

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Julian Schmidt, Ulrike Steurer, Clemens Rom, Denise Schiffler und Johanna Schiretz

Schweigen spricht

Zur Erzählstimme in Hans Leberts *Die Wolfshaut*

DOI: 10.25365/wdr-03-04-02

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Schweigen spricht

Zur Erzählstimme in Hans Leberts *Die Wolfshaut*

- 1 Sie schillert „rätselhaft“, „[eint] Licht und Dunkel, alle Gegensätze [...] und [läßt] alle Möglichkeiten offen“ (Lebert 1991: 594). Die Rede ist von der Wolfshaut, genauer von dem „Hundefell“¹, das der „Matrose“ Johann Unfreund am Ende von Leberts 1960 erschienenem Roman im Garten des Jägers Habergeier vorfindet und das zentrale Motive des Textes noch einmal in finaler Verdichtung vorführt. Die Rede könnte allerdings auch von der Erzählinstanz sein: Uneinholbar zwischen Ich und Wir changierend, dringt sie in die Psyche der Figuren vor, entschlüsselt, ordnet, verknüpft die verborgenen Motive ihrer Handlungen, setzt in der düsteren Wirrnis der Diegese Akzente und erteilt das Wort. Man könnte daher durchaus annehmen, dass es sich hier um einen auktorialen Erzähler bzw. eine Erzählung mit Nullfokalisierung handle – scheint die narrative Instanz doch nicht selten über einen Grad an Wissen besonders über die Psyche der Figuren zu verfügen, der bisweilen über das hinausgeht, was diese über sich selbst zu wissen meinen.² Dass die Dinge jedoch komplizierter liegen, zeigt bereits ein Blick in das erste Kapitel des Romans. Schon dem ersten Satz des zwischen berichtartiger Exaktheit und lyrischer Überstrukturiertheit oszillierenden Textes ist ein Moment der Unsicherheit und des Zweifels eingeschrieben:

Die rätselhaften Ereignisse, die uns vergangenen Winter beunruhigt haben, begannen, wenn wir es näher betrachten, nicht, wie man allgemein annimmt, am neunten, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach schon am achten November, und zwar mit jenem sonderbaren Geräusch, das der Matrose gehört zu haben behauptet. (ebd.: 7)

- 2 Der hypotaktischen Struktur des zitierten Satzes, der die Informationsvergabe immer wieder durch Einschübe unterbricht bzw. relativiert – und damit die spezifische Dialektik von kriminalliterarischem Handlungsfortschritt und selbstreflexiver Statik, die den gesamten Text auszeichnet, in nuce vorführt –, entsprechen auf der semantischen Ebene Adjektive und Phrasen wie „rätselhaft“, „aller Wahrscheinlichkeit nach“, „sonderbar“ sowie „gehört zu haben behauptet“. Sie verweisen auf ein Defizit an Wissen auch vonseiten der narrativen Instanz, das den Erzählvorgang allererst in Gang setzt und in dessen Verlauf ausgeglichen werden soll – mit teils fraglichem Erfolg. Bereits aus dieser Perspektive erscheint die Annahme einer Nullfokalisierung zutiefst problematisch.
- 3 Der vorliegende Beitrag nähert sich der intrikaten Gestaltung der narrativen Instanz von Leberts Roman aus fünf Perspektiven. Zunächst wird nach den Strategien gefragt, mit deren Hilfe der Erzähler sein Wissen über die Ereignisse generiert, die sich im, auch von ihm selbst bewohnten, Dorf Schweigen während 99 Tagen erzählter Zeit zutragen. Gezeigt werden soll, dass es sich bei der narrativen Instanz der *Wolfshaut* – trotz ihres auktorialen Gestus – um einen zumindest stellenweise unzuverlässigen Erzähler handelt. In einem weiteren Schritt werden selbstreferentielle bzw. selbstreflexive Elemente des Textes analysiert, die den auktorialen Gestus der Erzählinstanz ebenfalls relativieren. Gegenstand des zweiten Abschnitts ist die narratoriale Darstellung der Natur des Handlungsraums, die als zentrale Trägerin der Handlung ausgemacht werden kann: Indem Naturphänomene zu Indices bzw. Symbolen der begangenen Verbrechen werden, unterläuft die Natur den Versuch der Dorfbewohner:innen, den Mord an sechs Zwangsarbeitern zu vertuschen, und trägt zu dessen Aufklärung bei. Der dritte Abschnitt ist mit der Zeitstruktur des

Textes befasst, in der eine lineare Zeitkonzeption von einer zirkulären überlagert wird, die den Text anschlussfähig für Konzepte aus dem Bereich des Mythos macht. Der vierte Teil des Beitrags nähert sich der im „Wir“ des Erzählers beschworenen Dorfgemeinschaft unter Bezugnahme auf den historischen Kontext der Nachkriegszeit und fragt nach Strategien kollektiven Erinnerns und Verdrängens. Im fünften und letzten Abschnitt gerät schließlich der Umstand in den Blick, dass das Kollektiv der Dorfgemeinschaft nicht nur sprachlich, sondern auch physisch verschmilzt: zu einem ‚Volkskörper‘, der sich nach und nach auflöst.

- 4 Eine stilistische Homogenisierung aller fünf Abschnitte wurde nur bedingt angestrebt; der jeweils spezifische Zugriff auf die Erzählstimme von Leberts Roman artikuliert sich so – dem Thema der Ausgabe gemäß – auch in der jeweils spezifischen Stimme der Verfasserin bzw. des Verfassers.

I. Unzuverlässiges Erzählen und Metaisierung

5 *Strategien narratorialer Wissensgenerierung*

- 6 Der Verdacht, dass es sich bei der Erzählinstanz der *Wolfshaut* keineswegs um eine auktoriale handelt, erhärtet sich, wenn man die Strategien fokussiert, die diese anwendet, um ihr Wissen über die geschilderten Ereignisse zu generieren. Anzumerken ist hier zunächst ihr homodiegetischer Status: Die namenlose narrative Instanz ist selbst eine Bewohnerin der erzählten Welt, was sich schon am bereits genannten Changieren der Narration zwischen erster Person Singular und Plural ablesen lässt. Darüber hinaus ergibt sich dieser Status aus Passagen, in denen sie ihre physische Anwesenheit explizit macht. Zu nennen ist hier etwa eine Szene aus dem achten Kapitel des Romans, in der die Erzählinstanz zudem als männlich ausgewiesen wird, wenn sie das Postenkommando der Schweigener Polizei als Teil einer Gruppe verlässt, die ausschließlich aus Männern besteht: „Leise murmelnd strömten wir hinaus. Draußen standen schon sämtliche Weiber und kreischten“ (ebd.: 349).

- 7 Nimmt man nun die genannten Strategien der Wissensgenerierung in den Blick, so lassen sich drei Kategorien von Kenntnissen über Ereignisse in der Diegese unterscheiden: *Erstens* solche, die der Erzähler durch eigene physische Anwesenheit erlangt. Zu dieser Kategorie zählt – neben der gerade genannten – beispielsweise eine Szene, in der Herr Suppan, der Vermieter des Fotografen Maletta, dessen vom Sturz in die Jauche verunreinigte Kleidung verbrennt. Unter den von Rauch und Flammen herbeigelockten Schaulustigen befindet sich auch die Erzählinstanz, die die allgemeine Enttäuschung über die Banalität des Geschehens schildert: „als wir gleich darauf erkannten, was es war ([...] weder eine Feuersbrunst noch irgendein anderes nennenswertes Ereignis), hoben wir [...] selbst wie eine Feuersbrunst zu wüten an.“ (ebd.: 449) Erzähltes dieser Kategorie wird durch die unmittelbare Zeugenschaft der narrativen Instanz verbürgt und besitzt daher den höchsten Grad an Glaubwürdigkeit.

- 8 Von nur bedingter Glaubwürdigkeit sind dagegen Berichte von Ereignissen, von denen der Erzähler Kenntnis lediglich durch die Beobachtungen Dritter hat – die *zweite* Kategorie narratorialen Wissens, die sich in der *Wolfshaut* unterscheiden lässt. Ihr lassen sich zunächst Schilderungen zuordnen, die von anderen Figuren im dramatischen Modus der zitierten Figurenrede vorgebracht werden. Der extradiegetisch-homodiegetische Erzähler delegiert die Narration in diesen Sequenzen an intradiegetisch-homodiegetische Erzählinstanzen. Dass diese intradiegetischen Erzähler teilweise unzuverlässig sind, zeigt sich bereits im ersten Kapitel. Die narrative Instanz schaltet eine kurze Passage in ihren Bericht ein, in der der Dorffrisör mit dem sprechenden Namen Ferdinand Zitter den Besuch des in der darauffolgenden Nacht tot aufgefundenen Hans Höller in seinem Salon rekonstruiert. Zitter erkennt an Höller die sicheren

Zeichen des Todes: „Sein Gesicht war wie abgestorben, fühlte sich kalt und teigig an – wie das Gesicht einer Leiche.“ (ebd.: 11) Dass die Erzählung des Frisörs mit Vorbehalt zu lesen ist, zeigt sich, wenn er kurz darauf angibt, das Gefühl gehabt zu haben, außer Höller, der Frisörgehilfin und ihm selbst „befände sich [...] noch ein Vierter im Laden, ein Unsichtbarer, der auf Hans Höller zeigte.“ (ebd.: 12) Im zweiten Kapitel erfährt man über Zitter zudem, dass er „seit Jahren den Weltuntergang [verkündet]“ (ebd.: 58), seine Kundschaft mit „der ‚Geheimen Offenbarung Johannes‘ [erschreckt]“ (ebd.) und sogar „schon [...] die ‚Apokalyptischen Reiter‘ erblickt“ (ebd.) haben will. Für einen zuverlässigen Berichterstatter nicht eben günstige Voraussetzungen.³ Wenig plausibel scheinen die Angaben des Frisörs auch dann, wenn man bedenkt, dass die Erzählinstanz Höller in seiner augenscheinlichen Gesundheit beim Eintreffen im Salon mit seinem Motorrad vergleicht: „Auch er sah wie frisch lackiert aus, auch an ihm schien alles fabrikneu zu blitzen, und als er sich voller Behagen hinlummelte [...] (ich meine, wenn man ihn so sah), ahnte man auch in ihm einen starken Motor, das heißt, man war überzeugt, sein Herz sei gesund.“ (ebd.: 10) Man hat es hier mit widersprüchlichen *mimetischen Sätzen* – Aussagen über die konkrete Beschaffenheit der erzählten Welt (vgl. Martínez/Scheffel 2016: 105) – zu tun, die auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen vorgebracht werden. Während die extradiegetisch-homodiegetische Erzählinstanz die Gesundheit Höllers behauptet, legt der intradiegetisch-homodiegetische Erzähler Zitter dessen Bestimmtheit zum Tod nahe. Auf Basis von Martínez'/Scheffels (2016: 107) Ausführungen zum unzuverlässigen Erzählen lassen sich die Aussagen Zitters als *mimetisch teilweise unzuverlässige* Äußerungen lesen, die durch die Aussagen eines logisch privilegierten extradiegetischen Erzählers korrigiert werden.

- 9 Komplizierter liegen die Dinge dagegen bei Passagen, in denen ebenfalls andere Figuren als Zeug:innen aufgerufen werden, das betreffende Geschehen aber von der extradiegetischen narrativen Instanz erzählt wird. In diesen Fällen liegt ein narrativer Modus vor: Die Ereignisse sind, durch die Erzählung der Berichte Dritter, doppelt vermittelt. Dass der Erzähler diese Berichte teilweise modifiziert, macht er deutlich, wenn er beispielsweise angibt, der Lehrer habe von Malettas Aufenthalt im Gasthof „Zur Traube“ am achten November „einen genauen Bericht geliefert, den wir, um der Wahrscheinlichkeit näherzukommen, allerdings ein wenig ändern mußten.“ (Lebert 1991: 17) Das Eingeständnis, dass der Bericht des Lehrers verändert wurde, zeigt eine tendenzielle Unzuverlässigkeit an, die für die Narration in der *Wolfshaut* konstitutiv ist: Wenn die narrative Instanz vorgibt, zur Modifikation dessen genötigt zu sein, was andere Figuren berichten, so kann dies einerseits bedeuten, dass deren Schilderungen nicht gänzlich plausibel sind, wie es bei Zitter durchaus der Fall ist. Im Gegensatz zum Frisör ist die Glaubwürdigkeit des Lehrers allerdings nicht durch eine gnostische Weltsicht eingeschränkt, die ihn als zuverlässigen Berichterstatter tendenziell disqualifizieren würde. Es kann folglich mit gleichem Recht nach dem nicht näher bestimmten Kriterium der Wahrscheinlichkeit gefragt werden, das der Erzähler seiner Argumentation in dieser Sequenz zugrunde legt. Dies umso mehr, als sein homodiegetischer Status als Figur unter Figuren die logische Privilegiertheit auch seiner mimetischen Sätze gegenüber denen anderer Figuren bis zu einem gewissen Grad limitiert (vgl. Martínez/Scheffel 2016: 107). Besonders dann, wenn diese dem Geschehen im Gegensatz zu ihm beigewohnt haben. Dass er häufig genauso wenig weiß wie die anderen Figuren, also keineswegs den Überblick eines auktorialen Erzählers besitzt, zeigt sich etwa, wenn er der Passage um die Ermordung des geflohenen Häftlings vorausschicken muss: „Was dann geschehen ist, das wissen wir alle. Das heißt: wir wissen es nicht ganz genau. Man hat nachher viel davon gesprochen und es immer wieder anders dargestellt.“ (Lebert 1991: 355)

- 10 Noch deutlicher lässt sich die Limitation des Erzählers an der *dritten* Kategorie der Strategien narratorialer Wissensgenerierung demonstrieren: der spekulativen Extrapolation mehr oder weniger gesicherten Wissens. Dieses Phänomen kann erneut an Maletta veranschaulicht werden. Nach seinem Besuch in der „Traube“, wo er ein Gespräch mit dem Lehrer führt, und einer Auseinandersetzung mit der Wirtstochter Herta Binder in der zum Gasthof gehörenden Fleischbank kommt es zu einem Zusammenstoß mit dem Viehhändler Ukrutnik. Was danach geschieht, ist – wie der Erzähler deutlich macht – lediglich Spekulation⁴: „Dies wären die Abenteuer Malettas an diesem Samstag, deren Zeugen wir gewesen sind. Für das, was ich nun berichte, gibt es zwar keinen Zeugen, allein die Wahrscheinlichkeitsrechnung (und nicht zuletzt mein Im-dunkeln-Tappen) veranlaßt mich, anzunehmen, daß es geschehen ist.“ (ebd.: 25) Erneut werden die Rezipient:innen auf den Begriff der Wahrscheinlichkeit verwiesen, der noch zu diskutieren sein wird. Mit einiger Plausibilität kann der Erzähler im Folgenden noch behaupten, dass Maletta „in Richtung Kahldorf [ging]“, weil er „[d]as [...] immer [machte]“ (ebd.). Diese Gewohnheit selbst kann er sich jedoch nicht erklären: „Weshalb? Ich weiß es nicht“ (ebd.), lautet sein diesbezüglicher Kommentar. Zuverlässig scheint auch noch die Information, dass der Fotograf „meistens nicht bis in die Ortschaft [gemeint ist das Schweigen benachbarte Kahldorf; Anm. d. Verf.] [ging], sondern [...] auf halbem Weg [um]kehrte, dort, wo die Straße, nachdem sie ein schmales Stück Wald durchquert hat, anhebt, sich in das Tal hinunterzuschlängeln.“ (ebd.) Das vonseiten des Erzählers aufgerufene Bild der Schlange fungiert als Marker der symbolisch-mythischen Dimension des Romans, die in den Vordergrund tritt, wenn Maletta zur Ziegelei gelangt, in der die als „Ortswacht“ bezeichnete paramilitärische Organisation während des Krieges sechs Zwangsarbeiter erschossen hat. Die Erzählinstanz vermutet, dass der Fotograf an diesem Tag lediglich bis zum „sogenannte[n] ,fahle[n] Streifen“ (ebd.: 26) gelangte, der nahe der Ziegelei die Straße kreuzt: „Ich bin nun überzeugt, daß es Maletta damals auf diesem Streifen gepackt hat, und damit wird die Geschichte auf einmal todernst.“ (ebd.) Wie der Erzähler hier deutlich macht, lässt sich das im Folgenden erzählte Geschehen um Maletta auf eine Setzung zurückführen: Er ist schlicht „überzeugt“, dass sich das Geschilderte auf diese Weise zugetragen haben muss. Noch deutlicher wird die Unzuverlässigkeit der homodiegetischen narrativen Instanz, wenn sie im Weiteren auf die Gedanken des Fotografen zugreift: Als er im Brunnen vor dem Haus des Matrosen, der sogenannten Töpferhütte, einen Gehängten zu erkennen glaubt, habe er

plötzlich [...] das Gefühl, in ein Kreuz verwandelt zu sein, in ein Kreuz aus tausend Fäden, die leise vibrierten und sich unsichtbar spannten von Schweigen zur Bahnstation Kahldorf, vom Schweigen des Waldes zum Schweigen der Einschichthöfe und von der Töpferhütte zur Ziegelei. Er selber aber war der Mittelpunkt, der Punkt, wo sich all diese Fäden kreuzten, wo sie leise erbebend einander berührten und ein Geräusch in ihm erzeugten, ähnlich dem rasselnden Flügelschlag einer Libelle. (ebd.: 28)

- 11 An dieser Stelle ist auch die Narration des extradiegetischen Erzählers als mimetisch unzuverlässig einzustufen: Sein homodiegetischer Status erlaubt es ihm per definitionem nicht, Bewusstseinsinhalte anderer Figuren zu schildern, die wie er selbst die erzählte Welt bewohnen. Bedenkt man zudem, dass die Wiedergabe psychischer Inhalte in der dritten Person ein zentrales textinternes Fiktionalitätssignal ist (vgl. Hamburger 1968: 72–74; vgl. Martínez/Scheffel 2016: 19), so lässt sich Folgendes daraus ableiten: Indem der Erzähler seine diesbezüglichen narrativen Kompetenzen überschreitet, fiktionalisiert er die *Wolfshaut* nicht nur in ihrem Status als „*real-inauthentische*“ Äußerung (ebd.: 20) des realen Autors Hans Lebert. Zum fiktionalen Text wird sie an derartigen Stellen auch hinsichtlich ihres Status als „*imaginär-authentische*“ (ebd.) Rede des namenlosen homodiegetischen Erzählers. Auf das Changieren zwischen Faktualität und Fiktionalität auf der Ebene der „fiktive[n] Kommunikationssituation“ (ebd.) zwischen

Erzählinstanz und Publikum verweist diese selbst, indem sie ihre Äußerungen sowohl „Bericht“ (bspw. Lebert 1991: 214) als auch „Geschichte“ (bspw. ebd.: 562) nennt. Die beschriebene Fiktionalisierung wird also zugleich metafictional reflektiert.

- 12 Auf Basis dieser Beobachtung lässt sich der von der Erzählinstanz mehrfach genannte Begriff der Wahrscheinlichkeit deuten. In ihm überlagern sich zwei zentrale Tendenzen der *Wolfshaut*: „Wahrscheinlichkeit“ verweist in diesem Zusammenhang zunächst auf die Bemühung des Erzählers um eine möglichst exakte Rekonstruktion der „rätselhaften Ereignisse“ (ebd.: 7), die sich in Schweigen von Samstag, dem achten November 1952, „etwa [...] drei Uhr morgens“ (ebd.), bis „Samstag, de[n] 14. Februar [1953], sieben Uhr fünfzehn“ (ebd.: 594), zugetragen haben. Auf Basis der vorangegangenen Überlegungen zur punktuellen Fiktionalisierung des Textes auch in seinem Status als imaginär-authentische Äußerung eines fiktiven Erzählers lässt sich der Begriff der Wahrscheinlichkeit darüber hinaus poetologisch lesen: Als Leitbegriff der Reflexion literarischer Wirklichkeitsreferenz, der er schon bei Aristoteles ist.
- 13 *Selbstreferentialität und Metaisierung*
- 14 Die Reflexion über den fiktionalen Status der *Wolfshaut* auf beiden Ebenen der fiktionalen Kommunikationssituation (vgl. Martínez/Scheffel 2016: 19–20) kann mit Wolf (2007: 43) als „*fictum- oder referenzbezogenen Metareferenz*“ beschrieben werden. Diese Ausprägung der Metaisierung⁵ liegt dann vor, wenn ein fiktionales Werk über die Beschaffenheit des eigenen Wirklichkeitsbezugs reflektiert (vgl. ebd.: 35). Davon abzugrenzen ist eine Form der Selbst- bzw. Metareflexivität, die Wolf als „*fictio- bzw. medienbezogene Metareferenz*“ (ebd.: 43) bezeichnet und die die Reflexion eines Werkes über die eigene Artifizialität betrifft (vgl. ebd.: 35). Auch diese Spielart findet sich in der *Wolfshaut*.
- 15 Um die Arten, in denen Leberts Roman auf sich selbst Bezug nimmt bzw. über den eigenen Status als fiktionaler bzw. literarischer Text reflektiert, adäquat zu erfassen, ist es zuvor allerdings nötig, eine noch elementarere Unterscheidung einzuführen: die zwischen *Selbstreferentialität* und *Selbstreflexivität*. *Selbstreferentialität* liegt im Medium der Literatur dann vor, wenn die Bezugnahme eines Textes auf sich selbst „über ein ‚Ausstellen‘ des Mediums oder eine höchst allgemeine Klassifikation desselben [...] als ‚Literatur‘ oder ‚poetischer Text‘ nicht hinausgeh[t].“ (ebd.: 33). Dies geschieht häufig durch das „Verfahren des *foregrounding*, also eines Auf-sich-selbst-Verweisens durch Deviation“ (ebd.) etwa von standardsprachlichen Mustern, das den Fokus auf die formale Gestaltung des betreffenden Textes richtet. Im Gegensatz dazu ist *Selbstreflexivität* „semantischer Natur“ (ebd.): Es werden – explizit oder implizit – Aussagen über die Beschaffenheit des jeweiligen Werkes und/oder Mediums getroffen. Kann dem betreffenden Text über einzelne Elemente hinaus ein allgemeines „Bewusstsein von der Natur des Aussageobjektes nicht als natürlich gegebenes, sondern als (Teil) eines semiotischen Systems“ (ebd.: 38) zugeschrieben werden,⁶ so liegt eine spezifische Form der Selbstreflexivität vor: die *Metareferentialität*. Nicht selten treten selbstreferentielle und selbstreflexive Elemente allerdings gemeinsam auf: Anders als im Falle der expliziten, können bei der „*implizite[n] Metareferenz*“ (ebd.: 42) keine „semantisch metareferentielle[n] Lexeme“ (ebd.) angeführt werden. Um die jeweilige Passage dennoch als metareferentiell erkennbar zu machen, braucht es eine „stützende Metaisierungsmarkierung“ (ebd.), die beispielsweise „durch verschiedene Verfahren des *foregrounding*“ (ebd.) und damit wiederum durch Strategien der *Selbstreferentialität* erfolgen kann.

- 16 Eine solche Verknüpfung von Selbstreferentialität und Selbstreflexivität lässt sich auch in der *Wolfshaut* beobachten. Die Erzählsprache des Textes ist von auffälligen phonetischen und prosodischen Wiederholungsstrukturen und damit von *foregroundig* im beschriebenen Sinn geprägt – ein Umstand, auf den Lebert selbst hinweist, wenn er in einem Interview davon spricht, dass „[man] meine Romane, so lang sie sind, [...] in Verszeilen niederschreiben [könnte]“ (zit. n. *Egyptien* 2019: 135). Besonders Klangfiguren wie Anapher, Alliteration und Assonanz sind es, denen man eine geradezu textkonstitutive Bedeutung zusprechen kann. Über weite Strecken ist eine Dominanz der von Jakobson (2016: 94) beschriebenen *poetischen Sprachfunktion* auszumachen, die das Syntagma des Textes nach dem paradigmatischen Prinzip der Äquivalenz organisiert. Da dieses Prinzip stellenweise sämtliche Ebenen der Textstruktur organisiert – also neben der phonetischen und prosodischen auch die semantisch-motivische Ebene –, kann die *Wolfshaut* ferner als *überstrukturierter Text* im Sinne Links (1981: 202) bezeichnet werden. Mit Link (1981: 207) ist zudem davon auszugehen, dass einer „Semantisierung der lautlichen Ebene“, wie sie in der *Wolfshaut* durch die angeführten phonetischen Wiederholungsstrukturen vorgenommen wird, tendenziell eine „De-semantisierung der Ebene der denotierten Bedeutung“ korreliert.
- 17 In exemplarischer Verdichtung kommt das auf Wiederholung basierende Gestaltungsprinzip der *Wolfshaut* im zehnten Kapitel zur Anwendung, wenn sich der „Matrose“ Johann Unfreund in die Totenkammer begibt, wo sich der Leichnam des entflohenen Häftlings befindet, der – nachdem Unfreund ihn bei sich versteckt gehalten hat – vom ehemaligen Ortswachtmitglied Vinzenz Rotschädel erschossen wurde. „Also hast du diese Welt verlassen!“, lässt die Erzählinstanz Unfreund den Toten in Gedanken adressieren: „Und die Welt ist leer wie eine alte Kiste. Und ein Sturmwind hat sich erhoben und bläuft in die Welt“ (Lebert 1991: 424). Gerade bei diesen Worten

[prallte] ein Windstoß, schwarz unter dem silbernen Eisgang des Himmels, schwarz von Nässe, schwarz von durchweichter Erde und triefenden Wäldern, schwarz von den regenschwangeren Weiten des Meeres, trauergeschwärzt von Meeren schwankender Wipfel, [...] gegen die Mauer der Kirche, sprang an ihr hoch, sprang hoch an dem Turm, der massiv in den Eisgang gerammt war, sprang hoch an der Schrägung des Daches bis an den First und überschlug sich dort mit dem Aufschrei: Requiem!! (ebd.)

- 18 Die erwähnten Wiederholungsstrukturen sind evident: Auffällig ist zunächst das anaphorisch verwendete „schwarz“, das in der Formulierung „trauergeschwärzt“ variiert wird und eine dezidiert symbolische Dimension erhält. Überformt wird diese Anapher von der Repetition der Silbe *schwa*, durch die auch die Signifikanten der „regenschwangeren Weiten des Meeres“ sowie der „schwankenden Wipfel“ von der ubiquitären Schwärze affiziert werden, die die Passage auf der semantischen Ebene bestimmt. In der variierenden Flexion des Substantivs *Meer*, das in Genitiv Singular und Dativ Plural auftritt, wird die geschilderte Bewegung der Bäume im Wind ebenfalls am verwendeten Sprachmaterial nachvollzogen. Nach der erneut anaphorischen Verwendung von „sprang hoch“ endet die Sequenz mit einem „Aufschrei“ des personifizierten Windes, der einerseits die Redegattung benennt, derer sich der Matrose im Weiteren bedient, andererseits – als Schrei selbst dissonant – auf ihre Klangqualität verweist. Nimmt man darüber hinaus den zuvor zitierten Hinweis Leberts ernst, demzufolge sich die Erzählsprache seiner Romane der Struktur von Versen nähert, so lässt sich beobachten, dass die Verteilung der Wortakzente (unterstrichen) in dieser Sequenz tatsächlich eine gewisse Regelmäßigkeit aufweist:

Ein Windstoß, schwarz unter dem silbernen Eisgang des Himmels, schwarz von Nässe, schwarz von durchweichter Erde und triefenden Wäldern, schwarz von den regenschwangeren Weiten des Meeres, traugeschwärzt von Meeren schwankender Wipfel, prallte gegen die Mauer der Kirche, sprang an ihr hoch, sprang hoch an dem Turm, der massiv in den Eisgang gerammt war, sprang hoch an der Schrägung des Daches bis an den First und überschlug sich dort mit dem Aufschrei: Requiem!! (ebd.)

- 19 Zwischen zwei betonten Silben liegt mindestens eine, liegen – außer bei den Verbindungen „unter dem“ sowie „und überschlug sich“ – höchstens zwei unbetonte. Die Akzentverteilung ergibt also wahlweise Daktylen oder Trochäen und erinnert damit an die Metrik des Hexameters im Deutschen. Eine der beiden Abweichungen in der Akzentverteilung lässt sich zudem schlüssig mit der semantischen Ebene der Sequenz verknüpfen: Gebrochen wird das Muster gerade dann, wenn sich der Wind, von dem hier die Rede ist, „überschlug“. Die Devianz von der quasimetrischen Gestaltung genau an dieser Stelle löst formal ein, was inhaltlich ausgesagt wird.
- 20 Im Requiem, das die Erzählinstanz dem Matrosen zuschreibt, wird mittels der auffälligen Gestaltung des Sprachmaterials die Literarizität des Romans ausgestellt – es liegt folglich Selbstreferentialität vor. Die Grenze zur Selbstreflexivität wird spätestens dann überschritten, wenn Unfreund wenige Zeilen später in Gedanken ausruft: „Oh, Freiheit!! Wort!! Zerkaut und ausgelaut! Jeder Duckmäuser dreht es im Munde und spuckt es um sich! Es rinnt uns allen schleimig über die Gesichter! Aber die Freiheit selber?! Wo ist sie geblieben?! Ich schmecke sie nicht in dem Speichel, der mir ins Maul fließt.“ (ebd.) Indem die Fokussierung sprachlicher Materialität und die damit verbundene De-semantisierung der denotativen Ebene in Unfreunds Apostrophe der Freiheit ihrerseits thematisiert werden, wird ein Reflexionsprozess über ebenjene Gestaltungselemente in Gang gesetzt, die zuvor lediglich Teil selbstreferentiellen *foregroundings* waren. Dieser Reflexionsprozess wird wiederum von selbstreferentiellen Elementen begleitet: u.a. von der Alternation betonter (unterstrichen) und unbetonter Silben zu Beginn der Sequenz („Oh, Freiheit!! Wort!! Zerkaut und ausgelaut!“) sowie der Verwendung der Assonanz „zerkaut und ausgelaut“, in der sich der genannte semantische Verweis auf das Phänomen der De-semantisierung und ihr formaler Vollzug überlagern.
- 21 Dass in der *Wolfshaut* allerdings nicht nur lautliche und prosodische Wiederholungsstrukturen, sondern auch Verfahren uneigentlichen Sprechens thematisiert und reflektiert werden, zeigt sich in der bereits diskutierten Sequenz um Malettas Weg aus dem Dorf. In dieser wird deutlich, dass der „fahle Streifen“ als Grenze zu einem in der erzählten Welt symbolisch abgeschlossenen Raum fungiert. Einem Raum, in dessen Beschreibung für die *Wolfshaut* konstitutive Tropen verdichtet zur Anwendung kommen. Dazu gehört die Personifikation der natürlichen und kulturellen Dingwelt, wie sie in der Beschreibung des Geländes auftritt, auf dem die Ziegelei liegt: „Betrachten wir den Ort in aller Ruhe“ (ebd.: 26), leitet der Erzähler diese Beschreibung ein und verweist damit zugleich explizit auf die vorübergehende Suspension des Handlungsfortschritts – auf das, was man in narratologischer Terminologie als *Pause* bezeichnet. Er fährt fort:

die Straße [...] windet sich hier um das Ebergebirge herum [...]. Rechts an dem lehmigen Absturz [...] hockt [...] das Haus des Matrosen und lauert mit winzigen Fenster-Augen herab. Ihm gegenüber, auf einem un bebauten Stück Land (wo niemals etwas recht gedeihen wollte) ragen die halbzerstürzten Mauern der Ziegelei, ein rohes, rotes Schandmal inmitten der Landschaft. Dahinter gähnt, als ob sie die Maulsperre hätte, die Tongrube, welche man langsam mit Mist zuschüttet, ein Maul mit

einem blonden Bart von Binsen [...]. An dem zugewachsenen Fahrweg, der [...] durch Unkraut und gelbliches Steppengras zur Ziegelei hinüberführt, steht eine alte, total verkrüppelte Eiche. Die hat vor Jahrzehnten der Blitz gespalten [...]. (ebd.)

- 22 Die genannten Personifikationen – das am Abhang hockende und von dort hinunterblickende Haus des Matrosen sowie die gähnende bärtige Tongrube mit ihrer Maulsperre – werden mit Klangfiguren verbunden: Anführen lassen sich die Assonanz „rohes, rotes“, die Alliterationen „Mauern“ und „Maulsperre“ und „blonde[r] Bart von Binsen“ sowie die Repetition des Anlauts M, der im vierten Satz „Mauern“, „Mist“ und „Maulsperre“ alliterierend verbindet. Der Diphthong *au* wird in der zitierten Passage mehrmals wiederholt und spiegelt ihre metaphorische Dichte auf lautlicher Ebene. Metaphorisch bzw. symbolisch aufgeladen wird die Sequenz durch die Formulierung „die Straße [...] windet sich“, die erneut das bereits erwähnte Bild der Schlange aufruft. Metaphorisch gelesen werden kann auch der Hinweis, dass dort, wo sich die Ziegelei als Ort der Verbrechen befindet, „nie etwas recht gedeihen wollte“. Symbolcharakter hat ferner die vom Blitz gesplattene Eiche, deren Signifikanten bereits mittels Reim auf die der Leichen referieren, die auf dem Gelände verscharrt sind und deren Verborgtheit durch die Abwesenheit des Anlauts L im Namen des Baums gespiegelt wird. Schon bei Plinius dem Älteren ist die Eiche „mit dem Volk der Deutschen verknüpft“ (Lach 2021: 128), sodass im Nationalsozialismus „eine ungebrochene Kontinuität der E[ichen]symbolik in der d[eutschen] Mythologie und Volkskunst von den Germanen bis in die eigene Gegenwart [behauptet]“ wird (ebd.: 129). Der Blitz, auf den die Eiche metonymisch verweist, hat in seiner symbolischen Lesart zunächst eine religiöse Dimension, steht allgemein für die Präsenz Gottes oder ist – wie in Ijob 20,25 – Medium göttlichen Zorns (vgl. Hoffmann 2021: 222 f.) und konnotiert damit die von der Dorfgemeinschaft Schweigens getragene Kollektivschuld. Darüber hinaus verweist er wie die Eiche auf den Nationalsozialismus, wo der Blitz „ein verbreitetes Symbol für die faschist[ische] ‚Revolution‘ und Gewaltherrschaft“ (ebd.: 224) ist. Auch „[kann] die SS-Rune [...] als stilisierter B[litz] gedeutet werden“ (ebd.). Fasst man das auch an dieser Stelle durch die hohe Dichte an Klangfiguren und Tropen erzeugte *foregrounding* als Metaisierungsmarkierung auf, so kann das Bild des Blitzes drittens als implizite Metareferenz verstanden werden: Bereits in der „Antike fungiert der B[litz] [...] als Symbol der von Gott ausgehenden, später säkular umgedeuteten (künstler[ischen]) Inspiration“ (ebd.: 223). Auch die Tatsache, dass die Eiche durch den Blitz „gespalten“ ist, kann vor diesem Hintergrund als ein implizit metareferentielles Element aufgefasst werden: als Hinweis einerseits auf das skizzierte Oszillieren der Erzählerrede zwischen Fiktionalität und Faktualität, zwischen Geschichte und Bericht. Andererseits auf den gattungspoetisch zwiespältigen Status nicht nur der zitierten Passagen, in der die Beschreibung des ‚Tatorts‘ durch die angeführten Tropen bzw. Klangfiguren überlagert bzw. unterlaufen wird, sondern des gesamten Textes, dessen Gattungszugehörigkeit durchaus zur Disposition steht. Dies wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass Lebert die *Wolfshaut* in einem Brief an seinen Lektor „ein als Roman getarntes Epos“ (zit. n. Egyptien 2019: 144) nennt. Die Selbstreflexivität der zitierten Sequenz kulminiert schließlich in der Beschreibung des „zugewachsenen Fahrweg[s], der [...] durch Unkraut und gelbliches Steppengras zur Ziegelei hinüberführt“ (Lebert 1991: 26; Herv. d. Verf.). Das Verb *hinüberführen* verweist in diesem Zusammenhang explizit auf den metaphorischen Übertragungsprozess, der für die analysierte Passage – und für die *Wolfshaut* im Allgemeinen – zentral ist. Dass der Text zu einer solchen Deutung regelrecht herausfordert, zeigt sich, wenn die Ziegelei dem Matrosen im zweiten Kapitel als „eine Botschaft, die darauf wartet, gelesen zu werden“ (ebd.: 72), erscheint.

- 23 Darüber hinaus reflektieren die „Fenster-Augen“ (ebd.: 26) von Unfreunds Haus die Bildlichkeit der eben zitierten Passage: Selbst Teil eines Tropus, machen die Augen zugleich auf die Metaphorizität der Sequenz aufmerksam, indem sie metonymisch auf deren Bildlichkeit verweisen. In metonymischer Relation zu der mit dem Schauplatz des Verbrechens verknüpften Bildlichkeit stehen auch die Augen Hans Höllers: Als der Matrose den Toten bei der Ziegelei findet, steht dieser „reglos an einem der Fenster [...] und schien gespannt, ja fasziniert in die tintige Finsternis zu starren, von der das Gebäude erfüllt war.“ (ebd.: 46) Höllers Augen sind es ebenfalls, die den Matrosen als „chiffrierte Nachricht“ (ebd.) scheinbar über „Unnennbare[s]“ (ebd.: 66) in Kenntnis setzen wollen. Der Erzählinstanz zufolge könnte zudem das „wüste□ Etwas, schwärzer als die Nacht“ (ebd.: 122), das in Maletta „[an]schwoll [...] wie ein ungeheures Gewächs“ (ebd.: 121), „aus Hans Höllers Augen ausgebrochen“ (ebd.) sein. Die Augen des jüngsten Ortswachtmittglieds führen so die metaphorische Kodierung der von der Dorfgemeinschaft verschwiegenen Verbrechen vor.
- 24 Maletta, dessen Profession als Fotograf ebenso auf die Bildlichkeit des Textes verweist, versucht im zweiten Kapitel entsprechend verzweifelt, die Augen Höllers zu schließen (vgl. ebd.: 50). Wenn ihm das nicht gelingt und er sie stattdessen mit einer Zeitung bedeckt, weil sie ihn „an den bohrenden Fotografierblick seiner Porträts“ erinnern (ebd.), wird zugleich auf die Thematisierung von Fotografie im Medium der Schrift verwiesen, die für einige Szenen um Maletta zentral ist. So etwa, wenn er in Betrachtung eines Portraits des Jägers Habergeier „auf einmal [...] zu seinem Erstaunen [bemerkte], daß nicht der Mann und auch nicht dessen Bart, sondern der Wald dieses Bild so bedeutungsvoll machte: der Hintergrund war eigentlich das Bild“ (ebd.: 140). Die Deutung, dass der Wald das eigentlich Zentrale an der Fotografie sei, verweist auf die Schlüsselfunktion der Natur, durch die die Rezipient:innen der *Wolfshaut* (im Sinne des real-inauthentischen Kommunikats Hans Leberts) – wie in Abschnitt II gezeigt wird – zentrale Hinweise auf das Kriegsverbrechen erhalten, ehe der Erzähler dieses explizit thematisiert. In ihrer Gesamtheit reflektieren die transmedialen Verweise auf Fotografie zudem die bereits skizzierte Tendenz des Romans, den Handlungsverlauf durch die Fokussierung paradigmatischer Äquivalenz punktuell stillzustellen, „in der unablässigen Bildung von Syntagmen aus diversen paradigmatischen Strukturen die Vorherrschaft des Synchronen über das Diachronen, des Nebeneinander über die Abfolge, zu betonen.“ (Klugsberger 1997: 84) Ein ähnlicher Verweis auf ein anderes Medium als Literatur bzw. Schrift, durch den der Text seine eigene Struktur reflektiert, findet sich in einem Abschnitt im vierten Kapitel, in dem der Matrose sich an einen Museumsbesuch erinnert. Bei diesem gelangt er in „mit finsterem Marmor verkleidet[e] [Säle]“, an deren Wänden
- lauter Gefäße [standen]: Töpfe, Krüge, Schalen und dergleichen, manche bemalt mit einfachen Mustern oder Figuren, andere schmucklos im Braun jener Erde, aus der sie bestanden – und alle so sicher, so selbstverständlich geformt, als wären sie gar nicht gemacht, sondern gewachsen. (Lebert 1991: 134)
- 25 An dieser Stelle gerät die Selbstbezüglichkeit künstlerischer Artefakte selbst in den Blick. Einige der vom Matrosen betrachteten Gefäße zeichnen sich insofern durch Selbstreferentialität aus, als ihre Farbe auf das Material verweist, aus dem sie gefertigt sind, damit auf ihren Herstellungsprozess und folglich auf ihren Status als künstlerisches Artefakt. Eine besonders auffällige Gestaltung im Sinne des oben beschriebenen *foregrounding* kann indessen nicht ausgemacht werden. Im Gegenteil: Die Gefäße sind, wenn überhaupt,

nur „mit einfachen Mustern oder Figuren [bemalt]“ und wirken geradezu natürlich „gewachsen“. Sie stehen der auffälligen formalen Gestaltung des Textes, in dem sie beschrieben werden, damit diametral gegenüber und reflektieren seine Struktur ex negativo.

- 26 Selbstreflexive Elemente werden auf der Figurenebene also besonders dem zentralen – und im Übrigen auch phonetisch angenäherten – Doppelgängerpaar Matrose/Maletta zugeordnet. Dass Unfreund und der Fotograf Medien der Selbstreflexion sind, zeigt sich schon in der bereits zitierten Szene, in der sich Maletta nach Angaben der narrativen Instanz wie ein „Kreuz aus tausend Fäden“ (ebd.: 28) fühlt. Diese Passage ist – wie alle anderen, die Textilmotive aufweisen – insofern metareferentiell, als mit den Fäden ein kanonisiertes Symbol für Textstrukturen aufgerufen wird (vgl. Greber 2021: 222). Als metareferentieller Verweis auf die Medialität des Romans lässt sich auch das metaphorisch verwendete Adjektiv „tintig“ (Lebert 1991: 46) verstehen, das sich in der zitierten Sequenz um das Auffinden Hans Höllers auf die Finsternis im Inneren der Ziegelei bezieht, jedoch zugleich metonymisch auf den medialen Status der *Wolfshaut* als schriftlich fixierter Text referiert. In der Metapher „schwarze Runenschrift der Zweige“ (ebd.: 309) wird ferner die schriftliche Darstellung von Natur reflektiert. Verhandelt wird die Medialität von Leberts Roman zudem, wenn sich Maletta vom Lehrer ein Buch leiht, dessen „Einband [...] so schwarz war wie draußen die Nacht“ und „einen ebenso finsternen Inhalt [versprach].“ (ebd.: 95) Dass dieser Hinweis auch auf die *Wolfshaut* bezogen werden kann, zeigt der von Lebert gegenüber seiner Verlegerin Hilde Claassen geäußerte Wunsch, die typographische Gestaltung der Erstausgabe solle „dem Inhalt entsprechend ‚dunkler, gröber und unfreundlicher sein‘ [...] als bei anderen Büchern“ (Egyptien 2019: 148). Entsprochen wurde diesem Wunsch allerdings erst bei der Neuauflage der *Wolfshaut*, die 1991 im Europa Verlag erfolgte (vgl. ebd.).
- 27 Schließlich ist nicht nur die Medialität der *Wolfshaut*, sondern auch ihr Gattungszugehörigkeit Gegenstand der Selbstreflexion. Ihre Dimension als Kriminal- bzw. Detektivroman, als Versuch der Erzählinstanz wie auch des Matrosen, das Syntagma der eingangs beschworenen „rätselhaften Ereignisse (Lebert 1991: 7)“ zu rekonstruieren, wird beim Verhör des Matrosen im zweiten Kapitel reflektiert: Auf die Frage des Wachtmeisters Habicht nach der genauen Haltung des toten Hans Höller erwidert der Matrose, dass diese „ganz natürlich ausgesehen [habe]“, fügt aber hinzu, dass „[er] von solchen Dingen [...] nichts [verstehe]; [...] Kriminalromane lese er keine.“ (ebd.: 62) Auch das Genre des Detektivromans wird thematisiert, wenn Unfreund auf dem Gelände der Ziegelei „Detektiv [...] spiel[t]“ (ebd.: 74).

II. Natur und Naturalisierung

- 28 Der Naturraum Schweigens gleicht selten einer pittoresken Landschaft, nach dem Motto: „die Berge grüßten, und die Sonne lachte“ (ebd.: 326), sondern wird abwechselnd als regnerische, triste, windige, nebelige und verschneite Gegend dargestellt, die von mörderischen Geschehnissen heimgesucht wird. Schweigen ist von Tod, Fäulnis und Jauche durchzogen, der Wald riecht nach verfaultem Laub und die Eiche, in deren Nähe zwei Mitglieder der ehemaligen „Ortswacht“ tot aufgefunden werden, ähnelt einer „schwarze[n] Kralle, zum Himmel gereckt, ein[em] schwarze[n] Gerippe, schwankend im Mond“ (ebd.: 46).
- 29 Die nähere Betrachtung des Verhältnisses der Erzählinstanz zum dargestellten Naturraum führt rasch zu der Erkenntnis, dass es sich hierbei weniger um einen linearen Zusammenhang, als um ein Netz mit unzähligen Schnittstellen handelt. Besonders auffällig ist in diesem Kontext die Konstitution binärer Oppositionen: Gegenübergestellt werden Mitglieder und Außenstehende einer tendenziell geschlossenen

Gesellschaft, biologische Faktoren und hegemoniale Ansichten sowie eine schweigende Dorfgemeinschaft und eine Natur, die – „aasig evaporier[end]“ (Doderer 1996: 180) – dieses Schweigen in ihrer Indexfunktion auch olfaktorisch bricht.

- 30 Die Bewohner:innen Schweigens sind als in sich geschlossene Gesellschaft zu denken, deren Mitglieder durch das Verschweigen der von der „Ortswacht“ begangenen Morde zu Mittäter:innen werden: Auch das Schweigen stellt, gewissermaßen als negativer Sprechakt, eine bewusst gesetzte Handlung dar, für die es Verantwortung zu übernehmen gälte. Dies kann als eine mögliche Erklärung für den beharrlichen Versuch des Erzählers herangezogen werden, sich von den Bewohner:innen des Dorfes und dadurch von dem verübten Verbrechen abzugrenzen. Ein Akt, der in einer direkten Konfrontation der Schuldigen durch den Matrosen seinen – mehr oder minder zum Scheitern verurteilten – Vollzug findet:

Er wandte sich sogleich dem Stammtisch zu. „Na, ihr Lumpen!“, sagte er. „Da sitzt ihr ja alle!“ [...] „Bleibt sitzen ich setz’ mich zu euch. Einmal im Leben mach ich euch die Ehre und setz’ mich zu euch! Und der Binder bringt mir einen großen Slibowitz! Denn wir wollen auf das Seelenheil der Toten trinken.“ (Lebert 1991: 549f.)

- 31 Der Matrose kann das Schweigen lediglich punktuell durchbrechen; er scheitert letztlich am Kollektiv. Der narrativen Instanz gelingt es hingegen, diese Ansätze eines Geständnisses durch den Akt des Erzählens über das Dorfkollektiv hinaus an die Leser:innenschaft zu tragen.
- 32 In den Schuldzuweisungen des Matrosen wird zwischen der von den Mitgliedern der „Ortswacht“ getragenen Schuld und der Verantwortung der schweigenden Mitwisser kaum differenziert. Gerade dieser Umstand lenkt den Fokus auf einen fundamentalen Aspekt des Romans, welcher in der Reflexion sozialer Machtstrukturen und der hegemonialen Konzepte besteht, die diese Strukturen fundieren. Mit dem Anerkennen der Mitschuld eines schweigenden Kollektivs fokussiert Lebert nicht die individuelle Dimension von Verantwortung, sondern nimmt die gesellschaftliche Ebene und damit verbundene Machtstrukturen in den Blick, was in weiterer Folge auf das Anerkennen hegemonialer Anschauungen hinweist, wie sie bereits Gramsci beschrieb (vgl. Santucci et al. 2010: 166–168). Im Roman fungieren die Mitglieder der „Ortswacht“ als dominante Gruppe, welche das Schweigen als nicht zu hinterfragendes ‚natürliches‘ Gesetz installiert.
- 33 Die Strategie der Naturalisierung bildet eine Scharnierstelle zu einer weiteren zentralen Funktion der Natur, die darin besteht, bei der Aufdeckung des Verbrechens mitzuwirken. Sie verteidigt dabei jedoch gewissermaßen ihre eigene Position, welche durchaus als Antithese zu den Menschen zu lesen ist, deren Lebensraum sie darstellt (vgl. Schmidt-Dengler 2010: 112). Die Natur umfasst im Roman multiple Funktionen: So ist sie nicht nur Schauplatz zentraler Handlungssequenzen und avanciert mitunter zum Stimulus ana- und proleptischer Passagen. Indem sie als Metapher innerpsychischer Zustände fungiert, stößt sie darüber hinaus eine Diffusion der Grenze zwischen der Innen- und Außenwelt einzelner Figuren an. Wie Graml (2011: 174) ausführt, kann ihr zudem insofern eine Rache Funktion zugeschrieben werden, als die Morde an den Mitgliedern der „Ortswacht“ jeweils von signifikanten Naturphänomenen begleitet werden.
- 34 Dementsprechend produziert die Natur in der *Wolfshaut* fortwährend indexikalische und symbolische Zeichen, deren Botschaften es zu dekodieren gilt, um den Verbrechenshergang aufzudecken. Einerseits fungiert die zeichenhafte Dimension der Natur als Quelle von Hinweisen für den Matrosen, welcher als Außenstehender der Dorfgemeinschaft versucht, dem Rätsel auf die Spur zu kommen. Andererseits dient

sie als Anhaltspunkt für die Leser:innenschaft, welcher durch die Beschreibung von Naturphänomenen Hinweise auf das Verbrechen zuteilwerden. Wie es für das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens typisch ist (vgl. Martínez/Scheffel 2016: 106), geschieht das in diesen Fällen auf der real-inauthentischen Ebene der fiktionalen Kommunikationssituation zwischen realem Autor und Publikum und damit „sozusagen an dem Erzähler vorbei“ (ebd.). Dadurch wird angedeutet, dass dieser Informationen unterschlägt, über die er zum Zeitpunkt der Narration bereits verfügt. Die symbolisch aufgeladenen Beschreibungen von Naturphänomenen lassen aufmerksame Leser:innen auf die Vorgänge im Inneren der Figuren schließen, geben zum Teil aber auch proleptisch Hinweise auf die Lösung des Rätsels, welches Schweigen umhüllt. So stellt die Beschreibung „der Wind [...] roch nach nassem Fell“ (Lebert 1991: 433) insofern ein Beispiel für eine Prolepse dar, als sie auf ein zentrales Motiv verweist, das sich bis zum Ende des Romans hindurchzieht: den Wolf.

III. Zeitlichkeit

[...] ich habe es [das Böse] eben gesucht, wo ich es am ehesten zu finden hoffte, nämlich in unserer Gegenwart [...] Dass es [Die Wolfshaut] dann ein zeitkritischer Roman geworden ist, ist eigentlich weniger meine Schuld als die Schuld der Zeit.

Hans Lebert (zit. n. Heger 1971: 233)

- 35 Auf den ersten Blick mag es den Anschein erwecken, die *Wolfshaut* unterliege einem klassisch linearen Zeitverständnis: Die Erzählung lässt sich in einem fast überexakten Zeitfenster verorten, welches sich vom 8. November 1952, drei Uhr morgens, bis zum 14. Februar 1953, sieben Uhr fünfzehn, erstreckt (vgl. Schmidt-Dengler 2010: 112). Gerade lineare Zeitlichkeit, Uhr-, Tag- oder auch Jahreszeiten, spielen im Text eine wiederkehrende, eminent wichtige Rolle. Zugleich verläuft die Erzählung jedoch keineswegs streng chronologisch, ist von Visionen und Rückblenden durchsetzt und gewinnt so abwechselnd proleptische und analeptische Züge, was dem Text selbst eine eigentümliche Beweglichkeit verleiht. Leberts Raum- und Zeitkonzeptionen machen sich im Roman so eine gewisse Durchlässigkeit zu eigen, werden mitunter in den Bereich des Metaphysischen und Irrealen entrückt: Die bedeutungsschwere Namenssymbolik des Textes nimmt prophetische Züge an, Raben und schwarze Katzen treten als Vorboten nahenden Unheils in Erscheinung und auch Naturphänomene wie Mondfinsternis und Blutregen treten keinesfalls zufällig auf, sind als Symptome begangener Untaten zu verstehen und lassen schicksalhaft anmutende Sequenzen entstehen. Es zeigt sich, dass die Ebene der Zeitlichkeit in der *Wolfshaut* stark symbolisch aufgeladen ist und eine gewisse Doppelbödigkeit aufweist, welche die formale Textebene zu transzendieren vermag. Deutlich wird dies etwa im Rahmen einer von Lebert beschriebenen Gasthausszene, die der Autor den Leser:innen aus dem von dichtem Rotweindunst eingetrübten Blickwinkel Malettas schildert:

Maletta schloss die Augen, denn so war es besser. Eine purpurne Nacht, eine purpurne Woge, durchflutete ihn. Sie verbreitete sich im Geäst seiner Adern, sie kralte ihr purpurnes Wurzelwerk in die abgestorbenen Tiefen des Leibes – des Leibes, der Maletta hieß. Der war eine schwere, leblose Masse geworden, der saß wie etwas Totes auf der Bank. Sein Atem strömte automatisch ein und aus, derweil ihm die purpurne Flut bis unter die Haut stieg. Dann machte er die Augen wieder auf, und da sah er die Uhr, die über dem Stammtisch angebracht ist. Sie zeigte zwei Minuten vor halb sechs; die beiden Zeiger deckten sich gerade, die beiden Zeiger hatten sich vereinigt, und beide zeigten mit ihren sich deckenden Spitzen, so, als wollten sie dort eine Stelle bezeichnen, direkt auf Johann Schreckenschlagers Kopf. (Lebert 1991: 197)

- 36 Wenig später ist der Mann mit dem bezeichnenden Namen Schreckenschlager tot. Er wird Opfer eines Gewaltverbrechens: erschlagen – ausgerechnet von einem seiner altvertrauten Stammtischgenossen. Der Name Schreckenschlager ist jedoch nicht nur in Bezug auf die Todesursache des pensionierten Sägewerkmeisters von Interesse, welche sich motivisch auf einer Linie mit dem Tod Hans Höllers durch „Herzschlag“ (ebd.: 48) befindet. Auch im Hinblick auf die Kategorie der Zeit kommt der Figur Schreckenschlager eine zentrale Bedeutung zu: Ist er es doch, dessen Aufgabe es als Sägewerkmeister war, das Grauen des Waldes zu bannen, der nicht nur für Maletta ein „großes Entsetzen“ birgt (ebd.: 141): „Zwischen den leuchtenden Stämmen“ des Waldes, der an Schweigen grenzt, lauert „die Vergangenheit“ darauf, die Dorfbewohner:innen – „plötzlich in Zukunft verwandelt“ – anzufallen (ebd.: 105); zwischen den Stämmen tut sich ein Raum auf, in dem sich – wie der Erzähler Habergeier auf dessen Hochstand reflektieren lässt – „offenbar alles verkehrt ab[spielte]“ (ebd.).
- 37 So ist es auch die Zeit, der Lebert in seinem Roman eine eigene Stimme schenkt, die bedeutungsgenerierende Wirkung entfaltet und es den Dingen überhaupt erst erlaubt, wesentliche, sinnhafte Bezüge unter einander auszubilden. Gerade unter dem Blickpunkt des Verzichts auf eine Aneinanderreihung loser Zufälligkeiten, ist es ein zyklisches Zeitverständnis, welches in Leberts Roman zunehmend in den Vordergrund tritt und die Integrität einer streng linearen Zeitkonzeption konterkariert. Leberts Text ist durchsetzt von rhythmisch wiederkehrenden Ereignissen und Motiven, traditionellen christlichen Feiertagen, tickenden Uhren, Schleifen und Schlingen, einem Kreislauf der Schuld, des Verbrechens und Todes, der weder Anfang noch Ende zu kennen scheint. Wie Klugsberger (2000: 78) anmerkt, ist es gerade diese Tendenz zur Wiederholung von Motiven, die den Text für ein zirkuläres Zeitverständnis aus dem Bereich der germanischen Mythologie anschlussfähig macht, welches der linearen Rekonstruktion des Verbrechenshergangs zuwiderläuft. Tod, Gewalt und nicht zuletzt das für Lebert so zentrale Böse selbst echoen quer durch Raum und Zeit, bemächtigen sich der Natur, die als Symbol der Kollektivschuld eines ganzen Dorfes fungiert und so überzeitliche Bedeutung gewinnt. Das Böse verortet Lebert im Vertrauten, dem Heimeligen und Gewohnten oder dem Verdrängten. Was er abbildet, ist nichts Geringeres als die Banalität des alltäglichen, des ritualisierten, internalisierten Bösen, allgegenwärtig und sukzessive anschwellend wie das Schweigen, die Schuld, die an einer ganzen Generation hängt und sich dennoch weder ganz fassen noch begreifen lässt. Es ist schließlich die Stille, die in der *Wolfshaut* zu sprechen anhebt. Zu flüstern beginnt durch „Risse im Vorhang“ des Regens (vgl. Lebert 1991: 130), Risse im Gefüge der Zeit, stetig lauter und beharrlicher, bis sie sich nicht mehr überhören lässt und auch der Gegenwart ihre Prägung aufdrückt.
- 38 Das Böse bahnt sich in der *Wolfshaut* in einem frenetischen Fluss aus Stimmen, Klängen und Bewegungen verbissen seinen Weg ins Gegenwärtige und entfaltet so eine überzeitliche Wirkkraft. Dasselbe gilt für den Schmerz, die Toten und ihren Hunger, der sie aus dem Grab hinaus in die Welt der Lebenden treibt. Aber eben auch für eine überirdische Instanz, die nach Gerechtigkeit verlangt und sich bisweilen der Figur des Matrosen als Sprachrohr bemächtigt. Auch ein Abglanz des Göttlichen glimmt demnach durch die Risse im Vorhang, spiegelt sich an der Innenseite der *Wolfshaut*, die „alle Gegensätze eint und alle Möglichkeiten offenläßt.“ (ebd.: 594) Fasst man die Auflösung binärer Oppositionen als konstitutives Element mythischen Denkens, wie etwa Lévi-Strauss (1967: 247), der veranschlagt, „daß das mythische Denken ausgeht von der Bewußtmachung bestimmter Gegensätze und hinführt zu ihrer allmählichen Ausgleichung“, sodass als Basisoperation mythischen Weltbezugs die „Entdifferenzierung“ (Schulz 2014: 424) binärer Oppositionen ausgemacht werden kann, so kann die *Wolfshaut* (resp. das Hundefell) selbst als Sinnbild dieser Operation gedeutet werden. Die *Wolfshaut* tritt als Abglanz des Ewigen, des Göttlichen

auf, gezeichnet vom beständigen Wechselspiel zwischen Gut und Böse, Tod und Leben, geeint in einem zyklischen Kreislauf, in dem sich auch Ungleiches und Spannungsbehaftetes unendlich oft wiederholen, sich kreuzen und vermengen – die Wolfshaut als Index der Unterminierung bestehender Dichotomien. Überzeitlichkeit schenkt der Autor somit nicht nur dem Bösen, auch dem Göttlichen, der Hoffnung, dem „blauen Lied“ (Lebert 1991: 596), das am Ende des Romans für den Matrosen neu erklingt (ausgerechnet an einem Valentinstag).

- 39 Leberts Roman verwehrt sich womöglich gerade deshalb einer eindeutigen Kategorisierung, lässt sich nicht klar verorten, um als mahnende Instanz einer Gefahr zu dienen, die eine beständige, überzeitliche Bedrohung für Freiheit und Frieden in der Welt darstellt. Weder Gegenwart noch Zukunft erweisen sich als vor dem von Lebert beschworenen Bösen gefeit, denn „alles fußt auf der Vergangenheit, und die gibt nach“ (ebd.: 550).

IV. Erzählen und kollektives Gedächtnis

- 40 Die (Re-)Konstitution einer spezifisch ‚österreichischen‘ Identität war in den Jahren nach 1945 eine der Bedingungen für die Legitimation einer zweiten unabhängigen demokratischen Republik. Bilder eines friedvollen und zugleich toleranten Landes steckten in den Köpfen der Menschen, die sich als Opfer des Naziregimes betrachteten. Das Bedürfnis nach Verdrängung und Vergessen, nach Amnesie und Amnestie sorgte für ein allgemeines Schweigen über die begangenen Verbrechen. Autor:innen wie Lebert, die das Problem einer ausbleibenden Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit sahen, bezogen dieses in ihre Werke ein und sorgten für eine kritische Reflexion.
- 41 Der Autor verweist durch eine narrative Instanz, die sich zu Beginn des Romans als auktorialer Erzähler inszeniert, deren homodiegetischer Status im Laufe der Geschichte jedoch immer deutlicher wird, auf die Problematik der Geschichtsverdrängung, die sich an dem fiktiven österreichischen Dorf Schweigen exemplarisch abzeichnet. Die Dorfbewohner:innen sind nichts weniger als unschuldig, sondern – zumindest in den Augen des marginalisierten Maletta – „[I]auter Verbrecher! – Diebe, Mörder, als harmloses Almvieh getarnt!“ (ebd.: 138). Denn die Verantwortung für die Verbrechen, die in Schweigen zutage treten, tragen nicht nur die Mitglieder der „Ortswacht“, die während des Krieges sechs Zwangsarbeitern erschossen haben, sondern auch die übrigen Dorfbewohner:innen durch ihre Mitwissenschaft.
- 42 Diese kollektive Schuld und das Wissen um die Morde verstecken die Dorfbewohner:innen hinter ihren „Masken, durch deren Augenschlitze etwas anderes hervorsah, etwas, das gar nichts zu tun hatte mit dem Staatsbürgerblick jener Leute“ (ebd.: 36). Eine Szene, die sich während einer „Tanzunterhaltung“ (ebd.: 9) in der „Traube“ zuträgt, zeigt, wie die Verbrechen zur Zeit des Krieges als kollektive Erinnerung – vor allem in den Köpfen der Männer – fortbestehen:

Die Burschen stimmten derweil ein Soldatenlied an [...]. Sie alle taten so, als ob sie die besten Freunde wären und sich nichts Schöneres vorstellen könnten als dies brüderliche Beisammensein. Nichtsdestoweniger lauerte etwas in ihnen. Unter dem dick aufgetragenen Frohsinn, unter dem Lachen, das ihre Gesichter verzerrte, schwelgte etwas wie ein unterirdisches Feuer, etwas, das jeden Augenblick aufbrechen konnte. Besonders die Älteren [...], die den Krieg noch mitgemacht

und Menschen getötet (oder gequält) hatten, schauten auf einmal wie unter Stahlhelmen, zeigten gespannte, verkrampfte Gesichter, als kauerten sie noch immer im Graben, bereit, einen Angriff abzuwehren oder selbst anzugreifen (ebd.: 37).

- 43 Hinter lachenden und betrunkenen Visagen verstecken sich Menschen, die im Krieg getötet haben und dies weiterhin tun. Die Verstrickung einzelner Dorfbewohner in das Kriegsverbrechen führt zur Ermordung Schreckenschlagers und zur Schuldzuweisung des Matrosen, der als Detektiv wider Willen versucht, das Verbrechen aufzuklären, das seinen Vater in den Selbstmord getrieben hat.
- 44 Durch die prozesshafte Aufdeckung des Kriegsverbrechens und der Morde an den Mitgliedern der „Ortswacht“ schwingt die Erzählweise in eine multiperspektivische Narration um, die sich hauptsächlich an den Personen rund um die im Krieg begangene Tat abzeichnet. Figuren, die die kollektive Schuld und die Erinnerung als Geheimnis in sich tragen und solche, die das Mysterium lüften wollen, wie etwa der Matrose oder Maletta, werden von der Erzählinstanz eingehend beleuchtet. Die Erzählinstanz versucht dadurch das Wissen rund um die kollektive Erinnerung an den Matrosen zu binden, mit der Absicht, dass er diese im Laufe der Handlung entlarven wird. Vor den Augen von Maletta und dem Matrosen zeichnet sich ein Schauplatz voller Lügen, Vertuschung, Verschwiegenheit und Verschwörung ab – man lebt, wie der Matrose es nennt, „im Lande der Anstreichermeister“ (ebd.: 515).
- 45 Um die Morde an den Zwangsarbeitern sowie die Tötung Schreckenschlagers zu vertuschen und damit die kollektive Schuld zu verbergen, weisen die Bewohner:innen Schweigens sogar dem Matrosen die Schuld an Schreckenschlagers Tod zu – mit dem Argument, dass er „ja eigentlich gar nicht daher gehört und auch gar nicht zu uns paßt“ (ebd.: 257). Unverkennbar ist die Persistenz nationalsozialistischer Ideologeme in der Dorfgemeinschaft und ihren Institutionen – auf dem Postenkommando der Polizei, in der Schule sowie im Gemeinderat: So kann die Lehrerin Jakobi, die „Lieder von Edelweiß, Heidenrosen und anderen Blüten“ (ebd.: 275) singt, nach wie vor als Nationalsozialistin ausgemacht werden. Darüber hinaus findet sich mit dem Jäger Habergeier ein Beispiel für die „österreichische Praxis der Übernahme Belasteter in die politische Verantwortung“ (Schmidt-Dengler 2010: 113): Als Leiter der „Ortswacht“ federführend am zentralen Verbrechen beteiligt, spricht er als neu gewählter Landtagsabgeordneter von Demokratie und Freiheit und genießt sogar politische Immunität. Wenn er gleichzeitig jedoch seine Stammtischkameraden töten lässt, zeigt sich, dass er nach wie vor einem Motto folgt, das er bereits im ersten Kapitel des Romans formuliert: „Wir bleiben wir! [...] Wir bleiben die alten! Aber [...] man muß den Anschluß finden, man muß mit der Zeit gehen. [...] Die Zeit geht weiter! Man muß vergessen können.“ (Lebert 1991: 31) Er unterläuft damit die Absicht des Matrosen wie auch des Erzählers, das Schweigen zu brechen.

V. Die Dorfgemeinschaft als ‚Volkskörper‘

- 46 Nicht nur in Bezug auf die Dialektik von Erinnerung und Verdrängung eröffnet die Erzählinstanz eine kollektive Deutungsebene. Die Stimme der Erzählung lenkt den Blick darüber hinaus auf die Struktur der Gemeinschaft und auf ihre Entstehung. Dabei handelt der Text vordergründig von den Ereignissen des Winters 1952/53, die gesamte Erzählung spielt vor dem Hintergrund des Krieges, wobei die Handlung der erzählten Zeit, genauer die Morde nur die letzte Windung einer Gewaltspirale darstellen, die im Krieg beginnt. Somit bietet sich die Bezugnahme auf eine Metapher aus einer Rede Thomas Manns an, die dieser im Juli 1942, adressiert an die *deutschen Hörer*, hielt und bei der es sich um eine Analyse und umfassende Kritik des totalitären Gesellschaftsumbaus der NS-Diktatur handelt:

Ein Volkskörper, der in das Eisen des Terrors geschirrt und geschient ist wie der euere, bricht nicht zusammen, sondern steht schwerlich aufrecht, auch wenn unterm Eisen schon alles verfault ist. Muß ich euch sagen, wie faul es schon aussieht bei euch unter dem Panzer, der euch auf den Beinen hält? Ihr wißt es besser als wir, und ich glaube niemandem kann so vor euch geraten, wie es nachgerade euch graut vor euch selbst. Aber das geschiente Gespenst, das ihr bald sein werdet, muß doch einmal stürzen, und das wird der Augenblick eurer Wiedergeburt als Menschenvolk sein. (Mann 1986: 75)

- 47 Es liegen mehrere Parallelen vor. Zunächst findet sich auch in der *Wolfshaut* ein Kollektiv, welches durch das totalitäre nationalsozialistische Regime verändert, wenn nicht gar geschaffen wurde: in Form der Dorfgemeinschaft und in Form der Erzählinstanz. Des Weiteren zeigt sowohl der „Volkskörper“ bei Thomas Mann als auch die Dorfgemeinschaft in der *Wolfshaut* Symptome der Auflösung: Diese sind jedoch nicht sofort sichtbar, sondern zeigen sich erst nach und nach – etwa indem einzelne Mittäter ihr Schweigen brechen. In beiden Fällen ist das Kollektiv durch Terror geschaffen, wobei es sich in der *Wolfshaut* um den Terror vor der Entdeckung der eigenen Taten handelt. Das Grauen vor sich selbst erreicht in Leberts Roman seine ultimative Steigerung, wenn die Gewalt, unter welcher das Kollektiv geformt wurde, sich gegen einzelne seiner Mitglieder richtet.
- 48 Der zweite Teil der Metapher eröffnet eine weitere Interpretationslinie des Romans. Das „geschiente Gespenst“ (ebd.) Manns findet sich in unterschiedlichen Erscheinungsformen in der *Wolfshaut* wieder. Auch bei Lebert hat die Vergangenheit etwas Gespenstisches, Bedrohliches für das Dorf, erscheint dem Matrosen gar wie eine „Lawine, die schon seit Jahren über dem Dorf hängt“ (ebd.: 367) und den Gendarmen Habicht, der „die wirklichen Täter gedeckt ha[t]“, „[w]enn [sie] einmal niedergeht, [...] erledigt“ (ebd.). Das Dorf wird aus zwei Richtungen bedroht: Zum einen durch die (metaphorische) Lawine, die sich als Gefahr von oben auf die von Lebert selbst beschriebene Bedrohung der Dorfgemeinschaft „aus der Transzendenz her“ (Dobrick 1997: 23) beziehen lässt. Zum andern wird die soziopolitische Ordnung Schweigens durch die verscharrten Leichen der Zwangsarbeiter von unten destabilisiert. Aber auch den Figuren haftet der gespenstische Hauch der Vergangenheit an. So ist der Gendarm zwar ein Organ der Zweiten Republik, deren Uniform er auch trägt, allerdings sind die Methoden, welche von den „Funktionären und Gendarmen“ (ebd.: 351) – etwa bei der Herbeiführung eines Geständnisses durch Folter (vgl. ebd.: 351) – eingesetzt werden, nicht mit einem Rechtsstaat in Einklang zu bringen. Noch stärker spricht dafür die Beschreibung des Polizisten als „fünfzigjähriger Gendarm, der zweimal seine Uniform gewechselt und stets den Mantel nach dem Wind gedreht hat“ (ebd.: 309). Es geht also noch immer das Gespenst des NS-Regimes im Verhalten und auch in den Ansichten der Dorfbewohner:innen um. Dies zeigt sich bereits im ersten Kapitel des Romans bei einem Gespräch zwischen Habergeier, Rotschädel und Franz Binder, wobei die persönliche Verantwortung für die Taten mit einer in ihrer Struktur geradezu klassisch anmutenden Argumentation abgestritten wird: „Ich sag mir halt immer: Befehl ist Befehl! Und wenn er ergeht, dann ...“ (Lebert 1991: 31). Immer wieder bestimmt das Gespenst des Verbrechens die Handlung, wobei die Morde unter den ehemaligen Mitgliedern der „Ortswacht“ wie die späte Rache aus dem Grab erscheinen.

VI. Fazit

- 49 In der *Wolfshaut* lassen sich drei Kategorien narratorialen Wissens unterscheiden: Der namenlose homodiegetische Erzähler trifft erstens Aussagen über Ereignisse, denen er als Beobachter selbst beigewohnt hat. In diesen Fällen liegen keine Indikatoren vor, die es nahelegen würden, die

Zuverlässigkeit seiner Schilderungen zu bezweifeln. Der zweite Typ narratorialen Wissens betrifft Ereignisse, die der narrativen Instanz durch Berichte anderer Figuren bekannt werden. Hier lässt sich eine Binnendifferenzierung je nach Mittelbarkeit der betreffenden Schilderungen vornehmen: Zum einen werden – im dramatischen Modus der zitierten Figurenrede – Berichte intradiegetischer Erzähler in den Text eingeschaltet. Wie anhand der Erzählung des Dorffrisörs Ferdinand Zitter deutlich wurde, sind manche dieser intradiegetischen Schilderungen als mimetisch teilweise unzuverlässig einzustufen. Zum anderen werden die Berichte Dritter von der Erzählinstanz in narrativem Modus präsentiert und mitunter modifiziert. Da die Gründe für diese Eingriffe nicht näher erläutert werden und die logische Privilegiertheit des Erzählers gegenüber den übrigen Figuren wegen seines homodiegetischen Status eingeschränkt ist, ist auch in diesen Fällen von einem gewissen Grad an Unzuverlässigkeit auszugehen. Die dritte Kategorie narratorialen Wissens ist zugleich die prekärste: Ihr lassen sich Schilderungen der narrativen Instanz zuordnen, in denen diese auf Basis mehr oder weniger gesicherten Wissens der zweiten Kategorie auf Ereignisse schließt, die sich möglicherweise zugetragen haben könnten. Wenn hier zudem auf Gedanken anderer Figuren zugegriffen wird, so erfüllen die Schilderungen des Erzählers ein wesentliches Fiktionalitätskriterium: die Wiedergabe von Bewusstseinsinhalten in der dritten Person. Fiktional ist die *Wolfshaut* an solchen Stellen folglich nicht nur hinsichtlich ihres Status als real-inauthentisches Kommunikat Hans Leberts. Fiktionalisiert wird sie in diesen Fällen auch in ihrer Dimension als imaginär-authentische Äußerung eines fiktiven homodiegetischen Erzählers.

- 50 Die (doppelte) Fiktionalität sowie die Literarizität der *Wolfshaut* wird zudem reflektiert bzw. ausgestellt, wodurch der auktoriale Gestus des Erzählers ebenfalls relativiert und seine Unzuverlässigkeit unterstrichen wird. Die Erzählsprache ist durch auffällige phonetische, prosodische und semantische Wiederholungsstrukturen sowie durch eine hohe Dichte an Tropen geprägt. Leberts Roman weist damit Verfahren des *foregrounding* auf mehreren Ebenen der Textstruktur auf und kann folglich als selbstreferentiell bezeichnet werden. Darüber hinaus ist er im umfassenden Sinne selbstreflexiv: Wiederholt thematisiert und problematisiert die *Wolfshaut* im Erzählverlauf ihre eigene Klangqualität, ihre Metaphorizität, ihre Medialität als schriftlich fixierter Text und Buch, ihre Gattungszugehörigkeit sowie das beschriebene Changieren zwischen Faktualität und Fiktionalität in ihrer Dimension als imaginär-authentische Erzählerrede.
- 51 Eingeschränkt wird der auktoriale Gestus der narrativen Instanz ferner durch die Darstellung des Naturraums, der das Dorf Schweigen umgibt. In ihrer Index- bzw. Symbolfunktion trägt die Natur wesentlich zur Aufklärung des von den Mitgliedern der „Ortswacht“ begangenen Verbrechens bei und unterminiert damit den Zusammenhalt des im Schweigen verschworenen Kollektivs der Dorfgemeinschaft, dem auch der Erzähler angehört. Als Quelle indexikalischer und symbolischer Zeichen besitzt sie zudem eine rezeptionsästhetische Funktion: Wenn den Leser:innen der *Wolfshaut* in den symbolisch aufgeladenen Naturbeschreibungen Hinweise auf zentrale Sachverhalte gegeben werden, die über das vonseiten des Erzählers explizit Gesagte hinausgehen, so wird auch damit auf seine tendenzielle Unzuverlässigkeit verwiesen. Auf den Umstand, dass auch er als Mitglied der Dorfgemeinschaft manche ihrer Taten vorerst verschweigt.
- 52 Dieser Zwiespalt zwischen Aufschub und Aufklärung bildet sich auch in der Zeitstruktur des Romans ab. Die Chronologie der Ereignisse wird nicht nur von häufigen Anachronien auf der *discours*-Ebene konterkariert. Der Text verhandelt auf der Ebene der *histoire* darüber hinaus ein dieser Chronologie gegenläufiges, zirkuläres Zeitkonzept, indem er die Variation äquivalenter Situationen und Konstellationen betreibt.

Die Ubiquität von Äquivalenzphänomenen bleibt also nicht auf die oben beschriebene phonetische, prosodische und motivische Dimension der *Wolfshaut* beschränkt. Sie erweist sich auch als zentral für ihre Handlungsstruktur.

53 Schließlich lassen sich die Beobachtungen zu Metaisierungsphänomenen in der *Wolfshaut* mit der in den Abschnitten IV und V vorgenommenen Analyse der Dorfgemeinschaft verknüpfen, als deren Stimme sich der Erzähler durch seine Narration in der ersten Person Plural über weite Strecken des Romans inszeniert. Wie deutlich wurde, organisiert das paradigmatische Prinzip der Äquivalenz stellenweise sämtliche Ebenen der Textstruktur, bedingt dadurch eine besonders starke Verklammerung derselben und sichert so die formale Kohäsion des Romanganzens. Gleichzeitig bedingt diese Überstrukturiertheit allerdings *foregrounding* – der Text verweist durch seine Devianz von alltagssprachlichen Mustern auf die eigene sprachliche Gestaltung und stellt damit seine Künstlichkeit zur Schau. Dadurch gerät zugleich seine Kontingenz in den Blick: der Umstand, dass er keinesfalls notwendig so ist, wie er ist. Mit anderen Worten: Durch seine Selbstreferentialität und die oben diskutierten selbstreflexiven Elemente setzt der Text einen Reflexionsprozess darüber in Gang, dass Gestaltungsalternativen denkbar sind, die in seinem Entstehungsprozess gleichwertige Selektionsmöglichkeiten dargestellt hätten. Insofern die *Wolfshaut* implizit auf ihre eigene Kontingenz reflektiert und ihr konkretes Sosein damit zugleich nach seiner Legitimität befragt, ist ihr eine selbstdekonstruktive Tendenz eingeschrieben – ganz im Sinne von de Mans (1988: 48) Diktum, dass „Dekonstruktion [...] nichts [ist], was wir dem Text hinzugefügt hätten, sondern sie [...] es [ist], die den Text allererst konstituiert hat.“ Diese Tendenz vollzieht ein zentrales Motiv der *Wolfshaut* auf formaler Ebene nach: Die Destruktion des Dorfkollektivs durch dieses selbst; die Ermordung seiner Mitglieder durch seine Mitglieder.⁷

Literaturverzeichnis

- De Man, Paul (1988): *Semiologie und Rhetorik* [1979], in: ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 31–51.
- Dobrick, Barbara (1997): „Bei dem zweiten habe ich nicht mehr gelacht...“. Gespräch mit Hans Lebert, in: Fuchs, Gerhard/Höfler, Günther A. (Hg.): *Hans Lebert*. Graz: Droschl (Dossier 12), 9–33.
- Doderer, Heimito von (1996): *Symphonie in einem Satz*, in: ders.: *Die Wiederkehr der Drachen*. Aufsätze / Traktate / Reden. Hg. v. Wendelin Schmidt-Dengler. 2. Aufl. München: Beck, 180–182.
- Egyptien, Jürgen (2019): *Hans Lebert. Eine biografische Silhouette*. Wien: Sonderzahl.
- Fludernik, Monika (2013): *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 4. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gottwald, Herwig/Holl, Hildemar (Hg.): *Textgenese und Interpretation*. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997. Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 389), 75–97.
- Graml, Gundolf (2011): „Und daß man von Natur aus mehr als eine Null ist“: *Nature, Memory, and Ethics in Hans Lebert's Die Wolfshaut* (1960), in: *Colloquia Germanica* 44/2, 173–194.
- Greber, Erika (2021): *Gewebe / Faden*, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 219–222.
- Hamburger, Käte (1968): *Die Logik der Dichtung*. 2. Aufl. Stuttgart: Ernst Klett.
- Heger, Roland (1971): *Der österreichische Roman des 20. Jahrhunderts*. Bd. I. Wien/Stuttgart: Braumüller.
- Heidegger, Martin (1927): *Sein und Zeit* (Erste Hälfte). *Die besorgte Zeit und die Innerzeitigkeit*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. Band 8, 411–420.
- Hoffmann, Thorsten (2021): *Gewitter / Blitz und Donner*, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 222–224.
- Jakobson, Roman (2016): *Linguistik und Poetik* [1960], in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. 5. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 83–121.
- Jelinek, Elfriede (1997): *Das Hundefell. Über die Wiederentdeckung Hans Leberts und seines Romans Die Wolfshaut* [1991], in: Fuchs, Gerhard/Höfler, Günther A. (Hg.): *Hans Lebert*. Graz: Droschl 1997 (Dossier 12), 266–269.

- Klugsberger, Theresia (1997): Die Konstruktion eines Universums. Hans Leberts polyphone Konzeption und seine Realisierung im Text, in: Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler (Hg.): Hans Lebert. Graz: Droschl 1997 (Dossier 12), 65–98.
- Klugsberger, Theresia (2000): Die Anziehungskraft der Form. Zur Dynamik der Textgenese in Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut*, in: Adolf Haslinger/Herwig Gottwald/Hildemar Holl (Hg.): Textgenese und Interpretation. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997. Stuttgart: Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 389), 75–97.
- Lach, Roland (2021): Eiche, in: Günther Butzer/Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 128 f.
- Lebert, Hans (1991): *Die Wolfshaut*. Roman [1960]. Mit einem Nachwort von Jürgen Egyptien. Wien/Zürich: Europaverlag (Schwarze Bibliothek 1).
- Lévi-Strauss, Claude (1967): Die Struktur der Mythen [1958], in: ders.: Strukturelle Anthropologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 226–254.
- Link, Jürgen (1981): Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes, in: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Grundkurs 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 192–219.
- Mann, Thomas (1986): Deutsche Hörer! Europäische Hörer! Radiosendungen nach Deutschland. Darmstadt: Darmstädter Blätter, 75.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2016): Einführung in die Erzähltheorie. 10. Aufl. München: Beck.
- Santucci, Antonio/Porta, Lelio/Hobsbawm, Eric/Buttigieg, Joseph/ Engel-DiMauro, Salvatore/DiMauro, Graziella (2010): Antonio Gramsci. New York: Monthly Review Press.
- Schulz, Armin (2007): Der neue Held und die toten Väter. Zum Umgang mit mythischen Residuen in Ulrichs von Zatzikhoven ‚Lanzelet‘ in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 129, 419–437.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2010): Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. 3. Aufl. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- Wolf, Werner (2007): Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien, in: Janine Hauthal/Julijana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven. Metagattungen – Funktionen. Berlin/New York: de Gruyter (= spectrum Literaturwissenschaft 12), 25–64.

Anmerkungen

- 1 So der Titel eines von Elfriede Jelinek anlässlich der Neuauflage der *Wolfshaut* 1991 verfassten Artikels (vgl. Jelinek 1997).
- 2 Etwa wenn der Erzähler in Bezug auf Maletta darüber reflektiert, dass „[f]ast jeder – und vorzugsweise der Intelligente – [...] im Kopfe irgendeine Schraube locker [hat]“ und „seine Klugheit [...] sich bei einer gewissen Konstellation in die unwahrscheinlichste Idiotie zu verwandeln vermag“ (Lebert 1991: 412). Dies werde vom Betroffenen, im Gegensatz zur narrativen Instanz, allerdings „nicht [be]merkt“ (ebd.).
- 3 Ähnliches gilt für einen Holzknecht, der ein Stammtischgespräch im zweiten Kapitel mitanhört, während er „sukzessiv zwei Liter Most konsumierte“ (Ebd.: 50). Als Zeuge disqualifiziert ihn das für den Erzähler indes nicht: Der Alkoholkonsum habe ihm „anscheinend jene erstaunliche Klarheit verlieh[en], deren man sich in Räuschen bisweilen erfreut“ (ebd.).
- 4 Die narratoriale Tendenz zur Spekulation tritt gegen Ende des Romans noch einmal deutlich zutage, wenn es darum geht, einen Traum Malettas zu rekonstruieren, und der Erzähler sich und sein Publikum auffordert: „Stellen wir Spekulationen an! Denken wir nach, was er geträumt haben könnte. Folgen wir ihm durch das undurchsichtige Dunkel, welches über seinem Ende liegt.“ (ebd.: 578)
- 5 Nach Wolf (2007: 31) „[bedeutet] ‚Metaisierung‘ [...] im Kontext der Literatur und anderer Medien das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekuriert wird.“
- 6 Wie durch die folgende Analyse deutlich wird, ist dies bei der *Wolfshaut* der Fall. Die Begriffe Selbstreflexivität und Metareferentialität sowie die von diesen abgeleiteten Adjektive können im Rahmen der vorliegenden Überlegungen daher synonym verwendet werden.
- 7 Einleitung, Fazit und Kapitel I wurden von Julian Schmidt verfasst, die übrigen Kapitel haben folgende Autor:innenschaft: II: Denise Schiffler; III: Ulrike Steurer; IV: Johanna Schiretz; V: Clemens Rom.

Zusammenfassung

Hans Leberts 1960 erscheinender Roman *Die Wolfshaut* zählt mit seiner Thematisierung der nationalsozialistischen Verbrechen (und ihres Verschweigens) zu den zentralen Werken der österreichischen Nachkriegsliteratur. Der Beitrag nähert sich der narrativen Instanz im Roman aus fünf Perspektiven. Erstens werden die Strategien analysiert, mit deren Hilfe der Erzähler sein Wissen über die Ereignisse in der Diegese generiert, sowie selbstreferentielle und selbstreflexive Elemente fokussiert, die seinen auktorialen Gestus relativieren. Zweitens gerät der narratorialer Zugriff auf die Natur des fiktiven Handlungsortes in den Blick, die über weite Strecken eine zentrale Trägerin der Handlung ist. Drittens wird die Zeitstruktur des Romans diskutiert, in der sich eine berichtartige Linearität und eine mythische Zirkularität überlagern. Viertens wird das vom Erzähler beschworene Kollektiv der Dorfgemeinschaft nach Strategien kollektiven Erinnerns und Verdrängens befragt, ehe fünftens gezeigt wird, wie das Kollektiv zu einem ‚Volkskörper‘ verschmilzt, der sich nach und nach auflöst.

Abstract

Hans Lebert's novel *Die Wolfshaut*, published in 1960, with its focus on National Socialist crimes (and the silence kept about them) is one of the key works of Austrian postwar literature. The contribution approaches the narrative voice in the novel from five perspectives. First to be analysed are the strategies the narrator uses to generate his knowledge about the events in the diegesis, as well as self-referential and self-reflexive elements that qualify his auctorial demeanor. Second, narratorial access to the nature of the fictitious setting is considered, which over long passages is the key support of the storyline. Third, the temporal structure of the novel is discussed in which a report-like linearity and a mythical circularity overlap. Fourth, the collective of the village community invoked by the narrator is investigated for strategies of collective remembrance and repression, before finally showing how the collective blends into a ‚Volkskörper‘, a national body, that slowly disintegrates.

Schlagwörter: Hans Lebert, *Die Wolfshaut*, Nachkriegsliteratur, Erzählinstanz, Unzuverlässiger Erzähler, Unzuverlässiges Erzählen, Selbstreferentialität, Selbstreflexivität

Authors

Julian Schmidt
Universität Wien

Ulrike Steurer
Universität Wien

Clemens Rom
Universität Wien

Denise Schiffler
Universität Wien

Johanna Schiretz
Universität Wien

