall sinnlos walte oder ob mysteriöse Kräfte dort mit harter Hand zugange sind, bleibt dieser Text mehrdeutig.

Es ist interpretatorisch produktiv solche Ambivalenzen von Vagheit zu unterscheiden. Es geht in der *Judenbuche* nämlich nicht um die Frage ›Hat Friedrich Mergel Aaron ermordet?‹, auf die nur eine vage Antwort – nichts Genaues weiß man nicht – gegeben werden kann. Es geht vielmehr um die Frage ›Wer oder was ist Friedrich Mergel?‹ Die Antworten auf diese Frage sind aber nicht nur im Einzelnen vage, sondern in der Summe bspw. auch ambivalent. Friedrich ist x und y und z – usw. usf. Gerade mit Blick auf Friedrich wird solche Ambivalenz in Droste-Hülshoffs Text mehrmals explizit angesprochen. Die »Wendung seines [also Friedrichs, J.H.P.] Charakters« ist ein zentrales Thema, das auch die Bewohner des Dorfes B. beschäftigt, die sich »bewußt« werden, »ihn nicht zu kennen und nicht berechnen zu können, wessen er am Ende fähig sei« (SW 41).

So gewöhnte man sich daran, ihn bald geputzt und fröhlich als anerkannten Dorflegant an der Spitze des jungen Volks zu sehen, bald wieder als zerlumpten Hirtenbuben einsam undträumerisch hinter den Kühen herschleichend, oder in einer Waldlichtung liegend, scheinbar gedankenlos und das Moos von den Bäumen rupfend. (SW 29)

Die *Judenbuche* erzählt mehrdeutig und sie thematisiert und reflektiert die dabei entstehenden Formen von Mehrdeutigkeit implizit ebenso wie explizit. Die grundlegenden Verfahren dieses mehrdeutigen Erzählens lassen sich an drei grundlegenden Systemstellen des narrativen Texts festmachen: Stimme (2.), Genre (3.) und Modus (4.).

2. Stimme

Bekanntlich beginnt die *Judenbuche* mit einem Gedicht. So regelmäßig wie seine Form aus fünfhebigen jambisch-alternierenden und paargereimten Versen, so eindeutig scheint seine Aussage zu sein, die eine zentrale Botschaft des Neuen Testaments paraphrasiert: »Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet!« (Mt. 7,1-7,5; vgl. Joh. 7,53-8,11) Aber das Gedicht erschöpft sich nicht darin, an diese *eine* Botschaft zu erinnern – das christliche Gebot der Barmherzigkeit, das zu einem milden Urteil über die Sünden, Fehler und Vergehen der anderen anhält. Vielmehr setzt bereits mit dem Gedicht ein narratives Verfahren ein, das ein genuin mehrdeutiges, da mehrstimmiges Erzählen erzeugt. Analysier- und beschreibbar wird dieses Erzählen mithilfe der narratologischen Kategorie der Stimme, wie sie in der auf Gérard Genette zurückgehenden strukturalistischen Diskursnarratologie entwickelt wurde. Die narrative Struktur der *Judenbuche* wird in entscheidender Hinsicht durch das Verhältnis des Gedichts zum nach diesem einsetzenden Haupttext geprägt. Das allerdings wird selten erkannt. Die inzwischen mehr als 100 Jahre andauernde, intensive germanistische Forschung – die alles nur Erdenkliche über die *Judenbuche* gesagt hat, und das meist mehrfach – ist in

dieser Hinsicht stark ergänzungsbedürftig, was wohl auch daran liegt, dass sie sich kaum der Genette'schen Terminologie bedient.

Betrachtet man das Eingangsgedicht hinsichtlich seiner Stellung in der narrativen Struktur der *Judenbuche*, kann man sich der von Günther Bonheim formulierten Kritik anschließen, dass die Bezeichnung Motto gedicht – die ein Lieblingslabel der Forschung ist – eher weniger treffend, vielleicht sogar irreführend ist. Denn das Gedicht ist gerade nicht »vor« oder »über« der Erzählung einzuordnen, von wo aus es für diese ein Motto formuliert (vgl. Bonheim 2002: 212). Stattdessen ist es »der Erzählung selber zugehörig« (ebd.). Freilich zieht Bonheim nicht die Konsequenz aus dieser richtigen Feststellung, wenn er folgert, dass in dem Gedicht »der Leser« (ebd.: 213) adressiert und gleichsam auf die Lektüre des Haupttextes vorbereitet werde. Als Teil des narrativen Setups der *Judenbuche* ist das Gedicht vielmehr so zu verstehen, dass in ihm eine erste, extradiegetische Erzählstimme einsetzt, welche die Erzählung eröffnet und den Rahmen setzt für die zweite, intradiegetische Erzählstimme, die mit dem nach dem Gedicht stehenden Haupttext vernehmbar wird (vgl. Rieb 1996: 47). Am deutlichsten zeigt sich diese Zweistimmigkeit, wenn im viertletzten Vers die extradiegetische Erzählinstanz die intradiegetische explizit anspricht: »Du Glücklicher, geboren und gegeht« (SW 11). Gleich zu Beginn der *Judenbuche* erzählen also zwei Stimmen, die sich primär hinsichtlich der Orte unterscheiden lassen, von denen aus sie erzählen (extradiegetische vs. intradiegetische Ebene). Hat man die beiden Erzählstimmen aber erst einmal dergestalt auseinanderdividiert, so wird man auch klarer sehen können, dass diese nicht nur von unterschiedlichen Ebenen aus erzählen. Sie erzählen vor allem auch Verschiedenes und erzeugen damit Mehrdeutigkeit vom Typ der Amplifikation. Als Akkumulation dieser Stimmen wird die *Judenbuche* so von Grund auf zu einem Text, der Stimmen im Sinn einer Amplifikation nebeneinanderstellt. Dabei ist es auffällig, dass insbesondere die extradiegetische Erzählinstanz solche, wie ich sie nennen möchte, amplifikatorische Mehrdeutigkeit auch ganz explizit thematisiert und so gleich in den ersten Zeilen der *Judenbuche* ins thematische Zentrum rückt. Um dies besser nachzuvollziehen, möchte ich den Beginn der Erzählung noch einmal zitieren:

Wo ist die Hand so zart, daß ohne Irren
 Sie sondern mag beschränkten Hirnes Wirren,
 So fest, daß ohne Zittern sie den Stein
 Mag schleudern auf ein arm verkümmert Sein?
 Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen,
 Zu wägen jedes Wort, das unvergessen
 In junge Brust die zähen Wurzeln trieb,
 Des Vorurteils geheimen Seelendieb?
 Du Glücklicher, geboren und gehegt
 Im lichten Raum, von frommer Hand gepflegt,
 Leg hin die Waagschal, nimmer dir erlaubt!
 Laß ruhn den Stein – er trifft dein eignes Haupt! –
 (SW 11)

Was erzählt die hier vernehmbare erste narrative Stimme und inwiefern thematisiert sie dabei amplifikatorische Mehrdeutigkeit? Offensichtlich paraphrasiert die Stimme die

biblische Mahnung, dass nur derjenige, der selbst ohne Sünde ist, es wagen sollte, den Stein auf andere zu werfen. Begründet wird dieses Gebot mit der Mehrdeutigkeit und Komplexität allen menschlichen Tuns und Seins, der ein eindeutiges, harsches Urteil niemals gerecht werden kann. Schon in den ersten Zeilen des Gedichts wird diese unhintergehbare Mehrdeutigkeit thematisiert. Es kann weder über einen Menschen noch dessen Taten ein eindeutiges Urteil geben, da beides zu komplex, zu wenig eindeutig, zu mehrdeutig ist – und zwar im Sinne einer Mehrdeutigkeit vom Typ Amplifikation (vgl. Krauss 1995: 545). Denn die im Gedicht beschriebene Mehrdeutigkeit kommt dadurch zustande, dass die menschlichen Gedanken, Gefühle und Handlungen einer Vielzahl von Einflüssen ausgesetzt sind, die im Sinn einer Amplifikation parallel wirken. Vielfältig sind die »Wirren« des menschlichen »Hirnes«, unmessbar mannigfaltig der »Drang« und die Triebe seines »Blutes«, unwägbar die zahllosen »Wort[e]«, die ihn beeinflussen, disperat die Einflüsse seiner Umwelt. Die Botschaft des Gedichts ist es folglich, sich auf diese Mehrdeutigkeit der Menschen und ihrer Taten einzulassen und deshalb vom Urteilen abzusehen. Mehrdeutig sind dabei – das ist zu betonen – nicht nur die sündigen Menschen und ihre Taten, sondern nicht weniger diejenigen, die über die anderen richten. Denn eben so wenig, wie Menschen einfach Sünder:innen sein können, können sie einfach Richter:innen sein. Das Gedicht bringt diese Mehrdeutigkeit in der letzten Zeile auf den Punkt, in der das Gebot, nicht zu richten, damit begründet wird, dass jeder Urteilspruch auf das »Haupt« der Richtenden zurückfällt. Mit anderen Worten: In jeder Richter:in steckt eine Sünder:in – ein Gedanke, der auch im nach dem Gedicht einsetzenden Prosatext noch einmal aufgegriffen wird, wenn dort vom »siebzigjährigen Ortsvorsteher« die Rede ist, der »als erfahrener Leitbock den Zug [der Holzdiebe, J.H.P.] mit gleich stolzem Bewußtsein anführte, als er seinen Sitz in der Gerichtsstube einnahm« (SW 13). Auch hier ist der Stolz des Richters zugleich der Stolz des Verbrechers.

Die amplifikatorische Mehrdeutigkeit aller Menschen und ihrer Handlungen – seien sie Richter- und/oder Sünder:innen – wird also von der extradiegetischen Erzählstimme explizit thematisiert. Zugleich wird – wie um diese Aussage zu unterstreichen – auch das Sprechen der extradiegetischen Stimme selbst mehrdeutig. So fällt gleich zu Beginn des Gedichts auf, dass die in den ersten beiden Versen beschriebene barmherzige, »zarte« Hand, die Einsicht hat, sich in den Versen drei und vier unvermittelt in eine strafende, »feste« Hand, verwandelt, die den Stein schleudert. Für diese Mehrdeutigkeit sind rhetorische Verfahren konstitutiv, erscheinen doch die Attribute »so zart« und »so fest« dadurch, dass sie eine Wiederholung und einen Parallelismus bilden, als die Eigenschaften ein und derselben Hand. Die zarte Hand, die sich behutsam an die Mehrdeutigkeiten und »Wirren« des »beschränkten Hirnes« herantastet, ist zugleich die feste Hand, die alle Mehrdeutigkeit der Menschen und ihrer Taten ignoriert, diese auf »ein arm verkümmert Sein« reduziert und den Stein schleudert, ohne zu zögern. Die Hand ist zart und fest, sie ist Ambiguitätsensibel und Ambiguitätsintolerant – sie ist mehrdeutig, und zwar auf eine widersprüchliche Art und Weise, womit sich auf dem Spektrum der Mehrdeutigkeit eine Verschiebung in Richtung Ambivalenz ergibt. Die explizit themisierte amplifikatorische Mehrdeutigkeit der Menschen und ihrer Taten wird dadurch auf der performativen Ebene im Sprechen der Erzählstimme zur Ambivalenz gesteigert. Das Erzählen der extradiegetischen Erzählinstanz ist ambivalent; es ist eine Stimme, zu der sowohl eine zarte als auch eine feste Hand gehört.

Im viertletzten Vers adressiert die Stimmte des Gedichts einen »Glückliche[n], geboren und gehegt«. Viele Forschungsbeiträge gehen davon aus, dass mit dieser Apostrophe der »Leser« (z.B. Rölleke 2016a: 80) angesprochen wird. Das ist sicher nicht verkehrt; ebenso plausibel ist es aber, die genuine (amplifikatorische) Mehrdeutigkeit der Adressierungen zu bedenken, die sich an mehrere Adressat:innen gleichzeitig richten kann. Ich möchte vorschlagen, in dem »Glückliche[n]« nicht nur die Rezipient:innen, sondern auch eine von der extradiegetischen Erzählinstanz des Gedichts angesprochene zweite (und dann per definitionem intradiegetische) Erzählstimme zu sehen, die das Erzählen mit dem Einsatz des auf das Gedicht folgenden Haupttextes übernimmt. Dieser narratologische Befund ist dabei kein terminologischer Selbstzweck und keine Spitzfindigkeit. Er benennt vielmehr präzise jene Systemstelle, an welcher eine grundlegende narrative Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* entsteht: die Stimme. Die *Judenbuche* ist vielstimmig, und in Abhängigkeit von diesem narrativen Verfahren entstehen spezifische Mehrdeutigkeiten vom Typ Amplifikation und Ambivalenz. Es sprechen gleich zu Beginn von Droste-Hülshoffs Text zwei Stimmen, es erklingt schon auf der ersten Seite, was Christian Begemann treffend eine »[d]unkle Polyphonie« (Begemann 2015: 109) genannt hat. Diese von Beginn an bestehende Mehrdeutigkeit wird von der *Judenbuche* explizit thematisiert, indem sie die Ansprache ihrer eigenen Erzählinstanz inszeniert. Denn indem die intradiegetische Erzählinstanz im einführenden Gedicht als »Glücklicher« apostrophiert wird, wird ihr Erzählen auch qualifiziert. An sie richtet sich die im Gedicht vorgetragene (wenn auch performativ nicht bruchlos umgesetzte) Warnung, nicht zu urteilen, nicht eindeutig zu sprechen, um der Mehrdeutigkeit der Menschen und Taten, über die gesprochen wird, gerecht zu werden. Damit aber unterliegt das Sprechen der intradiegetischen Erzählinstanz von Beginn an jener grundlegenden Ambivalenz, die sich auch im Erzählen der extradiegetischen Instanz erkennen lässt. Ist es ein verurteilendes Sprechen oder einverständnisvolles barmherziges? Es ist diese Ambivalenz der intradiegetischen Erzählinstanz, die sie auch – wie vor allem Sebastian Meixner herausgearbeitet hat – unzuverlässig erscheinen lässt. Diese Unzuverlässigkeit kommt dadurch zustande, dass zugleich Mehreres und Verschiedenes erzählt wird. Meixner hält dies präzise fest:

Die ›Geschichte‹ des literarischen Textes multipliziert sich in mehrere Versionen, in mehrere Erzählungen im Widerstreit oder in mehrere als Aussagesysteme verstandene Welten. [...] Vielmehr werden verschiedene Versionen der erzählten Welt neben-einander gestellt, ohne hierarchisch oder erzähllogisch aufgelöst zu werden. (Meixner 2014: 109)

Die *Judenbuche* führt also nicht nur von Beginn an ein im Sinne der Amplifikation mehrdeutiges Erzählen vor, das auf eine extra- und eine intradiegetische Erzählinstanz verteilt wird. Darüber hinaus produzieren die einzelnen Erzählstimmen zudem Ambivalenz, sie sind in sich auf eine widersprüchliche Weise mehrdeutig.

3. Genre

Ambivalenz entsteht auch an einer weiteren grundlegenden Systemstelle des narrativen Texts: dessen generischer Dimension. Hier besteht ein enger Zusammenhang mit der

Stimme, denn das Genre oder die Gattung eines Texts lassen sich als semantische Rahmung der Erzählstimme(n) begreifen. Mit nur einer Rahmung begnügen sich die Erzählstimmen der *Judenbuche* allerdings nicht. Stattdessen verwenden sie die Elemente, Topoi und Konventionen mehrerer Genres und erzeugen auch dadurch Ambivalenz. Mehrdeutigkeit entsteht hier also im Zusammenfall mehrerer genrespezifischer Erzählweisen. Es wird in mehreren Genres zugleich erzählt; dasjenige, was erzählt wird, wird dadurch unhintergehbar ambivalent.

Die in der *Judenbuche* so offensichtliche Überlappung von Genres wurde von Liebrand präzise beschrieben. Sie hält fest, dass »Einzeltexte nicht mit den Genrekonventionen eines einzelnen Genres [...] operieren, sondern mit einem (kleineren oder größeren) Bündel von Mustern diverser Genres« (Liebrand 2008: 216). In der *Judenbuche* lassen sich – allein nach der Lektüre des Titels, des Einführungsgedichts und der ersten beiden Sätze der danach einsetzenden Erzählung – mindestens 7 verschiedene generische Rahmungen des Erzählens unterscheiden:

1. Der – nicht von der Autorin stammende, von ihr aber akzeptierte – (vgl. Plachta/Woesler 1994: 781) Haupttitel »Die Judenbuche« verweist auf das Genre der Novelle, indem er ein Dingsymbol zu benennen scheint (vgl. Diersen 1983: 300; Wiese 1956: 156).
2. Der – von der Autorin eigentlich als Haupttitel gedachte – Untertitel nimmt eine explizite Genrebezeichnung vor und nennt den Text ein »Sittengemälde« (vgl. Doe-ring-Manteuffel 2010).
3. Das einführende Gedicht legt es nahe, den Text als religiöses Exempel oder als Allegorie zu lesen, in der die Relevanz des christlichen Barmherzigkeitsgebots dargestellt wird (vgl. Rölleke 2016a; Jäger 2015).
4. Ebenso könnte man im Gedicht aber auch Hinweise auf das Genre einer sozialpsychologischen Fallstudie erkennen, in der die Ursachen und Einflüsse thematisiert werden, die Menschen zu Verbrechern werden lassen (vgl. Diersen 1983: 305; Doe-ring-Manteuffel 2010; Freund 1993; Freund 1979).
5. Der erste Satz der Erzählung weckt Reminiszenzen an Friedrich Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorner Ehre* (1786/1792) und damit das Genre der Kriminalgeschichte (vgl. Henel 1967: 151ff.; Ort 2014: 107ff.; Wortmann 2017).
6. Daneben aktiviert der erste Satz auch das Genre der Dorfgeschichte. Es steht dort zunächst das »Dorfe B.« im Mittelpunkt der Darstellung (vgl. Liebrand 2009: 147f.).
7. Im zweiten Satz spielt die Erzählung dann auf die Gattung des Epos an, ist hier doch die Rede davon, dass im beschriebenen ländlichen Setting zum »Ulysses« wird, wer eine Reise von mehr als »dreißig Meilen« (SW 11) unternimmt (vgl. Liebrand 2009: 153ff.; Oppermann 1976).

Was ist es also nun, das hier erzählt wird? Ist es eine Novelle, ein Sittengemälde, ein religiöses Exempel, eine sozialpsychologische Fallstudie, ein Krimi, eine Dorfgeschichte oder doch gar ein verbrämtes Epos? Daneben sind noch weitere Genres denkbar, die bspw. Jefferson S. Chase auflistet: »morality play, psychological portrait, crime story, political allegory, Hoffmannesque tale of the supernatural, religious parable« (Chase 1997: 127f.). Oder – so kann man im Anschluss an Benno von Wiese fragen: Ist es nicht eher

ein Roman statt einer Novelle, allerdings einer, dessen auffällig dramatische Szenengestaltung auffällt? (Vgl. Wiese 1956: 157 u. 175) Derlei Fragen sind natürlich rhetorisch und daher vielleicht besser so zu formulieren: Welche Erkenntnisse vermag die Frage nach der generischen Mehrdeutigkeit der *Judenbuche* zu erzeugen? Sie vermag es, so lautet die Antwort, die ich darauf geben möchte, ein zentrales Verfahren der Erzeugung einer spezifischen Form von Mehrdeutigkeit zu markieren. Denn – dies betonen vor allem Gattungstheorien, die das Konzept des Gattungswissens zentral stellen (vgl. exemplarisch Bies/Gamper/Kleeberg 2013) – das Erzählen in einem bestimmten Genre bedeutet immer auch eine Formung und eine Rahmung (*framing*) des Erzählten. Ein Krimi erzählt von Mördern und Verbrechern, eine Fallstudie von Menschen in ihren sozialpsychologischen Kontexten, ein Epos vom Außergewöhnlichen und Heldenhaften, eine Dorfgeschichte vom Gewöhnlichen und eine kunstvoll komponierte Novelle vielleicht vor allem von sich selbst. Für Texte, in denen sich Genres so zahlreich überlappen wie in der *Judenbuche*, bedeutet das: Es ist in solchen Fällen – die, wie Liebrand betont, die Regel, nicht die Ausnahme, sind (vgl. Liebrand 2008: 216f.) – einfach nicht klar, was oder wovon erzählt wird. Wer oder was ist Friedrich Mergel? Ein Verbrecher, ein Sünder, ein unschuldiges Opfer, ein sozial Benachteiligter oder ein ›moderner‹ Odysseus? Unmöglich wird eine eindeutige Antwort darauf durch das Verfahren der Genre-Ambiguierung, das die *Judenbuche* von den ersten Zeilen an nachgerade exzessiv verwendet. Der Text thematisiert damit auf nachdrückliche Weise die Abhängigkeit seiner *histoire* von den generischen Topoi, die das Erzählen aufruft.

Ich möchte anhand des unmittelbaren Anfangs der Haupterzählung kurz etwas näher zeigen, wie Mehrdeutigkeit dadurch erzeugt wird, dass in mehreren Genres zugleich erzählt wird: »Friedrich Mergel, geboren 1738, war der einzige Sohn eines sogenannten Halbmiers oder Grundeigentümers geringerer Klasse im Dorfe B. [...].« (SW 11) Frappant ist an diesem Satz zunächst sein Kontrast zum vorangehenden Einführungsgedicht. Die hier erzählende Stimme der intradiegetischen Erzählinstanz hebt sich geradezu schrill von der zuvor vernommenen Stimme des Eröffnungsgedichts ab. Es scheint hier ein ganz anderer Ton zu erklingen, eine ganz andere Erzählinstanz zu sprechen. Während sich die Erzählstimme des Gedichts explizit und in komplexer Art und Weise mit der Mehrdeutigkeit scheinbar unzweifelhafter Sünder:innen und deren Sünden auseinandersetzt, scheint die intradiegetische Erzählinstanz das Gegenteil zu tun. Deinen Erzählen setzt ein mit der Nennung des Namens und der Klassifizierung des Protagonisten: »Friedrich Mergel, geboren 1738«. Seinem sprachlichen Gestus nach ist dieser Erzählanfang exakt jener Wurf des Steins, vor dem das Gedicht warnt. Schon hier, direkt am Übergang von der extradiegetischen in die intradiegetische Erzählsituation, prallt das aufeinander, was die Forschung das alttestamentliche und das neutestamentliche Ethos in Droste-Hülshoffs Text genannt hat (vgl. Henel 1967: 147). Durch den Clash der narrativen Stimmen entsteht somit eine Ambivalenz: Es wird in einem Modus der Barmherzigkeit (Gedicht) und in einem der Anklage und des Verurteilens (Beginn der Haupterzählung) von Friedrich gesprochen. Gesteigert wird diese Mehrdeutigkeit noch durch die diversen Genres, in welchen die narrativen Stimmen sprechen. So verweist der anklagende Erzählgestus der intradiegetischen Erzählinstanz etwa zugleich auf die Genres des Sittengemäldes, des religiösen Exempels oder der Kriminalgeschichte. Schon dadurch aber wird die scheinbar im Modus der Anklage sprechende Erzählstimme am-

bivalent. Denn während sich das Sprechen etwa im Genre des Sittengemäldes noch einigermaßen mit dem Sprechakt der Anklage verträgt, wird dieser Sprechakt geradezu widerlegt, sobald man ihn einer Stimme zurechnet, die im Genre des religiösen Exempels oder der Kriminalgeschichte spricht. Im Fall des religiösen Exempels ist dies unmittelbar einsichtig: Liest man die *Judenbuche* als allegorische Darstellung des christlichen Gebots ›Richtet nicht, damit ihr nicht gerichtet werdet!‹, ist der Text gerade eine Warnung davor, auch nur eine im geringsten anklagende Haltung gegenüber Friedrich/Johannes einzunehmen (vgl. Rölleke 2016b). Etwas komplexer ist es im Fall der Kriminalgeschichte. Die Forschung hat oft auf die deutlichen Parallelen hingewiesen, die zwischen Droste-Hülshoffs Erzählanfang und dem einer anderen berühmten Kriminalgeschichte der deutschen Literatur bestehen: Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Beide Texte beginnen mit einer Art Vorrede. Und genau wie in der *Judenbuche* schließt auch in Schillers Text an die Vorrede unmittelbar die Nennung des Namens und die Klassifizierung des Protagonisten an: »Christian Wolf war der Sohn eines Gastwirts in einer ...schen Landstadt« (Schiller 2002: 565). Durch den deutlichen intertextuellen Verweis stellt sich die *Judenbuche* damit nicht nur unmissverständlich in die Gattungstradition der Kriminalgeschichte im Allgemeinen, sondern stellt auch einen Bezug zu Schillers Kriminalgeschichte im Besonderen her. Dadurch aber wird der durch den Kontrast zum Einführungsgedicht besonders offensichtliche anklagende Gestus des Beginns der Haupterzählung der *Judenbuche* gebrochen, ambiguiert – er wird ambivalent. Denn Schillers Erzählung ermahnt gerade auch zu jenem »Geist der Duldung« (ebd.; vgl. Lüdemann 2010: 210) gegenüber ihrem Protagonisten, den das Einführungsgedicht der *Judenbuche* aus dem Matthäus- und Johannesevangelium heraufbeschwört. Für Droste-Hülshoffs Erzählung bedeutet das, dass sie durch den generischen Bezug auf die Schiller'sche Tradition der Kriminalgeschichte unhintergehbar mehrdeutig wird. Denn vernehmbar wird mit dem Beginn der Haupterzählung der *Judenbuche* eine ambivalente Stimme, die anklagt und die Abstinenz von jedem Anklagen predigt. Das durch den intertextuellen Bezug deutlich markierte generische Verfahren des Erzählens einer Kriminalgeschichte betont diese Ambivalenz.

Am umfassendsten hat Liebrand in ihrer für die Droste-Hülshoff-Forschung wegweisenden Studie *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte* (2008) beschrieben, wie generische Überlappungen in der *Judenbuche* Mehrdeutigkeit erzeugen, wobei sie auch andere Texte Droste-Hülshoffs miteinbezieht. Mit Blick auf die *Judenbuche* hält Liebrand beispielsweise fest, dass dort in den Genres der Dorfgeschichte und des Epos zugleich erzählt wird. Die »Kontur«, »die die Dorfgeschichte auf der Folie des antiken Epos-Modells gewinnt« (Liebrand 2009: 147), zeichnet sich dabei durch Mehrdeutigkeit aus. Denn: »Den weltliterarischen Apparat, das homerische Epos, das seinen Protagonisten an die Grenzen der bekannten Welt schickt, nutzt die *Judenbuche* gerade zur Profilierung des Lokalen, des Provinziellen, ihrer dorfgeschichtlichen Rätsel und Schrecken« (ebd.: 159). Gerade das Erzählen in zwei Genres zugleich – Dorfgeschichte und Epos – erzeugt den Eindruck einer unauslotbaren Tiefe, Komplexität und Mehrdeutigkeit der geschilderten Ereignisse. Diese Ereignisse sind Geschehnisse in der bäuerlichen Provinz und Geschehnisse epischen Rangs und Ausmaßes. Friedrich ist ein ungebildeter, sozial benachteiligter Bauerssohn und ein Odysseus. In der »antagonistisch-gleichzeitige[n]« (Berndt/Kammer 2009: 10) Verwendung und Verarbeitung verschiedener Gattungsfor-

mate – ebenso wie anderer Elemente des kulturellen Gedächtnisses – erkennt Liebrand ein allgemeines Merkmal von Droste-Hülshoffs Texten:

Ästhetisch bemerkenswert, eigenwillig und innovativ geraten ihre Texte gerade nicht, weil sie mit Vorgaben des Kanons brechen, sondern weil sie an Bekanntes anschließen: an ›vorbildliche‹ Opera, an rhetorische Traditionen, an Gattungsmodelle, an Topiken, die im kulturellen Archiv abrufbar sind. Trotz ihrer Traditionverbundenheit ist Droste alles andere als eine ›konventionelle‹ Autorin; ihre Traditionverbundenheit ist vielmehr die Voraussetzung für die kreativen Umschriften und Neuentwürfe, die ihre Texte vornehmen. (Liebrand 2008: 232)

Indem sie Altes aufgreifen, umschreiben, weiterschreiben und in diesem Prozess Neues entwickeln, werden Droste-Hülshoffs Texte zu regelrechten Maschinen der Mehrdeutigkeitserzeugung. In ihrer ›innovativen‹ Arbeit mit den Topoi der (Gattungs-)Tradition reproduziert Droste-Hülshoff die »Vorgaben der Tradition« (ebd.: 7 u. 232) ebenso wenig wie sie mit ihnen bricht. Vielmehr erzeuge sie in der Arbeit mit der Tradition Neues – »Modernitätseffekte« (ebd.: 7) und »kreative Umschriften und Neuentwürfe«. Strukturell ist diese von Liebrand scharfsinnig und überzeugend beschriebene Textarbeit Droste-Hülshoffs als Erzeugung von Mehrdeutigkeit zu verstehen, als ein Erzeugen und Sichtbarmachen neuer Aspekte, zweiter, weiterer und anderer Bedeutungen tradierter Traditionen, die neben die alten gestellt werden.

4. Modus

Weitere spezifische Formen von Mehrdeutigkeit – nämlich Ambivalenz, Vagheit und Unbestimmtheit – entstehen dadurch, dass das Erzählen in der *Judenbuche* nicht nur mehrstimmig und mehr-generisch, sondern auch multiperspektivisch ist. Zentral sind hierbei Verfahren, die der narratologischen Kategorie des Modus zugehören. Die Frage nach den Erzählperspektiven wurde von vielen Interpret:innen der *Judenbuche* gestellt und beantwortet. Oft und schon in älteren Arbeiten werden bspw. die für den Text charakteristischen Wechsel vom narrativen in den dramatischen Modus beschrieben (vgl. Wieße 1956: 168), die Wechsel vom extern fokalisierten chronikartigen Bericht der intradiegetischen Erzählinstanz in intern fokalisierte Passagen, die an einer Figurenperspektive ausgerichtet sind oder Dialoge zwischen Figuren in direkter Rede wiedergeben (vgl. Gardian 2015: 81 u. 85; Henel 1967: 154; Rieb 1996: 60), oder auch die Brüche und Ungeheimtheiten jenes chronikartigen, scheinbar sachlichen, extern fokalisierten Erzählens der intradiegetischen Stimme (vgl. Meixner 2014: 117). Im Folgenden möchte ich solche narratologischen Befunde vor dem Hintergrund der Unterscheidung verschiedener Typen von Mehrdeutigkeit reflektieren, die analytisch und interpretatorisch produktiv ist.

Die Entstehung von Vagheit durch verschiedene Verfahren des perspektivistischen Erzählens lässt sich an vielen Stellen gut nachvollziehen. So sind es beispielsweise narrative Moduswechsel, die in der *Judenbuche* dafür sorgen, dass – so formuliert es der Klappen-Text der Reclam-Ausgabe – »entscheidende Vorgänge›hinter der Szene‹ ablaufen« (Droste-Hülshoff 2014: Klappentext). Von entscheidenden Ereignissen wird gar nicht oder nur

lückenhaft und vage berichtet, da die Ereignisse sozusagen außerhalb des von der Erzählperspektive abgedeckten Wahrnehmungsbereichs stattfinden. So wird etwa nicht erzählt, wer den Förster Brandis ermordet, da die Erzählinstanz jenen Moment intern fokalisiert aus Friedrichs Sicht schildert, der sich nach seinem Gespräch mit dem seinem Tod entgegenschreitenden Brandis vom Ort des Geschehens abwendet und den Heimweg antritt (vgl. SW 33).

Aber auch Ambivalenz und Unbestimmtheit entstehen durch narrative Verfahren des Modus. Eine oft analysierte Szene, in der sich das beobachten lässt, ist jene, in welcher der neunjährige Friedrich und seine Mutter in einer stürmischen Nacht zusammen in einem Bett schlafen bzw. vom »Geheul des Windes« und dem »Klappen der Bodenfester« (SW 16) am Schlafen gehindert werden. Friedrich erwartet die Rückkehr seines Vaters Hermann von einer Hochzeit, seine Mutter Margreth jedoch versucht, ihm diese Erwartung auszureden: »Mutter, kommt der Vater heute nicht?« fragte er. – »Nein, Kind, morgen.« – »Aber warum nicht, Mutter? er hat's doch versprochen.« – »Ach Gott, wenn der Alles hielte, was er verspricht!« (Ebd.) Mit den Figurenperspektiven Friedrichs und Margreths, die hier im dramatischen Modus durch direkte Rede dargestellt werden, prallen also völlig verschiedene Welten aufeinander: eine Welt, in welcher die Rückkehr Hermann Mergels unmittelbar bevorsteht, und eine, in der das gerade nicht der Fall sein wird. Die erste erzählte Welt wird dargestellt, indem Friedrichs Figurenperspektive in Form von direkter Rede wiedergegeben wird; die zweite konstituiert sich durch die Repliken der Mutter. Es entsteht so eine erzählte Welt, die als ambivalent bezeichnet werden muss, da sie in »widerstreitende Versionen« (Meixner 2014: 110) zerfällt. In dieser ambivalenten, in mehreren Varianten existierenden Welt spielt sich dann die berühmte Sturmacht-Szene ab. Friedrich und Margreth haben sich ins Bett gelegt, und es

erhob sich eine Windsbraut, als ob sie das Haus mitnehmen wollte. Die Bettstatt bebte und im Schornstein rasselte es wie ein Kobold. – »Mutter – es pocht draußen!« – »Still, Fritzchen, das ist das lockere Brett im Giebel, das der Wind jagt.« – »Nein, Mutter, an der Tür!« – »Sie schließt nicht; die Klinke ist zerbrochen. Gott, schlaf doch! bring mich nicht um das armselige Bißchen Nachtruhe.« – »Aber wenn nun der Vater kommt?« – Die Mutter drehte sich heftig im Bett um. – »Den hält der Teufel fest genug!« – »Wo ist der Teufel, Mutter?« – »Wart du Unrast! er steht vor der Tür und will dich holen, wenn du nicht ruhig bist!« (SW 16)

Oft wurde festgehalten, dass in dieser Szene eine interne, genauer: eine interne akustische Fokalisierung vorliegt. Dabei bleibt die indexikalische Bedeutung (also die Ursache) der akustischen Zeichen, von denen erzählt wird, unklar. Ist es Hermann Mergel, der verzweifelt und erfrierend an die Tür klopft, oder ist es bloß der Wind? Aber es ist nicht nur solche Vagheit, die in der Szene erzeugt wird. Vielmehr wird auch hier die Ambivalenz der erzählten Welt zum dominierenden Thema, die schließlich zu völliger Unbestimmtheit der *histoire* gesteigert wird: Wird überhaupt von einer gescheiterten Heimkehr des Vaters im Sturm erzählt? Oder vom Teufel? Oder davon, dass Margreth der Teufel ist? Oder... Bevor es zu solcher Unbestimmtheit, d.h. der maximalen Mehrdeutigkeit der erzählten Welt, kommt, entsteht in der zitierten Stelle aber erneut Ambivalenz, und zwar wieder dadurch, dass verschiedene – und ziemlich zahlreiche – Varianten der *histoire* mit

unversöhnlicher Wucht aufeinanderprallen. Im ersten Teil des Wortwechsels zwischen Friedrich und Margreth wechseln sich die Versionen der erzählten Welt in rascher Folge ab – ganz so wie im ersten oben zitierten Gespräch über den fehlenden Vater. Friedrichs Gesprächsbeiträge referieren auf eine Version der *histoire*, in der die Rückkehr des Vaters unmittelbar bevorsteht; Margreth berichtet hingegen von einer Welt, in der lediglich der Sturm das Haus umtost. Besonders deutlich wird das in dem Moment, in dem Margreth auf die Entgegnungen ihres Sohns mit gesteigerter affektiver Intensität zu reagieren beginnt, was zum ersten Mal an ihrem Ausruf »Gott, schlaf doch!« erkennbar wird und zum zweiten Mal an der aus Friedrichs Sicht geschilderten abrupten Bewegung Margreths: »Die Mutter drehte sich heftig im Bett um.« Margret reiht damit konterkarierende affektive Ausbrüche an ihre Behauptung, es sei der Wind und nicht der Vater die Ursache des Pochens. Damit aber wird die Welt, von der Margreth berichtet, ambivalent; eine andere Welt drängt sich neben dieser auf. Denn die Welt, auf die sich Margreths Aussagen beziehen, scheint eine andere zu sein als jene, der ihre Taten und affektiven Reaktionen entstammen.

Aber es bleibt nicht bei dieser Ambivalenz der erzählten Welt. Stattdessen wird diese zu Unbestimmtheit gesteigert. Unbestimmtheit setzt spätestens mit Margreths Ausruf ein, der Vater komme nicht, den halte der Teufel fest genug. Die Metapher ist hier der Auslöser der Unbestimmtheit. Die erzählten Welten Friedrichs und Margreths werden nun jeweils gewissermaßen mit der (potenziell ziemlich großen) Anzahl an Bedeutungen der Metapher ›Teufel‹ multipliziert. Denn die Frage ist doch: Wer oder was ist der Teufel, der den Vater hält? In Friedrichs kindlicher Vorstellungswelt ist es vielleicht ein leibhafter Teufel, der über den Vater hergefallen ist und ihn am Heimkommen hindert. So jedenfalls (aber auch ganz anders!) könnte Friedrichs überraschende Nachfrage an die Mutter, nach dem konkreten Aufenthaltsort des Teufels verstanden werden. Vielleicht also ergänzt Margreths Hinweis auf den Teufel Friedrichs Welt, in welcher der Vater heimkehrt, um eine Welt, in welcher der Teufel dies verhindert. Vielleicht aber versteht Friedrich das Wort ›Teufel‹ auch als Metapher, mit der die Mutter die Alkoholsucht des Vaters anspricht, die diesen am Heimkommen hindert. Und auch Margreths Welt wird durch den Einfall der Metapher in diese unhintergehbar unbestimmt. Auch sie wird um diverse mögliche Lesarten der Metapher ergänzt, bspw. um eine Welt, in welcher der Vater von seinen teuflischen Lastern aufgehalten wird, möglicherweise aber auch um eine Welt, in der die Laster des Vaters diesen unfähig zum Öffnen der Haustür machen und verzweifelt an die Türe hämmern lassen. Und insbesondere Friedrichs Frage »Wo ist der Teufel, Mutter?« eröffnet potenziell weitere, nicht minder düstere Welten, etwa eine, in der der Teufel ganz nah sein könnte. Im Haus, im Zimmer, im Bett sogar: Was wenn der Teufel Margreth wäre, die das Klopfen ihres Manns absichtlich überhört? Die Passage ist damit ein anschauliches Beispiel dafür, wie narrative Verfahren des Modus die erzählte Welt unbestimmt machen. Denn an die Stelle einer zumindest einigermaßen übersichtlichen Reihe von ambivalenten Alternativen tritt eine grundlegende Verunsicherung über die erzählte Welt. Es stellt sich nicht mehr die Frage, ob es sich um eine Welt handelt, in der der Vater heimzukommen versucht oder um eine, in der er das nicht tut oder nicht. Die Frage ist stattdessen, ob in dieser Welt der Teufel vor der Tür steht. Und wer oder was eigentlich der Teufel ist. Die Unbeantwortbarkeit dieser durch

narrative Verfahren des Modus ebenso wie durch rhetorische Verfahren aufgeworfenen Fragen erzeugt die Unbestimmtheit der erzählten Welt.

5. Mehrdeutig(keit) erzählen

Wie die vorangehenden drei Abschnitte gezeigt haben, ist die *Judenbuche* also nicht einfach mehrdeutig. Vielmehr erzeugt sie Mehrdeutigkeit in Abhängigkeit von ihren narrativen und rhetorischen Verfahren in variierendem und flexilem Maß. Besonders entscheidend sind in diesem Zusammenhang zuletzt jene Stellen, an denen die Erzeugung spezifischer Mehrdeutigkeiten nicht nur vorgeführt und damit implizit verhandelt wird, sondern an denen Mehrdeutigkeit auch explizit thematisiert wird. Drei dieser Stellen sollen im Folgenden näher untersucht werden. Es handelt sich dabei um Textstellen, an denen prägnante Sentenzen präsentiert werden, die sich ebenfalls auf komplexe Art und Weise mit Unbestimmtheit auseinandersetzen. Die Funktion dieser expliziten Thematisierung von Mehrdeutigkeit besteht in einer poetologischen Selbstreflexion. Mehrdeutigkeit wird als eine zentrale, geradezu generische Funktion des Narrativen reflektiert. Das Erzählen und seine Verfahren werden als derjenige Ort erkennbar, an dem Mehrdeutigkeiten besonders deutlich sichtbar werden. Dadurch rückt der literarische Text in eine privilegierte Position gegenüber einer ebenfalls mehrdeutigen (erzählten) Welt. Es ist dieser Zusammenhang, der in der *Judenbuche* durch die Thematisierung von Mehrdeutigkeit reflektiert wird.

Eine für die Thematisierung von Mehrdeutigkeit zentrale Stelle taucht im Zusammenhang der Untersuchung des Mordfalls Aaron auf, als der die Untersuchung leitende Gutsherr in einem Brief davon unterrichtet wird, dass überraschend ein zweiter Verdächtiger aufgetaucht sei. Der Brief beginnt so: »Le vrai n'est pas toujours vraisemblable; das erfahre ich oft in meinem Berufe und jetzt neuerdings. Wissen Sie wohl, daß ihr lieber Getreuer, Friedrich Mergel, den Juden mag eben so wenig erschlagen haben als ich oder Sie? [...].« (SW 51) In der pointierten französischen Sentenz, die eine nahezu wörtliche Übernahme aus Nicolas Boileaus *L'art poétique* (1674) darstellt, werden Wahrheit und Wahrscheinlichkeit einander gegenübergestellt, und zwar so, dass sie sich gegenseitig in ihrem ihnen inhärenten strukturellen Anspruch auf Eindeutigkeit aufheben. Das Wahrscheinliche ist nicht immer wahr – so weit, so einleuchtend. Interessant ist aber die pseudosylogistische Folgerung, welche in der Sentenz aus dieser Prämisse gezogen wird: Denn wenn nun das Wahre gerade nicht wahrscheinlich ist, so liegt die Frage nahe, ob ein unwahrscheinliches Wahres vielleicht gar nicht wahr ist, sondern ein wahres *und* wahrscheinliches Wahres erst noch seiner Entdeckung harrt. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit geraten damit in ein vertracktes epistemologisches Verhältnis, was auch der Wortlaut und Kontext der Sentenz bei Boileau noch einmal verdeutlicht: »Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable. Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable« (Boileau 2003 : Chant III, V. 47f.). Dadurch, dass die Sentenz jedem Wahrscheinlichen ein (ihm entgegenstehendes) Wahres an die Seite stellt (und umgekehrt), thematisiert sie eine unhintergehbar unbestimmbare Welt. Es wird tendenziell fragwürdig, unbestimmt, ob das scheinbar Wahre wahr ist oder ob man nicht doch noch nach einem wahrscheinlicheren Wahren Ausschau halten müsste. Die Begriffe Wahrheit und Wahr-

scheinlichkeit schließen Mehrdeutigkeit im Sinne von Unbestimmtheit gerade nicht aus. Vielmehr erzeugen sie Mehrdeutigkeit im Sinne von Unbestimmtheit durch ihre bloße Koexistenz und ihr Zusammenspiel. Geleistet wird diese Enthüllung der unhintergehbaren Mehrdeutigkeit einer Welt, in der es Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gibt, dabei von einer Sentenz, die explizit literarisch markiert ist, zum einen durch die betonte Wiederholung des Lexems *vrai*, zum anderen durch den intertextuellen Bezug der Sentenz auf Boileaus *L'art poétique*. Die Beschäftigung mit Mehrdeutigkeit wird dadurch von einer philosophischen zu einer poetischen Aufgabe – zur Agenda der *Judenbuche*.

Noch deutlicher dient eine zweite Sentenz dazu, die Thematisierung von Mehrdeutigkeit im Sinne von Unbestimmtheit zur poetologischen Selbstreflexion zu nutzen. Es handelt sich um eine Sentenz, die man vielleicht geradezu als eines der Urworte sprachlicher Mehrdeutigkeit bezeichnen könnte. Sie wird von der Frau des Gutsherrn geäußert, die in einer stürmischen Nacht um Gottes Schutz und Beistand betet: »Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort« (SW 46). Es ist alles ande-
re als bedeutungslos, dass diese bekannte biblische Sentenz unmittelbar vor dem Ein-treffen der Ehefrau des ermordeten Aarons auf dem Sitz des Gutsherrn geäußert wird. Vielmehr eröffnet sich genau dadurch ein ganzes Möglichkeitsfeld an Mehrdeutigkeiten. »Ein furchtbarer Donnerschlag« unterbricht das Gebet der Gutsfrau: »Die Türe ward auf-gerissen und herein stürzte die Frau des Juden Aaron, bleich wie der Tod, das Haar wild um den Kopf, von Regen triefend. Sie warf sich vor dem Gutsherrn auf die Knie. ›Ge-rechtigkeit!‹ rief sie, ›Gerechtigkeit! mein Mann ist erschlagen!‹ und sank ohnmächtig zusammen« (SW 46). Die biblische Sentenz bereitet den Auftritt der trauernden Ehe-frau vor. Deren Worte – »Gerechtigkeit! mein Mann ist erschlagen!« – erscheinen da-durch als Gottes »Wort«, und damit auch als ein Wort, das unhintergebar unbestimmt ist, denn es ist zugleich *bei* Gott, und es *ist* Gott: »das Wort war bei Gott und Gott war das Wort«. Für die Worte der Ehefrau bedeutet das: Auch sie sind unbestimmt, und es ist gerade nicht eindeutig, wer Aaron erschlagen hat und was Gerechtigkeit in diesem Fall bedeuten würde. Die Unbestimmtheit der *histoire*, die an dieser Stelle eröffnet wird, hängt dabei direkt von der in der biblischen Sentenz thematisierten Unbestimmtheit ab. Denn auch in dieser Sentenz wird der Zusammenhang von Mehrdeutigkeit und sprachli-chenen Verfahren reflektiert. »Gott war das Wort«: Das ist in diesem Zusammenhang auch ein Hinweis darauf, dass jede *histoire* – etwa eine Geschichte von Gott – durch sprachliche Verfahren – das Wort – zustande kommt und damit immer nur so lange eindeutig ist, wie die Möglichkeiten der sprachlichen Verfahren zur Herstellung von Alternativen unbeachtet bleiben. Jede eindeutige Festlegung à la ›Friedrich ist der Mörder‹ gründet auf einem sprachlichen Verfahren der Festlegung, das als *sprachliches* Verfahren zugleich Mehrdeutigkeit erzeugt. Mit der biblischen Sentenz wird an dieser Stelle thematisiert, wie eine Welt, die durch Worte zugänglich gemacht wird, immer nur als unhintergebar mehrdeutige, oft sogar unbestimmte Welt zugänglich ist. Es wäre interessant – würde aber den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen –, in diesem Zusammenhang die Anmer-kung zu bedenken, mit der August von Haxthausen das Titelblatt seiner *Geschichte eines Algierer-Sklaven* versieht: »Die hier niedergeschriebene Geschichte ist wörtlich wahr; viele hundert Leute in der Gegend, wo der Unglückliche lebte, können das bezeugen« (Haxt-hausen 2020: 77, Herv. J.H.P.). In der *Judenbuche* jedenfalls ist »wörtlich wahr« genau jene mehrdeutige Wahrheit, die sich aus den Worten des Textes selbst ergibt.

Auch ganz am Ende der *Judenbuche* steht eine Sentenz. Nachdem Friedrich/Johannes erhängt in der Buche gefunden wurde, endet die Erzählung mit der Übersetzung des in die Buche eingravierten hebräischen Satzes: »Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast« (SW 62). Zitiert wird mit dieser Sentenz das alttestamentliche Talionsprinzip, das auch an einer früheren Stelle im Text schon Erwähnung findet (vgl. SW 47; Doering-Mantueffel 2010: 123). Bemerkenswert ist die geradezu dröhrende Unbestimmtheit, die dadurch entsteht, dass diese Sentenz an den Schluss gestellt wird. Das dramatische Gipfeln der Erzählung in der Sentenz erzeugt einerseits einen Sprachgestus der finalen Auflösung und Erklärung, dem der Inhalt der Sentenz andererseits in keiner Weise gerecht wird. Denn bei genauerem Hinsehen erklärt die Sentenz gar nichts bzw. genauer: Sie erklärt nichts eindeutig. Wer ist das Du, das in der Sentenz angesprochen wird? Und was bedeutet es, dass es diesem Du ›gleich‹ ergehen soll? Dass es ebenfalls stirbt? Dass es ebenfalls ermordet wird, vielleicht von jemandem, der sich an Aarons Mörder rächen möchte? Hat sich Friedrich/Johannes aus Reue (die nie an ihm sichtbar wurde) selbst getötet? Wurde er durch eine höhere Macht getötet, um den Mord an Aaron zu rächen? Alle diese und mehr Deutungen der notorisch mehrdeutigen Schlusssentenz sind möglich. Was zuvor erzählt wurde, wird so im letzten Satz noch einmal mehrfach ambiguier. Die Schlusssentenz thematisiert damit Mehrdeutigkeit auf sehr direkte Weise. Und auch sie erfüllt dadurch eine poetologische Selbstreflexion, ist der Status der Sentenz als Schrift auf einer/m Judenbuch/e doch deutlich markiert, am deutlichsten wohl durch die typographische Auffälligkeit der hebräischen Lettern (vgl. SW 51; Kilcher/Kremer 1998). Die Mehrdeutigkeit der Schlusssentenz wird so erneut zur poetologischen Selbstreflexion genutzt. Die *Judenbuche* konstituiert und thematisiert ein Erzählen, das durch seine narrativen und rhetorischen Verfahren, durch die Stimmen, Perspektiven und Genres des Erzählers un hintergehbar mehrdeutig ist, genau dadurch aber auch in der Lage, einer mehrdeutigen Welt gerecht zu werden, indem es deren Mehrdeutigkeit allererst erkennbar und sichtbar macht. Uner schütterliche Gewissheiten, feste Perspektiven und ungebrochene Stimmen sollte man von einem solchen Erzählen ebenso wenig erwarten wie von einem Spruch auf einem Baum. Bauen aber darf man auf die Ambiguitätskompetenz eines solches Erzählers, die in der *Judenbuche* ebenso vorgeführt wie thematisiert wird und die unerlässlich ist in einer komplizierten, mehrdeutigen Welt.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Matthias et al. (2010): »Dimensionen der Ambiguität«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158, S. 7–75.
- Bauer, Thomas (2018): Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart: Reclam.
- Begemann, Christian (2015): »Kommentar«, in: Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 83–122.
- Begemann, Christian (2020): »Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche. Nachwort«, in: Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem

- gebirgichten Westphalen. Mit der »Geschichte eines Algierer-Sklaven« von August von Haxthausen und einem Nachwort von Christian Begemann, Frankfurt a.M.: Insel, S. 99–109.
- Berndt, Frauke/Kammer, Stephan (2009): »Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit«, in: Dies. (Hg.), *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–30.
- Berndt, Frauke (2023): »Formen der Überforderung. Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten«, in: Jan Urbich/David E. Wellbery (Hg.), *Die Überforderung der Form*, Konstanz. [in Vorbereitung]
- Bies, Michael/Gamper, Michael/Kleeberg, Ingrid (Hg.) (2013): *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarisch Form*, Göttingen: Wallstein.
- Bode, Christoph (1988): *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen: Niemeyer.
- Bode, Christoph (2007): »Ambiguität«, in: Georg Braungart et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I. A-G, Berlin/New York: de Gruyter, S. 67–70.
- Boileau, Nicolas (2003) : *Satires, Epîtres, Art poétique*, hg. von Jean-Pierre Collinet, Paris : Gallimard.
- Bonheim, Günther (2002): »Von der Würde der Lebenden und der Toten. Annette von Droste-Hülshoffs ›Die Judenbuche‹«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, S. 212–239.
- Borchmeyer, Dieter (2000): »Die Kriminalgeschichte als sozialer und religiöser Mordfall. Droste-Hülhoff, ›Die Judenbuche‹, 1842«, in: Klaus-Michael Bogdal/Clemens Kammler (Hg.), *(K)ein Kanon. 30 Schulklassiker neu gelesen*, München: Oldenbourg, S. 70–73.
- Chase, Jefferson S. (1997): »Part of the Story. The Significance of Jews in Annette von Droste Hülshoff's Die Judenbuche«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71, S. 127–145.
- Gaier, Ulrich/Gross, Sabine (2018): Herausforderung der Literaturwissenschaft: Drosste-Hülshoffs ›Judenbuche‹, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Diergarten, Pia (2022): »Die Logik der Ambiguität – ein Überblick«, in: *ZPT* 74:2, S. 142–154.
- Diersen, Inge (1983): »... ein arm verkümmert Sein«. Annette von Droste Hülshoffs ›Die Judenbuche‹, in: *Zeitschrift für Germanistik* 4:3, S. 299–313.
- Doering-Manteuffel, Sabine (2010): »Annette von Droste-Hülhoff Die Judenbuche: Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen (1842)«, in: Günter Butzer/Hubert Zapf (Hg.), *Große Werke der Literatur*. Bd. XI. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2008/2009, Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 110–125.
- Droste-Hülshoff, Annette von (1984): *Historisch-kritische Ausgabe. Werke. Briefwechsel*, Bd. V/2. Prosa Dokumentation, hg. von Winfried Woesler, Tübingen: Niemeyer.
- Droste-Hülshoff, Annette von (1994): *Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Prosa, Versepen, dramatische Versuche, Übersetzungen*, hg. von Bodo Plachta/Winfried Woesler, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. Zitate aus dieser Ausgabe sind im Text unter Angabe der Sigle [SW] sowie der Seitenzahl ausgewiesen.

- Droste-Hülshoff, Annette von (2014): *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigen Westphalen*, Stuttgart: Reclam.
- Freund, Winfried (1979): »Der Außenseiter Friedrich Mergel. Eine sozialpsychologische Studie zur ›Judenbuche‹«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 99, S. 110–118.
- Freund, Winfried (1993): »Heimat – ein Alptraum. Annette von Droste-Hülshoff: Die Judenbuche (1842)«, in: Ders. (Hg.), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink, S. 109–119.
- Gardian, Christoph (2015): »Inklusion – Tanskription – Umkehr. Glaubenskritik und Eschatologie in Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche*«, in: Olaf Briese/Marin Friedrich (Hg.), *Religion – Religionskritik – Religiöse Transformation im Vormärz*, Bielefeld: Aisthesis, S. 75–91.
- Haxthausen, August von (2020): »Geschichte eines Algierer-Sklaven«, in: Annette von Droste-Hülshoff, *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westphalen*. Mit der »Geschichte eines Algierer-Sklaven« von August von Haxthausen und einem Nachwort von Christian Begemann, Frankfurt a.M.: Insel, S. 77–94.
- Helfer, Martha B. (1998): »Wer wagt es, eitlen Blutes Drang zu messen?«: Reading Blood in Annette von Droste-Hülshoff's *Die Judenbuche*«, in: The German Quarterly 71:3, S. 228–253.
- Henel, Heinrich (1967): »Annette von Droste-Hülshoff. Erzählstil und Wirklichkeit«, in: Egon Schwarz/Hunter G. Hannum/Edgar Lohner (Hg.), *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 146–172.
- Huszai, Villő Dorothea (1997): »Denken Sie sich, der Mergel ist unschuldig an dem Morde – Zu Droste-Hülshoffs Novelle ›Die Judenbuche‹«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 119, S. 481–499.
- Jäger, Hans-Wolf (2015): »Die Judenbuche – mit einigen Anmerkungen zum ›Antisemitismus‹ Annettes von Droste-Hülshoff«, in: Holger Böning/Susanne Marten-Finnis (Hg.), *Aufklären, Mahnen und Erzählen. Studien zur deutsch-jüdischen Publizistik und zu deren Erforschung*, zum Kampf gegen den Antisemitismus und zur subversiven Kraft des Erzählens. Mit der Edition einer Denkschrift des *Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens e.V.* zu Friedhofs- und Synagogenschädigungen aus dem Jahre 1929. Festschrift für Michael Nagel, Bremen: edition lumière, S. 397–406.
- Kennedy, Christopher (2019): »Ambiguity and Vagueness«, in: Claudia Maienborn/Klaus von Heusinger/Paul Portner (Hg.), *Semantics. Lexical Structures and Adjectives*, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 507–535.
- Kilcher, Andreas/Kremer, Detlef (1998): »Romantische Korrespondenzen und jüdische Schriftmagie in Drostes *Judenbuche*«, in: Ernst Ribbat (Hg.), *Dialoge mit der Droste*, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, S. 249–261.
- Kortländer, Bernd (1979): »Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Zu einer Schreibstrategie in der ›Judenbuche‹ der Droste«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 99, S. 86–99.
- Kraft, Herbert (1994): Annette von Droste-Hülshoff, Reinbek b.H.: Rowohlt.
- Krauss, Karoline (1995): »Das offene Geheimnis in Annette von Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 114, S. 542–559.

- Krus, Horst-Dieter (1994): Mordsache Soistmann Berend. Zum historischen Hintergrund der Novelle »Die Judenbuche« von Annette von Droste-Hülshoff, Münster: Aschendorff.
- Laufhütte, Hartmut (2002): »Annette von Droste-Hülshoffs Novelle Die Judenbuche als Werk des Realismus«, in: Michael Titzmann (Hg.), Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifität in der Phase des Biedermeier, Tübingen: Niemeyer, S. 285–303.
- Liebrand, Claudia (2008): Kreative Refakturen. Annette von Droste Hülshoffs Texte, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Liebrand, Claudia (2009): »Odysseus auf dem Dorfe: Genre, Topographie und Intertextualität in Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Jochen Grywatsch (Hg.), Raum. Ort. Topographien der Annette von Droste-Hülshoff, Hannover: Wehrhahn 2009, S. 145–162.
- Lüdemann, Susanne (2010): »Literarische Fallgeschichten. Schillers ›Verbrecher aus verlorener Ehre‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹«, in: Jens Ruchatz/Stefan Willer/Nicolas Pethes (Hg.), Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 208–223.
- Mecklenburg, Norbert (2008): Der Fall »Judenbuche«. Revision eines Fehlurteils, Bielefeld: Aisthesis.
- Meixner, Sebastian (2014): »Ein zweites Recht«. Oder: Die Möglichkeit der Fiktion. Zur fiktionstheoretischen Basis unzuverlässigen Erzählens in Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Reinhard Babel et al. (Hg.), Alles Mögliche. Sprechen, Denken und Schreiben des (Un)Möglichen, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 109–121.
- Oppermann, Gerhard (1976): »Die Narbe des Friedrich Mergel. Zur Aufklärung eines literarischen Motivs in Annette von Droste-Hülshoffs Die Judenbuche«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50, S. 449–464.
- Ort, Claus-Michael (2014): »Fallgeschichten im ›Sittengemälde‹. August von Haxthausens ›Geschichte eines Algierer-Sklaven‹ und Annette von Droste-Hülshoffs ›Die Judenbuche‹«, in: Alexander Košenina (Hg.), Kriminalfallgeschichten, München: edition text + kritik, S. 106–129.
- Pierstorff, Cornelia (2022): Ontologische Narratologie. Welt erzählen bei Wilhelm Raabe, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Plachta, Bodo/Woesler, Winfried (1994): »Kommentar«, in: Annette von Droste-Hülshoff, Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Prosa, Versepen, dramatische Versuche, Übersetzungen, hg. von Bodo Plachta/Winfried Woesler, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 773–999.
- Rieb, Carmen (1996): »Ich kann nichts davon oder dazu tun«. Zur Fiktion der Berichterstattung in Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Wolfgang Brandt (Hg.), Erzähler, Erzählen, Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag, Stuttgart: Franz Steiner, S. 47–65.
- Rölleke, Heinz (2016a): »Erzähltes Mysterium. Studie zur Judenbuche der Annette von Droste-Hülshoff, in: Ders., Deutscher Novellenschatz. Quellen und Studien, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 55–82.

- Rölleke, Heinz (2016b): »Laß ruhn den Stein«. Intentionen im Vorspruch zur *Judenbüche* der Annette von Droste-Hülshoff, in: Ders., Deutscher Novellenschatz. Quellen und Studien, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 111–115.
- Schäublein, Peter (1993): »Johannes Niemand: Woher und Wohin? Zu Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung ›Die Judenbuche‹«, in: Peter Skrine u.a. (Hg.), Connections: Essays in Honour of Eda Sagarra on the Occasion of her 60th Birthday, Stuttgart: Heinz Verlag, S. 253–262.
- Schiller, Friedrich (2002): »Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte«, in: Ders., Werke und Briefe. Bd. 7. Historische Schriften und Erzählungen II, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 562–582.
- Schwarz, Anette (2019): »4. August 1837«, in: David E. Wellbery et al. (Hg.), Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Zweiter Teilband, übers. von Döring, Christian et al., Darmstadt: THEISS, S. 718–723.
- Silz, Walter (1954): Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Staiger, Emil (1962): Annette von Droste-Hülshoff, Frauenfeld: Huber.
- Werner, Michael (1979): »Dichtung oder Wahrheit? Empirie und Fiktion in A. von Haxthausens ›Geschichte eines Algierer-Sklaven‹, der Hauptquelle der ›Judenbuche‹«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 99, S. 21–31.
- Wiese, Benno von (1956): »Annette von Droste Hülshoff. Die Judenbuche«, in: Ders., Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen I, Düsseldorf: August Bagel, S. 154–175.
- Wittkowski, Wolfgang (1985): »Das Rätsel der ›Judenbuche‹ und seine Lösung. Religiöse Geheimsignale in Zeitangaben der Literatur um 1840«, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 16:2, S. 175–192.
- Wortmann, Thomas (2010): »Kapitalverbrechen und familiäre Vergehen. Zur Struktur der Verdoppelung in Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹«, in: Claudia Liebrand/ Irmtraud Hnilica/Thomas Wortmann (Hg.), Redigierte Tradition. Literaturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs, Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, S. 315–337.
- Ders. (2017): »Die Kriminalgeschichte als Deckgeschichte. Annette von Droste-Hülshoffs Judenbuche«, in: Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. (Hg.), Literatur und Verbrechen. Wetting-Löbejün: Janos Stekovics, S. 45–74.