



„Zumindest hätte er sich all das gewünscht.“

Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
durch den Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen

vorgelegt von Simone Elisabeth Lang

Bremen, den 25.08.2016

„Zumindest hätte er sich all das gewünscht.“

Unzuverlässigkeit in der Heterodiegese

1	Einleitung: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese	1
2	Anmerkungen zur Methode.....	6
2.1	Theoretische Ausrichtung	8
2.1.1	Vorstellungswelten: die Fiktionstheorie.....	8
2.1.2	Gleichberechtigung? Text und Autor: die Interpretationstheorie.....	13
a)	Der hypothetische Intentionalismus	17
b)	Der faktische Intentionalismus	23
2.1.3	Der Wahrheit auf der Spur: die beste Interpretation?.....	27
2.2	Unzuverlässiges Erzählen und die Suche nach der Wahrheit.....	31
2.2.1	Was ist unzuverlässiges Erzählen?.....	33
a)	Axiologische Unzuverlässigkeit.....	35
b)	Mimetische Unzuverlässigkeit.....	38
2.2.2	Abgrenzung zu weiteren Differenzierungen	41
a)	Unzuverlässigkeit bezüglich konkreter oder allgemeiner fiktiver Fakten.....	42
b)	Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre	43
c)	Der pragmatische Modus.....	46
2.3	Narratologische Grundlagen.....	54
2.3.1	Der Erzählstandpunkt oder was ist die Heterodiegese?	56
a)	Zur Terminologie.....	57
b)	Das Weltkriterium: Trennung von Homo- und Heterodiegese	60
c)	Das Geschichtskriterium: Typen homodiegetischen Erzählens.....	74
d)	Zusammenfassung: Typologie der Erzählstandpunkte	86
2.3.2	Das Erzählverfahren oder was ist Allwissenheit?.....	89

2.3.3	Das Erzählverhalten oder was ist Auktorialität?.....	94
2.4	Unzuverlässigkeit und Heterodiegese	99
2.4.1	Axiologische Unzuverlässigkeit und Heterodiegese.....	101
2.4.2	Mimetische Unzuverlässigkeit und Heterodiegese	104
3	Werkanalysen.....	111
3.1	Axiologisch unzuverlässiges Erzählen	112
3.1.1	Thomas Mann: LUISCHEN	113
3.1.2	Claire Goll: DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA.....	126
3.2	Mimetisch unzuverlässiges Erzählen	140
3.2.1	Heinrich von Kleist: DAS ERDBEBEN IN CHILI.....	142
	Pseudo-Auktorialität.....	145
3.2.2	Ernst Weiß: DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN.....	160
3.2.3	Christian Hardinghaus: DIE FLUGSIMULANTIN.....	174
	Phantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Phantastik	180
3.2.4	Sebastian Polmans: JUNGE.....	191
3.2.5	Uwe Johnson: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB.....	206
4	Fazit und Ausblick	224
	Siglenverzeichnis.....	229
	Primärliteratur	229
	Zeitschriften	229
	Eidesstattliche Erklärung.....	244

1 Einleitung: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese

Es bleibt unentscheidbar, welche dieser Variationen des Geschehens als die ‚eigentliche‘ zu gelten hat. Die erzählte Welt löst sich auf in eine Serie alternativer Versionen.¹

Diese Anmerkungen der Literaturwissenschaftler Matías Martínez und Michael Scheffel zu Alain Robbe-Grillet's Roman DIE BLAUE VILLA IN HONGKONG legen offen, dass es alleine anhand des Textes nicht möglich ist, die Wahrheit der fiktiven Fakten in der erzählten Welt des Romans zweifelsfrei festzustellen. Zu einer solchen Unauflösbarkeit kann es kommen, wenn der Erzähler einer Geschichte den Rezipienten im Unklaren über die Beschaffenheit der fiktiven Welt² lässt. Das heißt: Der Erzähler teilt dem Leser nicht zuverlässig mit, was innerhalb der Fiktion wahr ist. Das narrativen Konventionen entspringende Privileg des Erzählers auf Wahrheit muss bei derartigen Erzählungen restringiert werden. Der Leser sieht sich gezwungen, die Geschichte gleichsam gegen den Strich zu lesen und Informationen zwischen den Zeilen zu suchen, um die vom Erzähler erhaltenen Angaben zu ergänzen, textuelle Inkohärenzen zu entschlüsseln und aufzulösen und sich auf diese Art ein eigenes Bild über die Beschaffenheit der fiktiven Welt zu machen. Er wird vom Erzähler im Stich gelassen, entweder die ganze Erzählung hindurch oder doch jedenfalls einige Zeit. Textstellen wie das titelgebende Zitat aus Polmans Roman JUNGE „Zumindest hätte er sich all das gewünscht“³, in denen das bisher Erzählte plötzlich in seiner Gültigkeit eingeschränkt wird, sind in derartigen Erzählungen ebenso zu finden wie offene oder verdeckte Widersprüche oder Modalisationen.

Die Fragen danach, wie dieses Phänomen der erzählerischen Unzuverlässigkeit präzisiert werden kann, welcher Hintergründe es für ein Verständnis dieser Erzählstrategie bedarf (bspw. einer Theorie der Fiktion) und welcher konzeptionellen Grundlage das Phänomen entspringt, stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit.

¹ Matías Martínez/Michael Scheffel: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE. München 2007. S. 103.

² Zur Unterscheidung der Begrifflichkeiten der Fiktivität und der Fiktionalität: Als fiktiv wird in der vorliegenden Arbeit die erzählte Welt und die durch die Erzählung vermittelten fiktiven Fakten bezeichnet. Fiktional ist dagegen die Erzählung selbst. Thomas Manns ZAUBERBERG ist ein fiktionales Werk, Hans Castorp eine fiktive Figur.

³ Sebastian Polmans: JUNGE. Berlin 2011. S. 195.

Das Phänomen des sogenannten unzuverlässigen Erzählens findet in der literaturwissenschaftlichen Forschung seit einiger Zeit große Beachtung und wurde auf mannigfaltige Art diskutiert. Ein Konsens ist indes noch immer nicht in Sicht. Dabei ist die Form der Unauflösbarkeit, die in Alain Robbe-Grillet's Roman DIE BLAUE VILLA IN HONGKONG vorliegt, nicht die einzig potenzielle Variation dieser Erzählstrategie. Als unzuverlässig können auch Erzählungen klassifiziert werden, bei denen der Rezipient am Ende der Lektüre in der Lage ist, die Handlung und die Beschaffenheit der Welt im Rückblick zu ordnen und Unstimmigkeiten aufzulösen. Konstitutiv für die Aberkennung der Glaubwürdigkeit ist lediglich, dass berechtigte Zweifel an den Äußerungen des Erzählers aufkommen.

Die meisten Studien zur Theorie des unzuverlässigen Erzählens stimmen darin überein, dass mindestens zwei Arten des Phänomens unterschieden werden müssen: eine, welche die Darstellung der fiktiven Fakten anbelangt (mimetische Unzuverlässigkeit), und eine weitere, welche die fehlende Konformität der Handlungen und/oder Äußerungen des fiktiven Erzählers mit den Werten und Normen des Werks betrifft (axiologische Unzuverlässigkeit).

Ein signifikanter Dissens besteht hingegen in der Frage, ob es neben homodiegetischen auch heterodiegetisch erzählte Texte geben kann, die unzuverlässig hinsichtlich der Vermittlung der Fakten oder ihrer Bewertung des Geschehens sind. Mimetisch wie axiologisch unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese ist sowohl in der Theorie als auch anhand von Belegen durch praktische Werkanalysen nicht eingehend erforscht. Die Beseitigung dieses Desiderats ist deshalb Ziel der vorliegenden Arbeit und bietet gleichzeitig auch eine Begrenzung des Untersuchungsgegenstands des unzuverlässigen Erzählens.

Der die narratologische Forschung beherrschende Dissens bezüglich erzählerischer Unzuverlässigkeit mag zum einen daraus abzuleiten sein, dass allem Anschein nach schon keine Einigkeit in Bezug darauf zu erreichen ist, was heterodiegetisches Erzählen überhaupt ausmacht. Trotz der Definitionen, welche die verschiedenen Erzähltheorien sehr wohl liefern, scheint man sich noch immer nicht im Klaren über die genaue Bestimmung bzw. Abgrenzung der Begriffe der Homo- und Heterodiegese zu sein. Terminologische Ungenauigkeiten führen vor allem im Umgang mit Erzählern, denen im Sinne der bisher erreichten Definition von Unzuverlässigkeit *nicht zu trauen* ist, zu

Komplikationen. Die Definitionsfrage bezüglich der möglichen Erzähl(er)typen wird daher als wichtiger Aspekt der Arbeit behandelt. (2.3.1)

Es ist dementsprechend notwendig, zuvorderst Präzision bezüglich dieser Kategorien zu erreichen, sie neu festzulegen und die Definition in der Folge an ausgewählten Werken zu verifizieren. Hierfür werden Werke wie Theodor Storms *DER SCHIMMELREITER* und Uwe Timms *DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST* herangezogen. In diesen Werken ist die Geschehensbeteiligung des Erzählers nicht eindeutig bestimmt und deswegen bereitet eine Zuordnung innerhalb der Homo-Heterodiegesen-Unterscheidung Schwierigkeiten, die für die Interpretation der Werke problematisch sind.

Allerdings ist die ungeklärte Definitionsfrage nicht der einzige Grund für die Unklarheiten bezüglich heterodiegetischer Unzuverlässigkeit. Vielmehr wurde die Bedeutung der Unterscheidung von homo- und heterodiegetischem Erzählen für das Phänomen der erzählerischen Unzuverlässigkeit bisher überschätzt, und manche Schwierigkeiten einiger Forschungsansätze sind hierauf zurückzuführen. (2.4) Denn aus der strengen Dichotomie und der Suche nach einem Differenzkriterium für die Klassifizierung ergibt sich entgegen der Forschungsrichtung die Frage, warum dieser Differenzierung bisher eine solch hohe Bedeutung für die Bewertung der Angemessenheit des Berichts beigemessen wurde.

Wenn man die Bezeichnungen der Homo- und Heterodiegese derart differenziert betrachtet, wird offenbar, dass sie Kategorien sind, die unterschiedliche Typen integrieren. Das Spektrum der heterodiegetischen Erzählformen wird deswegen in der vorliegenden Arbeit offengelegt, indem untersucht wird, welche Typen unter den Begriff der Heterodiegetizität fallen können. Der Vollständigkeit wegen konzentrieren sich diese Untersuchungen nicht nur auf die Heterodiegese, sondern binden auch homodiegetische Erzählformen ein, für die sich ähnliche Fragen stellen. Die Arbeit liefert an dieser Stelle einen Beitrag zu allgemeinen Erzähltheorie, indem sie ergänzend einige neue Termini zur Klassifizierung unterschiedlicher Erzähltypen einführt und rechtfertigt. (2.3.1)

Mit dieser Betrachtung der narratologischen Beschreibungsmöglichkeiten für fiktionale Erzähltexte einher geht auch die noch unbeantwortete Frage danach, welchen Beitrag die Varianten der Fokalisierung leisten können. Externe Fokalisierung, Nullfokalisierung und interne Fokalisierung werden oft mit der (besonders in den älteren Erzähltheorien verwendeten) neutralen, auktorialen und personalen Erzählperspektive identifiziert. All diese Varianten sind bei heterodiegetischem Erzählen möglich. Für Verwirrung sorgte

bisher wiederholt die übereilte Annahme, dass heterodiegetische Erzähler weltanschaffend und allwissend seien. Wenn man von dieser Annahme ausgeht, ist Unzuverlässigkeit in der Heterodiegese unmöglich. Ich werde zeigen, dass die Heterodiegese nicht unweigerlich ein auktoriales Erzählen erfordert. Der Terminus der Heterodiegese meint viel weniger als der des Auktorialen. (2.3.2, 2.3.3) Ein weiteres Anliegen ist es demnach, Klarheit bezüglich der Kategorien und Begriffe zu schaffen. Wenn es gelingt, auktoriales Erzählen von der Instanz eines heterodiegetischen Erzählers klar zu trennen, kann auch erörtert werden, wieso in manchen Fällen die *scheinbare* Einnahme eines eingeschränkten, personalen Standpunktes für erzählerische Unzuverlässigkeit verantwortlich sein kann.⁴

Bei der Untersuchung der möglichen Kategorien und Typen erzählerischer Unzuverlässigkeit wird die Frage nach der Möglichkeit unzuverlässiger Berichterstattung neu formuliert und analysiert; pauschal kann diese Frage nicht beantwortet werden. Hinzu kommt, dass auch die Untersuchung des Standardfalls von Heterodiegese – Auktorialität als Prototyp – nicht zu einer Lösung führen kann, da dieser, wie oben bereits im Ansatz erörtert, in die Irre führt.

Ziel der Arbeit ist es somit, eine Kasuistik der Unzuverlässigkeit zu erarbeiten, die anschließend auf heterodiegetisch erzählte Werke angewendet werden kann. Bei der Erarbeitung der Kasuistik gehe ich systematisch vor. Aus den Überlegungen dazu, welche Formen unzuverlässigen Erzählens denkbar sind, bzw. welche Unterscheidungen von den Forschern als gewinnbringend vorgestellt werden, resultiert eine Rechtfertigung der Annahme, dass eine Differenzierung nach mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit sinnvoll und ausreichend ist. (2.2.1). Diese beiden Kategorien sind nach den nachgeordneten Kriterien in unterschiedliche Typen zu unterscheiden, die dann (im Gegensatz zu den beiden Kategorien) ein „Mehr oder Weniger“ ermöglichen. (2.2.2)

Den theoretischen Teil dieser Arbeit stützt ein praktischer Teil, in dem deutschsprachige Werke mit dem im theoretischen Teil erarbeiteten Analyseinstrumentarium untersucht werden. Dabei liegt der Fokus nicht auf einer literarhistorischen Erforschung des Vorkommens erzählerischer Unzuverlässigkeit im deutschsprachigen Raum, sondern die Analysen zeigen, wie unzuverlässige Erzählungen mit dem im theoretischen Teil erarbeiteten Handwerkszeug untersucht werden können. Eine Erforschung der

⁴ Vgl. S. 146 in vorliegender Arbeit.

deutschsprachigen Literatur auf das Vorkommen unzuverlässig erzählter Texte wäre zwar sinnvoll und ist ein weiteres Desiderat, denn derartige Untersuchungen wurden bisher nahezu nur im englischsprachigen Raum unternommen. Die bisherigen Analysen zu deutschsprachigen, unzuverlässig erzählten Werken sind entweder autor- oder textbezogen. Diese Untersuchung würde den Rahmen vorliegender Dissertation jedoch sprengen und den Fokus vom Theorem auch allzu sehr auf eine *literarhistorische* Untersuchung verlagern.

Im praktischen Teil der Arbeit findet somit die im theoretischen Teil dargelegte Interpretationsgrundlage Anwendung, die aus den metatheoretischen Grundlagen und der Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit besteht. Die Kasuistik unzuverlässigen Erzählens bildet folglich den Ausgangspunkt der Werkanalysen.

Folgende Werke werden berücksichtigt:

- Thomas Mann: LUISCHEN
- Claire Goll: DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA
- Heinrich von Kleist: DAS ERDBEBEN IN CHILI
- Ernst Weiß: DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN
- Christian Hardinghaus: DIE FLUGSIMULANTIN
- Sebastian Polmans: JUNGE
- Uwe Johnson: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB

Innerhalb des Praxisteils erfolgt mithilfe von Exkursen eine Abgrenzung des unzuverlässigen Erzählens von anderen narrativen Techniken (Pseudo-Auktorialität und literarische Phantastik), welche die erzählerische Unzuverlässigkeit in bestimmten Texten überhaupt erst hervorrufen.

2 Anmerkungen zur Methode

Bevor mit der Beschreibung dessen begonnen werden kann, was erzählerische Unzuverlässigkeit genau meint, bedarf es einer Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen, auf die bei erzählerischer Unzuverlässigkeit rekurriert wird. Die der Arbeit zugrunde liegende Fiktionstheorie und die mit ihr verbundene interpretationstheoretische Ausrichtung werden ausdrücklich für Interpretationen unzuverlässig erzählter Werke ausgewählt und ggf. modifiziert, da hier die Suche nach der Wahrheit in der Fiktion vor besonderen Schwierigkeiten steht.⁵ Dennoch eignen sie sich auch für zuverlässig erzählte Texte hervorragend.

Die Festlegung auf eine Theorie der Fiktion ist für die Untersuchung unzuverlässigen Erzählens unerlässlich.⁶ Dabei kann und soll nicht ab ovo begonnen werden. Es bietet sich an, den Vorschlag Stührings zu diesem Thema auszuarbeiten.⁷ Da Stührings Modell der Verifizierung fiktiver Fakten mit möglichen Interpretationen arbeitet, ist es sinnvoll, ihm eine Interpretationstheorie zur Seite zu stellen, die ebenfalls speziell für die Untersuchung narrativer Texte mit unzuverlässigen Erzählern günstig ist und mit deren Hilfe Interpretationen bewertet werden können.

Auch das Interpretationsprogramm wird in Bezug auf die Praxis festgelegt, erläutert und legitimiert, nicht aber völlig neu entworfen. Als ein solches bietet sich der *textorientierten Intentionalismus* an, da davon ausgegangen wird, dass literarische Werke in kommunikativer Absicht und demnach bewusst und zielgerichtet konstruiert werden.⁸ Der textorientierte Intentionalismus ist eine Methode der Textinterpretation, bei der die Autorintention rekonstruiert und berücksichtigt wird; hierbei wird ein Autorkonstrukt gebildet, statt sich wie in anderen Ansätzen auf einen impliziten Autor zu berufen. Dabei finden auch

⁵ Vgl.: Frank Zipfel: UNRELIABLE NARRATION AND FICTIONAL TRUTH. In: JLT 5.1 (2011), S. 109–130. S. 109.

⁶ Vgl.: Tilmann Köppe/Tom Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. In: JLT 5.1 (2011), S. 81–93. S. 89

⁷ Vgl.: Jan Stühring: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. In: JLT 5.1 (2011), S. 95–107. S. 98–107.

⁸ Diese theoretische Grundlage entwickelt Tom Kindt für seine Untersuchung der unzuverlässig erzählten Romane von Ernst Weiß. Vgl.: Tom Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. EINE UNTERSUCHUNG DER ROMANE VON ERNST WEIß. Tübingen 2008. S. 14–25.

kontextualistische Methoden Beachtung. Der textorientierte Intentionalismus stellt kurz gesagt eine Interpretationsgrundlage dar, die sich am Text orientiert, aber die rekonstruierte Intention des Autors in die Interpretation einbezieht. Dadurch trägt sie auch der Annahme Rechnung, dass die Bedeutung eines Werks sich aus dem Text alleine herauslesen lässt.

Das narrative Phänomen des unzuverlässigen Erzählens wurde von Tom Kindt bereits in ein Konzept übertragen, das unterschiedliche interpretationstheoretische Ansätze zulässt.⁹ Bei einer Untersuchung wie der vorliegenden kann es indes nicht Ziel sein, Unzuverlässigkeit ohne eine Festlegung auf *eine* spezifische Theorie der Interpretation zu untersuchen; dies würde zu keinerlei befriedigenden Ergebnissen führen. Vielmehr ist es nötig, eine präjudizielle Entscheidung zu fällen. Die Darlegung der Interpretationstheorie und ihre Verbindung mit der Theorie des unzuverlässigen Erzählens gibt den Interpretationen dieser Arbeit eine Basis.

Das vorliegende Kapitel fokussiert folglich auf

- die spezifische Bedeutungskonzeption und die Methodologie der vorliegenden Arbeit sowie die Rechtfertigung derselben in Abgrenzung zu anderen möglichen Ansätzen. (2.1)
- die Beschreibung des Phänomens des unzuverlässigen Erzählens unter Beachtung der Fiktionstheorie und der hierfür maßgeblichen Interpretationsstrategie. (2.2)
- die Überarbeitung der narratologischen Grundlagen und damit die Rechtfertigung der Begrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf heterodiegetisches Erzählen. (2.3)

⁹ Vgl.: ebd. S. 42–46.

2.1 Theoretische Ausrichtung

2.1.1 Vorstellungswelten: die Fiktionstheorie

Wie bereits bemerkt, kann die Suche nach dem, was innerfiktional der Fall ist, bei unzuverlässig erzählten Texten nur unter erschwerten Bedingungen stattfinden. Für diese Feststellung bedarf es nicht einmal eines besonderen Konzepts oder einer exakten Ausdifferenzierung dessen, was mit unzuverlässigem Erzählen genau gemeint ist. Wie schon aus dem Begriff der *Unzuverlässigkeit* hervorgeht, ist diese nur mit Blick auf ihr Antonym, die *Zuverlässigkeit*, fassbar. *Zuverlässigkeit* kann, ohne bereits im Kontext literarischen Erzählens verwendet zu werden, darüber bestimmt werden, welches Verhältnis die Information gegenüber der Wahrheit einnimmt.¹⁰ Wenn die Information aller Wahrscheinlichkeit nach wahr ist, ist sie zuverlässig, wenn nicht, unzuverlässig. Glücklicherweise muss im Rahmen der *Unzuverlässigkeit* in der Fiktion keine Auseinandersetzung mit den philosophischen Fragen nach der Wahrheit erfolgen. Das Problem kann gleich mit dem Fokus auf die *fiktive* Wahrheit bearbeitet werden. Eine Missachtung dieses Prinzips ist ein weiterer Grund, weswegen bisher manchmal davon gesprochen wird, dass heterodiegetische Erzähler nicht mimetisch unzuverlässig sein können. Wenn heterodiegetische Erzähler als welterschaffend angesehen werden, können die Angaben über die Beschaffenheit der erzählten Welt bei einem heterodiegetischen Erzähler gar nicht ‚falsch‘ sein, da die Geschichte fiktiv ist und somit die Beschaffenheit der Welt nicht mit der unseren verglichen werden kann.¹¹ Eine Interpretation, die derartige Abweichungen von historischen Fakten bereits mit unzuverlässigem Erzählen in Verbindung bringt, ist beispielsweise hinsichtlich Kleists Erdbebenerzählung zu finden,

¹⁰ Siehe Dudenredaktion (Hrsg.): DUDEN. DEUTSCHES UNIVERSALWÖRTERBUCH. Berlin u. a. 2011⁷.

„**zu | ver | läs | sig** (Adj.):

- a) so geartet, dass man sich auf ihn/sie, darauf verlassen kann: ein -er Arbeiter, Verbündeter; ein ausgesprochen -es Auto; diese Methode ist mir nicht z. (sicher) genug; sie ist politisch z. (hat mit Sicherheit die richtige politische Einstellung); sie arbeitet sehr z.;
- b) mit großer Sicherheit zutreffend, richtig: -e Informationen; ein -er (glaubwürdiger) Zeuge; aus -er Quelle verlautet, dass ...; das kann ich z. (mit Sicherheit) bestätigen.“

¹¹ Vgl.: Martínez/Scheffel: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE. S. 183f.

wenn Oellers anführt, dass „nicht einmal die historischen Ereignisse [...] ‚stimmen‘“¹². Hier handelt es sich aber nur um eine Abweichung von historischen Fakten, die Erzählung ist *deswegen* nicht unzuverlässig. Brüche innerhalb der erzählten Welt können natürlich dennoch auftreten und damit können die fiktiven Fakten eben doch falsch sein, im Sinne von ‚in der erzählten Welt nicht zutreffend‘. Die Erzählung ist dann aber aufgrund dieser Brüche unzuverlässig, nicht aufgrund der Abweichung von historischen Fakten.

Die Frage nach der erzählerischen Zuverlässigkeit hängt also in einem nicht zu vernachlässigendem Maß mit der nach der Wahrheit in der Fiktion zusammen, was auf direktem Wege zu der Frage führt, wie Wahrheit in der Fiktion festgestellt werden kann.

Ob eine Aussage innerhalb der Fiktion wahr oder falsch ist hängt davon ab, was in der fiktiven Welt genau der Fall ist. Dies ist aber ohne eine Bestimmung dessen, was Fiktionalität überhaupt ist, nicht beschreibbar. Die Frage nach den Konventionen der Fiktionalisierung, die als Verbindung zwischen den rein textuellen (expliziten) und den repräsentativen (impliziten) Bestandteilen fiktionaler Texte dienen, ist somit zuvorderst zu bearbeiten.¹³

An dieser Stelle ist es überflüssig, den langen Weg der Bildung einer Fiktionstheorie im Einzelnen erneut nachzugehen.¹⁴ Stattdessen gehe ich davon aus, dass die Annahme, Fiktionalität im Rahmen der Sprachhandlungspraxis zu verstehen, ein gangbarer Weg (neben anderen) ist. Folglich wird diese Grundidee für die weiteren Anmerkungen vorausgesetzt und nur die spezifische Ausrichtung der ‚Institutional Theory of Fiction‘ dargelegt. Diese Theorie der Fiktionalität geht insbesondere aus Beiträgen von John R. Searle, Kendall L. Walton und Gregory Currie hervor und ist im Anschluss ausführlich von Peter Lamarque und Stein Haugom Olson entwickelt worden.¹⁵ Jan Gertken und

¹² Norbert Oellers: DAS ERDBEBEN IN CHILI. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart 1998, S. 85–107. S. 85.

¹³ Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. S. 84.

¹⁴ Eine umfassende Darstellung der verschiedenen Fiktionstheorien und deren Bewertungen findet sich u. a. in Frank Zipfel: FIKTION, FIKTIVITÄT, FIKTIONALITÄT. ANALYSEN ZUR FIKTION IN DER LITERATUR UND ZUM FIKTIONSBEGRIFF IN DER LITERATURWISSENSCHAFT. Berlin 2001.

¹⁵ Vgl.: John R. Searle: THE LOGICAL STATUS OF FICTIONAL DISCOURSE. In: NLH 6 (1975), S. 319–332; Kendall L. Walton: MIMESIS AS MAKE-BELIEVE. ON THE FOUNDATIONS OF THE REPRESENTATIONAL ARTS. Cambridge, London 1990; Gregory Currie: THE NATURE OF FICTION. Cambridge 1990; Peter Lamarque/Stein Haugom Olson: TRUTH, FICTION, AND LITERATURE. A PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE. Oxford 1994.

Tilman Köppe haben in ihrem Beitrag mit dem Titel FIKTIONALITÄT¹⁶ erstens gezeigt, wie sich die Forschung zur Theorie der Fiktion besonders im Zusammenhang mit einem sprachhandlungstheoretischen Ansatz erstens entwickelt hat und zweitens skizziert, wie man zu einer anwendbaren Definition der Fiktionalität kommen kann. Ausgehend von einer Kritik der wichtigsten Ansätze¹⁷ vereinen sie die Theorien von Lamarque/Olsen und Currie zu einem umfassenden Theoriegebäude. Dieses wird grundlegend für meine weiteren Arbeiten sein, weswegen es an dieser Stelle erläutert, kritisiert und ggf. angepasst wird.

Die Annahme, dass Fiktionalität aus der Struktur der Sprachhandlung heraus anschaulich wird, impliziert die Vorstellung, dass Leser und Autor einen sogenannten Fiktionspakt miteinander eingehen.

Die literarische Kommunikation zeichnet sich demnach durch ein hohes Maß an regelgeleiteter kommunikativer Übereinkunft zwischen Autoren und Lesern aus. Ein fiktionales literarisches Werk, so ist argumentiert worden, kann überhaupt nur dann geschrieben werden, wenn es Institutionen der Fiktionalität und der Literatur gibt – das heißt, wenn Autoren und Leser Angehörige einer gemeinsamen institutionellen Praxis sind, in der geregelt ist, wie man mit fiktionalen im Unterschied zu nicht-fiktionalen und literarischen im Unterschied zu nicht-literarischen Texten umgeht.¹⁸

Fiktionale Texte werden demnach immer innerhalb eines vorgegebenen Rahmens rezipiert. Der Leser nimmt eine bestimmte, regelgeleitete Haltung gegenüber dem Text ein, sodass Autoren und Leser sozusagen Wissen in Form eines Regelwerks teilen. Dieses Regelwerk „konstituiert eine soziale Praxis oder ‚Institution‘.“¹⁹ Eine Theorie, die diese soziale Praxis beschreiben will, muss – anders als der Autor, der das Regelwerk voraussetzen kann – die Gesetzmäßigkeiten explizieren. Der Grundgedanke, auf dem diese institutionelle Theorie der Fiktionalität aufbaut, besteht in der Annahme, dass Leser im Rahmen eines sogenannten Fiktionspakts mit dem Autor einwilligen, die Sätze des

¹⁶ Jan Gertken/Tilman Köppe: FIKTIONALITÄT. In: Simone Winko (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 228–266.

¹⁷ Einen bis zum Jahre 2001 erschöpfenden Überblick liefert Zipfel in seiner Einleitung. Vgl.: Zipfel: FIKTION, FIKTIVITÄT, FIKTIONALITÄT. Hier besonders S. 14–29.

¹⁸ Tilman Köppe/Simone Winko: NEUERE LITERATURTHEORIEN. EINE EINFÜHRUNG. Stuttgart/Weimar 2008. Vgl. Lamarque/Olsen: TRUTH, FICTION, AND LITERATURE. Kap. 2 und 10.

¹⁹ Tilman Köppe/Tom Kindt: ERZÄHLTHEORIE. EINE EINFÜHRUNG. Stuttgart 2014. S. 74.

Textes als Aufforderung zu sehen, sich bestimmte Dinge vorzustellen.²⁰ Fiktion wird also nicht derart definiert, dass der Autor mit der fiktionalen Äußerung einen illokutionären Akt vortäuscht (Pseudo-Vollzug),²¹ sondern er vollzieht diesen *tatsächlich* und intendiert, dass der Leser eine „so-tun-als-ob“-Haltung gegenüber dem Geäußerten einnimmt.²² Jeder fiktiven Gegebenheit tritt der Fiktionsoperator ‚Stell dir vor, dass x‘ hinzu. Im Gegensatz zu faktualen Texten, die Wissen über die wirkliche Welt vermitteln, werden fiktionale Texte nach der institutionellen Fiktionstheorie folgendermaßen definiert:

T ist genau dann ein fiktionaler Text, wenn gilt: T wurde von seinem Verfasser (unter anderem) mit der Absicht A verfasst, dass der Rezipient diesen Text als Hilfsmittel in einem *make-believe*-Spiel einsetzt, und zwar dergestalt, dass der Leser L aufgrund von A

- (i) sich vorstellt, dass ein Sprecher/Erzähler mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl L weiß, dass gewöhnliche Sprechaktkonventionen z. T. aufgehoben sind) und
- (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden Vorstellungswelt gelangt.²³

Für die Zusammenhänge zwischen fiktionalem Text und fiktiver Geschichte heißt das, dass der Text als Hilfsmittel²⁴ für die Vorstellung der Geschichte (obgleich in den meisten Fällen zunächst einmal zur Vorstellung des Vermittlers der Geschichte) verwendet wird. Für die vorzustellende Welt sind aber fiktive Fakten zu berücksichtigen, die mithilfe der illokutionären Akte des Erzählers oder auch des Autors zu erfassen sind.

Diese erste Definition ist in einigen Punkten zu erweitern. Zum einen weisen die Autoren selbst darauf hin, dass die Kategorie des Sprechers/Erzählers entweder als *ein körperloses*

²⁰ Zum psychologischen Begriff der ‚Vorstellung‘ vgl.: Alan R. White: THE LANGUAGE OF IMAGINATION. Oxford 1990. Vgl. auch: Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 77f.

²¹ Vgl. zur Vorstellung fiktionaler Rede als Pseudo-Vollzug: Searle: THE LOGICAL STATUS OF FICTIONAL DISCOURSE. S. 320f.

²² Vgl. zur Unterscheidung dieser beiden Positionen: Gregory Currie: WAS IST FIKTIONALE REDE? In: Maria E. Reicher (Hrsg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn 2007, S. 37–53.

²³ Gertken/Köppe: FIKTIONALITÄT. S. 252f. [Hervorhebung im Original]. Zusätzlich ist auch die FN 74 ebd. zu beachten: „Diese Definition darf nicht so verstanden werden, dass jeder Autor eines fiktionalen literarischen Werkes die *explizite* Absicht A hat. Richtig ist vielmehr Folgendes: Damit T fiktional ist, muss es möglich sein, dem Verfasser A zuzuschreiben.“ [Hervorhebung im Original]

²⁴ Die Auffassung des Textes als ‚Prop‘ geht auf Waltons Annahme der Verwendung literarischer Texte innerhalb sogenannter ‚make-believe-Spiele‘ zurück. Vgl.: Walton: MIMESIS AS MAKE-BELIEVE. S. 51f. Die Übersetzung von ‚Prop‘ als Hilfsmittel wird verwendet in Gertken/Köppe: FIKTIONALITÄT. S. 246. Auch wenn Walton die Autorintention nicht beachtet, ist es sinnvoll, sein Verständnis des Textes als Hilfsmittel in diesem Zusammenhang aufzugreifen und in die institutionelle Theorie einzubinden.

Aussagesubjekt oder als *konkrete Erzählinstanz* zu sehen ist.²⁵ Auf diesen wichtigen Punkt werde ich im Kapitel zu den narratologischen Grundlagen ausführlicher zu sprechen kommen.²⁶

Zudem ist eine der wichtigsten Regeln des Fiktionspaktes wohl die, dass der Leser/Hörer die Informationen des fiktionalen Textes nicht auf die Wirklichkeit beziehen darf. Das vom körperlosen Aussagesubjekt/Erzähler Mitgeteilte ist *nur vorzustellen*, *nur* im Rahmen der Fiktion als wahr anzunehmen.²⁷ Glücklicherweise ist es aber möglich, diese beiden Bedingungen einzubinden. Es ergibt sich folgende, leicht modifizierte Definition:

T ist genau dann ein fiktionaler Text, wenn gilt: T wurde von seinem Verfasser (unter anderem) mit der Absicht A verfasst, dass der Rezipient diesen Text als Hilfsmittel in einem make-believe-Spiel einsetzt, und zwar dergestalt, dass der Leser L aufgrund von A

- (i) sich vorstellt, dass ein Sprecher/Erzähler – *als konkrete Erzählinstanz* oder *aber als körperloses Aussagesubjekt* – mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl L weiß, dass gewöhnliche Sprechaktkonventionen z. T. aufgehoben sind) und
- (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden, *reinen* Vorstellungswelt gelangt.

Neben diesen Anmerkungen stellt sich auch die Frage, woher der Rezipient weiß, welche Vorstellungen über die fiktive Welt genau autorisiert sind, wie genau er sich die erzählte Welt also vorzustellen hat. Zunächst einmal ganz banal scheint sich die Annahme aufzudrängen, dass das, was der Sprecher/Erzähler sagt, innerfiktional wahr ist: Sagt der Erzähler p, dann p. Diese Annahme wirft aber mindestens zwei Probleme auf.

- a) Ein fiktionaler Text kann (ebenso wie ein nicht-fiktionaler) niemals jeden einzelnen Aspekt eines Sachverhalts darstellen.²⁸
- b) Es gibt Erzähltexte, in denen das, was dargestellt wird, nicht (vollständig) der fiktiven Wahrheit entspricht.²⁹

²⁵ Vgl.: ebd. S. 260–262

²⁶ Vgl. 2.3.

²⁷ Vgl.: Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 83.

²⁸ Vgl.: Gregory Currie: FICTIONAL TRUTH. In: PhS 50.2 (1986), S. 195–212. S. 195; David Lewis: TRUTH IN FICTION. In: David Lewis (Hrsg.): Philosophical Papers. Oxford 1983, S. 261–280. S. 268.

²⁹ Vgl.: Aloysius Martinich/Avrum Stroll: MUCH ADO ABOUT NONEXISTENCE. FICTION AND REFERENCE. Lanham, Md 2007. S. 32.

Beide Aspekte beziehen sich auf die autorisierten Vorstellungen und damit auf die Erkenntnis fiktiver Wahrheit. Sie sind rein theoretisch nicht zu beantworten, sondern bedürfen bereits der Interpretation eines konkreten Textes³⁰ und sind eng mit der Wahl einer Bedeutungskonzeption verbunden. Man kann sich diesen beiden Fragen folglich erst nach einer Stellungnahme zur Interpretationstheorie annähern. (Vgl. deswegen zur Behandlung des Problems a) S. 109 und des Problems b) S. 28)

Meiner Ansicht nach legt die Annahme des geteilten Regelwissens zwischen Leser und Autor (der Fiktionspakt) sinnvollerweise die Wahl eines intentionalistischen Interpretationsziels nahe. Diese Folgerung ist allerdings umstritten³¹ und demnach im sich hier anschließenden Kapitel zur Interpretationstheorie zu rechtfertigen, bevor die beiden oben aufgeworfenen Fragen nach der Wahrheit in der Fiktion beantwortet werden können.

2.1.2 Gleichberechtigung? Text und Autor: die Interpretationstheorie

Textinterpretation ist immer die Suche nach Bedeutung bzw. – wenn man ‚Interpretation‘ nicht als Handlung, sondern als Ergebnis auffasst – der vom Interpret zugewiesene Sinngehalt.³² *Die eine richtige* Textinterpretation kann es dabei nicht geben, denn mit der Feststellung, dass Interpretation die Zuweisung von Bedeutung zu Texten ist, ist noch keineswegs das genaue Interpretationsziel angegeben.³³ Interpretieren ist notwendigerweise an die Präferenzen und die Perspektive des Interpreten gebunden,³⁴ weshalb im Vorfeld einer Interpretationsleistung die Frage nach dem Interpretationsziel zu beantworten ist.

³⁰ Vgl.: Gertken/Köppe: FIKTIONALITÄT. S. 264

³¹ Diese Frage als umstritten zu bezeichnen geht möglicherweise bereits über den Forschungsstand hinaus, denn die Verbindung zwischen Fiktions- und Interpretationstheorie ist bisher nicht eingehender untersucht worden. Dass die Verbindung umstritten wäre ist daraus ersichtlich, dass unterschiedliche Vertreter dieser Fiktionstheorie unterschiedliche Interpretationstheorien für gerechtfertigt halten.

³² Zur Ambiguität des Ausdrucks ‚Interpretation‘ vgl.: Tom Kindt/Tilmann Köppe: MODERNE INTERPRETATIONSTHEORIEN. EINE EINLEITUNG. In: Tom Kindt/Tilmann Köppe (Hrsg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen 2008, S. 7–26. S. 10f.

³³ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 11.

³⁴ Vgl.: Werner Strube: DIE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE TEXTINTERPRETATION. In: Paul Michel/Hans Weder (Hrsg.): Sinnvermittlung. Studien zur Geschichte von Exegese und Hermeneutik 1. Zürich 2000. S. 69.

Nach Strube sind drei Vorgehensweisen literaturwissenschaftlichen Interpretierens zu unterscheiden. Diese grenzen sich zwar auch durch ihre Verfahren gegeneinander ab, die tatsächliche Kontroverse zwischen den Theorien liegt aber in dem jeweils festgelegten Interpretationsziel begründet.³⁵ Mehrere Interpretationsprogramme können demnach deswegen nebeneinander bestehen, weil Texte aus verschiedenen Blickwinkeln interpretiert werden können. Keine der drei Interpretationstheorien ist aber pauschal einer anderen vorzuziehen.³⁶

Das metatheoretische Modell Müllers und Dannebergs zur Klassifikation von Interpretationstheorien³⁷ setzt diese Ansicht um und expliziert damit die Vorstellung, dass das Interpretationsziel nicht für alle Interpreten dasselbe sein kann und soll. Ihrer Ansicht nach ist eine Interpretationstheorie immer zweiteilig und besteht erstens aus dem per definitionem bestimmten Interpretationsziel, der *Bedeutungskonzeption*, die Teilbereiche des Kontextes umfasst, welche zweitens durch die *Interpretationskonzeption* zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Interpretationskonzeption ist die dabei festgelegte Menge von Normen, die Berücksichtigung für die Bedeutungskonzeption findet.³⁸ Die Betrachtung der unterschiedlichen Auslegungen von Interpretationstheorien als gleichberechtigt nebeneinanderstehende Modelle soll nicht zeigen, dass die Wahl des Interpretationszieles dem Exegeten ohne eine ausführliche Beschreibung und Rechtfertigung desselben zugestanden werden darf und nicht Angriffspunkt einer Kritik an der gelieferten Interpretation sein kann. Selbstredend vertreten Interpreten in der

³⁵ Strube unterscheidet das nicht-intentionalistische, das intentionalistische und das trans-intentionalistische Interpretieren. Siehe ebd. S. 69.

³⁶ Zur Verteidigung dieser These siehe bspw. Robert Stecker: INTERPRETATION AND CONSTRUCTION. ART, SPEECH, AND THE LAW. Malden 2003. Vgl. auch: Jeffrey Stout: THE RELATIVITY OF INTERPRETATION. In: Monist 69.1 (1986), S. 103–118. S. 113: „It is anything but unusual [...] for normative and explanatory aims to work in tandem, each informing and constraining the other in the labor of interpretation. The normative aims you hold will influence the explanations you seek.“

³⁷ Danneberg/Müller entwickelten dieses Modell insbesondere in folgenden Beiträgen: Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller: PROBLEME DER TEXTINTERPRETATION. ANALYTISCHE REKONSTRUKTION UND VERSUCH EINER KONZEPTIONELLEN LÖSUNG. In: Kodikas 3.2 (1981), S. 133–168; Ders.: WISSENSCHAFTSTHEORIE, HERMENEUTIK, LITERATURWISSENSCHAFT. ANMERKUNGEN ZU EINEM UNTERBLIEBENEN UND BEITRÄGE ZU EINEM KÜNFTIGEN DIALOG ÜBER DIE METHODOLOGIE DES VERSTEHENS. In: DVjs 58 (1984), S. 177–237. Vgl. auch: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 12, FN 16.

³⁸ Vgl.: Lutz Danneberg: ZUM AUTORKONSTRUKT UND ZU EINEM METHODOLOGISCHEN KONZEPT DER AUTORINTENTION. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 77–105. S. 101. Vgl. auch: Kindt/Köppe: MODERNE INTERPRETATIONSTHEORIEN. S. 20.

Praxis die Ansicht, eines der Programme sei einem anderen vorzuziehen, etwa weil sie das Interpretationsziel einer Theorie als unangemessen negieren. Es wird nur ausgeschlossen, pauschal eine Möglichkeit zu favorisieren; bei jeder Definition eines Interpretationsziels und Ausgestaltung der Interpretationskonzeption ist es nichtsdestominder notwendig, diese zu legitimieren und gegen andere mögliche Programme zu verteidigen.³⁹

Wie oben bereits angedeutet, empfehlen meiner Ansicht nach bestimmte Fiktionstheorien – und darunter auch die institutionelle Fiktionstheorie – die Bezugnahme auf eine intentionalistisch ausgerichtete Interpretationstheorie. Zunächst ist die intentionalistische Ausrichtung in Form der Beachtung der Autorintention im Rahmen der institutionellen Fiktionstheorie beschränkt auf die *kategoriale* Intention des Autors.⁴⁰ Die Absicht des Autors, einen fiktionalen Text zu schreiben, macht den Text demnach zu einem fiktionalen Text.⁴¹ Mit dieser Annahme ist noch nichts über die sinnvolle Zuschreibung von Bedeutung ausgesagt, d. h. es ist noch nicht festgelegt, ob die *semantische* Intention des Autors berücksichtigt wird oder zugunsten anderer Interpretationsziele außen vor gelassen werden kann. Doch schon bei der grundlegenden Frage „Wie ist die fiktive Welt beschaffen?“ sind Propositionen bestimmend – oder diese Fragen werden jedenfalls über Satzbedeutungen charakterisiert – bei denen gleichsam der Autor selbst spricht. Fiktionale Rede wird im Rahmen der institutionellen Fiktionstheorie als genuiner Kommunikationsakt verstanden, der zu einem bestimmten Zweck vollzogen wird und von den Konventionen des Erzählens bestimmt ist. Beim Schreiben eines fiktionalen Textes erfindet der Autor im Rahmen der Institution ‚Fiktionalität‘ eine Geschichte durch die Äußerung fiktionaler Rede, welche die fiktive Welt stipuliert.⁴² Der Autor ist demnach bei der Herstellung der fiktiven Welt maßgeblich mitgedacht; die fiktionale Rede wird ihm zugeschrieben. Warum in der Folge nur die kategorialen Intentionen bestimmend sein sollten, leuchtet nicht ohne Weiteres ein. Wenn dieser grundlegende Bezugspunkt über

³⁹ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 13; Kindt/Köppe: MODERNE INTERPRETATIONSTHEORIEN. S. 20.

⁴⁰ Vgl.: Gertken/Köppe: FIKTIONALITÄT. S. 254, FN 63; Jerrold Levinson: THE PLEASURES OF AESTHETICS. PHILOSOPHICAL ESSAYS. Ithaca/New York 1996. S. 188.

⁴¹ Zu Einschränkungen der Gültigkeit dieser kategorialen Intention und einer Verteidigung gegenüber den an dieser Stelle zurecht angeführten Zweifeln siehe: Currie: THE NATURE OF FICTION. S. 42–45; Lamarque/Olsen: TRUTH, FICTION, AND LITERATURE. S. 50ff; Gertken/Köppe: FIKTIONALITÄT. S. 254–258.

⁴² Vgl.: Lamarque/Olsen: TRUTH, FICTION, AND LITERATURE. S. 41–43.

die Intention des Autors bestimmt wird - oder zumindest mitbestimmt ist - liegt es nahe, die weitere Interpretation mit Bezug auf die semantische Autorintention vorzunehmen.

Dass diese Vorgehensweise nur nahe liegt und nicht zwingend ist, ist schon daraus ablesbar, dass Lamarque/Olsen trotz ihrer intentionalistisch ausgerichteten Fiktionstheorie eine auf ästhetische Wertschätzung angelegte Interpretation favorisieren.⁴³ Sie bestimmen also die Fiktionalität eines Textes über die kategorialen Intentionen des Autors, die Bedeutung desselben aber nicht über die semantische Autorintention. Ich möchte an dieser Stelle nicht vorschlagen, dass ein auf die institutionelle Fiktionstheorie festgelegter Interpret *immer* auch die semantischen Intentionen des Autors als *einziges* Interpretationsziel setzen muss. Festgestellt werden soll nur, dass die Rekonstruktion der Autorintention auch nicht mit der kategorialen abgeschlossen sein sollte, bzw. dass die semantischen Intentionen für die Interpretation eine tragende Rolle spielen können und nach meiner festen Überzeugung auch sollten. Dennoch ist es möglich, weitere Interpretationsziele neben der Rekonstruktion der Autorintention zu verfolgen und auch, die semantische Autorintention für eine einzelne Interpretation beiseite zu lassen, ohne deswegen seine Vorstellung von Fiktionalität aufzugeben.

Für vorliegende Studie ist die Bedeutungskonzeption eng mit den kategorialen und semantischen Intentionen verknüpft. Die Interpretationstheorie, die sich hinter dieser Überzeugung verbirgt, ist an dieser Stelle im Allgemeinen nicht mehr zu verteidigen. Im Zuge der Debatte um die Rolle des Autors für die Interpretation⁴⁴ hat sie sich als geeignetes Programm erwiesen.⁴⁵ Da die Wahl des Interpretationsprogramms erstens ein Hinweis auf eine anwendungsbezogene Entscheidung des Interpreten ist⁴⁶ und zweitens die Wahl eines intentionalistischen Programms einen sinnvollen Übergang aus der institutionellen Fiktionstheorie darstellt, genügt es darzulegen, welcher genaueren Ausgestaltung des Intentionalismus sich diese Arbeit verpflichtet.

⁴³ Vgl.: ebd. S. 41–43; Stein Olsen: THE ‚MEANING‘ OF A LITERARY WORK. In: NLH 14 (1982), S. 13–32.

⁴⁴ Einen Überblick über diese Debatte liefern bspw. Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): RÜCKKEHR DES AUTORS. ZUR ERNEUERUNG EINES UMSTRITTENEN BEGRIFFS. Tübingen 1999.

⁴⁵ Vgl.: Danneberg: ZUM AUTORKONSTRUKT UND ZU EINEM METHODOLOGISCHEN KONZEPT DER AUTORINTENTION. S. 78.

⁴⁶ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 13; Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller: DER ‚INTENTIONALE FEHLSCHLUß‘. EIN DOGMA? SYSTEMATISCHER FORSCHUNGSBERICHT ZUR KONTROVERSE UM EINE INTENTIONALISTISCHE KONZEPTION IN DEN TEXTWISSENSCHAFTEN. TEIL II. In: ZaW 14.2 (1983), S. 376–411. S. 398.

a) Der hypothetische Intentionalismus

[N]o matter what an author may say he intended or even what he in fact intended, this cannot alter the meaning of what he has written.⁴⁷

Im Gegensatz zu einem sogenannten konventionalistischen Textintentionalismus⁴⁸, der die Textintention als Interpretationsziel festlegt und als Kontexte die Beschaffenheit des Textes⁴⁹ und den kulturellen und historischen Hintergrund vor dem der Text verfasst wurde berücksichtigt, ist für den hypothetischen Intentionalismus die Intention des Autors relevant.⁵⁰

Bei dieser anspruchsvollen Spielart des Textintentionalismus wird versucht, die Probleme rein textimmanenter Ansätze zu umgehen, ohne den Text als Hauptbezugspunkt der Interpretation aufzugeben. Die Prinzipien des hypothetischen Intentionalismus beruhen auf der Annahme, dass Literatur als Äußerung zu betrachten ist.⁵¹ Der Fokus der Vertreter dieser Position liegt aber ebenso auf der Vermeidung der Möglichkeit einer hermeneutischen Umgehung des Textes für die Interpretation, die sie als Mangel des faktischen Intentionalismus kritisieren.⁵² Den Bezug auf den faktischen Autor und dessen

⁴⁷ William Tolhurst: ON WHAT A TEXT IS AND HOW IT MEANS. In: BJAe 19.1 (1979), S. 3–14. S. 13f.

⁴⁸ Diese Bezeichnung übernehme ich von Kindt, der alle Ansätze, die als Interpretationsziel eine *intentio operis* festlegen, unter dem Begriff des ‚Textintentionalismus‘ subsumiert. Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 15. Strube fasst diese Ansätze unter den Typ der ‚nicht-intentionalistischen Interpretation‘ zusammen. Vgl.: Strube: DIE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE TEXTINTERPRETATION. S. 45–52. Diese Bezeichnung halte ich aber für irreführend. Strube selbst schreibt, dass es diesen Interpreten „um die Intention des betreffenden literarischen Werkes“ gehe, womit er den Begriff der Intention bei der Darlegung der seiner Ansicht nach „nicht-intentionalistischen“ Ansätze verwendet. (ebd. S. 46) Weiterhin führt Eco an: „Es gibt eine *Textintention*.“ Umberto Eco: INTERPRETATION UND GESCHICHTE. In: Umberto Eco (Hrsg.): Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München/Wien 1994, S. 29–51. S. 31 [Hervorhebung im Original].

⁴⁹ Vgl.: Wolfgang Kayser: DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK. EINE EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT. Bern 1956⁴. S. 13f.

⁵⁰ Autorspezifische Informationen dürfen im Rahmen textintentionalistischer Theorien demnach entweder nur als heuristisches Mittel Verwendung finden oder bleiben ganz ausgeschlossen. Vgl.: Eco: INTERPRETATION UND GESCHICHTE. S. 31: „Intention des Autors (die kaum zu ergründen und oft für die Textinterpretation irrelevant ist)“.

⁵¹ Zur Verteidigung des Ansatzes, Literatur als Äußerung zu betrachten, siehe Noël Carroll: ART, INTENTION, AND CONVERSATION. In: Gary Iseminger (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992, S. 97–131. S. 117f.; Gary Iseminger: ACTUAL INTENTIONALISM VS. HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. In: JAAC 54.4 (1996), S. 319–326. S. 323f.; Robert Stecker: MODERATE ACTUAL INTENTIONALISM DEFENDED. In: JAAC 64.4 (2006), S. 429–438. S. 432–434. Gegenpositionen sind bspw. bei Olsen und Kiefer zu finden. Vgl.: Olsen: THE ‚MEANING‘ OF A LITERARY WORK; Alex Kiefer: THE INTENTIONAL MODEL IN INTERPRETATION. In: JAAC 63.3 (2005), S. 271–281.

⁵² Vgl.: Gregory Currie: ARTS AND MINDS. Oxford 2004. S. 127; Carlos Spoerhase: HYPOTHETISCHER INTENTIONALISMUS. REKONSTRUKTION UND KRITIK. In: JLT 1.1 (2007), S. 81–110. S. 83.

Intention lehnen die Vertreter des hypothetischen Intentionalismus – ebenso wie die Textintentionalisten – auch deshalb ab, weil sie annehmen, dass die tatsächliche Autorintention nicht rekonstruierbar sei und Werke auch nicht-intendierte Bedeutungen enthalten können. Trotzdem resultiert daraus keine anti-intentionalistische Haltung, sondern eine Fokussierung auf die Rezeptionsinstanz, die eine *hypothetische Autorintention* konstruieren soll.⁵³ Was eine hypothetische Autorintention ist, bzw. wie der hypothetische Autor vorstellbar ist, ist innerhalb des hypothetischen Intentionalismus allerdings nicht einheitlich geklärt.

William Tolhurst weist auf die Unterscheidung zwischen konventionaler Satzbedeutung (word sequence meaning), genetischer Sprecherbedeutung (utterer's meaning) und der eigentlichen Äußerungsbedeutung (utterance meaning) hin. Die Bedeutung eines Textes sieht er nur in letzterer ausgedrückt.⁵⁴

Utterance meaning is best understood as the intention which a member of the intended audience would be most justified in attributing to the author based on the knowledge and attitudes which he possesses in virtue of being a member of the intended audience.⁵⁵

In der Weiterentwicklung dieses Ansatzes bemüht sich Levinson um die konkrete Beschreibung dessen, worauf Tolhurst mit dem autorintentional identifizierten Adressatenkreis (intended audience)⁵⁶ rekurriert. Er konzipiert den „informierten Zeitgenossen“⁵⁷ als Rezipienten, der ausschließlich öffentlich zugängliche Informationen für die Interpretation eines Textes heranzieht. Tagebücher, private Briefwechsel etc. werden aus dem Kontextbereich ausgeklammert.⁵⁸

⁵³ Vgl.: Ders.: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. METHODISCHE GRUNDLAGEN EINER PHILOLOGISCHEN HERMENEUTIK. Berlin/New York 2007. S. 123; Ders.: HYPOTHETISCHER INTENTIONALISMUS. S. 84: „Nicht die von einer autoritativen Produktionsinstanz intendierte Bedeutung [...] ist vielmehr die von einer Rezeptionsinstanz anhand bestimmter Belegmengen, Interpretationsstrategien und Bewertungskriterien vorgenommene (hypothetische) Intensionszuschreibung.“

⁵⁴ Vgl.: Tolhurst: ON WHAT A TEXT IS AND HOW IT MEANS. S. 10f. Die Übersetzung der Begriffe folgt Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 130. Vgl. auch Levinson: THE PLEASURES OF AESTHETICS. S. 191: „sentence meaning“, „utterer's meaning“ und „utterance meaning“.

⁵⁵ Tolhurst: ON WHAT A TEXT IS AND HOW IT MEANS. S. 11.

⁵⁶ Auch diese Übersetzung folgt Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 131.

⁵⁷ Vgl.: Jerrold Levinson: INTENTION AND INTERPRETATION: A LAST LOOK. In: Gary Iseminger (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992, S. 221–256. S. 227; Ders.: THE PLEASURES OF AESTHETICS. S. 206.

⁵⁸ Vgl.: ebd. S. 185f.

Der hypothetische Intentionalismus versucht eine Mittelposition zwischen der rein textinternen Interpretation unter Ausklammerung textexterner Sachverhalte und dem faktischen Intentionalismus unter Berücksichtigung des faktischen Autors einzunehmen. Wie Kindt konkretisiert, verstehen sich die Vertreter der Position „als Intentionalisten im Hinblick auf die kategorialen Intentionen, aber als Kontextualisten im Hinblick auf die semantischen Intentionen, die in einem Text zum Ausdruck gebracht werden.“⁵⁹

Eine Präzisierung dessen, was mit der hypothetischen Intention, die vom idealen Publikum identifiziert werden soll, gemeint ist, leistet Currie:

[U]tterer's meaning is intended meaning, while utterance meaning is what can reasonably be assumed, by the hearer in the given conversational context, to be intended meaning. In rejecting author-intention we rejected the idea that the goal of interpretation is discovery of utterer's meaning. But if it is utterance meaning we should be after, the intention stays central to the project, for interpreters must decide what could reasonably have been intended by the utterance.⁶⁰

Analog zu dem metatheoretischen Ansatz Dannebergs und Müllers⁶¹ lässt sich dieses Interpretationsmodell folgendermaßen beschreiben:

- (i) Das definatorisch festgelegte Interpretationsziel (Bedeutungskonzeption) ist die hypothetische Autorintention – die Bedeutung, die ein idealer Leser begründeterweise als die vom Autor intendierte annehmen würde.⁶²
- (ii) Die Kontexte, die dieses umfasst und die mithilfe der Interpretationskonzeption zueinander in Beziehung gesetzt werden, sind

⁵⁹ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 19. Vgl. auch Denis Dutton: WHY INTENTIONALISM WON'T GO AWAY. In: Anthony Cascardi (Hrsg.): Literature and the Question of Philosophy. Baltimore 1987, S. 194–209. S. 198; Levinson: THE PLEASURES OF AESTHETICS. S. 188.

⁶⁰ Currie: ARTS AND MINDS. S. 125f.

⁶¹ Vgl. FN 37.

⁶² Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 125: Dabei ist die Bestimmung der „Autorbedeutung nichts anderes als die Rekonstruktion eines ‚Spielraums‘ möglicher Verfasserbedeutungen“. Die Unterschiede innerhalb der Spielarten des hypothetischen Intentionalismus beruhen dabei zumeist auf der Wahl der Kontextbeschränkung. Will bspw. Nehamas den Interpretationspluralismus unter Verwendung rein historischer Kriterien kontrollieren, fügt Levinson generische Kriterien der Genrebestimmung hinzu. Vgl.: Alexander Nehamas: THE POSTULATED AUTHOR. CRITICAL MONISM AS A REGULATIVE IDEAL. In: CI 8.1 (1981), S. 133–149. S. 145: „[T]he principle is that a text does not mean what his writer could not, *historically*, have meant by it.“ [Hervorhebung SEL]. Vgl.: Levinson: THE PLEASURES OF AESTHETICS. S. 188: „[C]ategorial intentions [...] *do* in general determine how a text is to be conceptualized and approached on fundamental level and thus indirectly affect what it will resultingly say or express.“ [Hervorhebungen SEL]. Vgl. zu diesen Unterscheidungen auch Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 125 und 128.

der Text selbst und das zur Entstehungszeit des Textes allgemein zugängliche Wissen – das Wissen eines informierten Lesers.⁶³

- (iii) Der Bedeutungskonzeption liegt dabei die Überzeugung zugrunde, dass Literatur eine kommunikative Absicht hat, die aber nicht mit der alltäglichen Sprecherkommunikation gleichgesetzt werden kann.⁶⁴

Ähnlich wie beim konventionalistischen Textintentionalismus ist auch der hypothetische Intentionalismus nicht geeignet, eine eindeutige Bedeutungszuschreibung zu legitimieren. Der hypothetische Intentionalismus geht mit der Einbeziehung autorbezogener Informationen für die Interpretation über die reine Berücksichtigung des historischen und kulturellen Hintergrunds hinaus und beschränkt damit die Bedeutungszuschreibungen. Nichtsdestoweniger erlaubt die Konstruktion der hypothetischen Autorbedeutung noch immer eine Vielzahl möglicher Interpretationen. Vermieden werden nur Anachronismen und es wird ein Spektrum denkbarer Interpretationen herausgebildet, das mit den Intentionen des hypothetischen Autors *nicht unvereinbar* ist. Damit einher geht auch das Problem, dass die Vertreter des hypothetischen Intentionalismus methodologisch oft unpräzise bleiben. Es ist nicht klar, wie das Verhältnis zwischen der am besten begründeten und der zutreffenden Hypothese bestimmt ist. Wenn sich die Hypothesen zur Autorintention auf die Intention des faktischen Autors beziehen, müssten nachträgliche Korrekturen durch Äußerungen der Autoren, intime Briefwechsel etc. nicht nur erlaubt, sondern geboten sein. Denn wenn die Vertreter des hypothetischen Intentionalismus den faktischen Autor und dessen Intentionen als Interpretationsziel

⁶³ Vgl.: Levinson: THE PLEASURES OF AESTHETICS. S. 185f. und S. 206; Ders.: INTENTION AND INTERPRETATION. S. 227. Dabei sind folgende Kriterien zur Bestimmung der Äußerungsbedeutung zu erfüllen: „[E]rstens sind genau die Intentionenzuschreibungen adäquat, die sich vor dem Hintergrund bestimmter Rationalitätsanforderungen als die *am besten begründeten Hypothesen* über die Autorintention herausstellen; zweitens darf die Hypothesenbildung nur auf Grundlage der Wissensbestände, Überzeugungen und Einstellungen vorgenommen werden, die den *Mitgliedern des autorintentional identifizierten Adressatenkreises* verfügbar sind.“ Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 130f. [Hervorhebungen im Original].

⁶⁴ Ablesbar an der Unterscheidung zwischen konventionaler Satzbedeutung, genetischer Sprecherbedeutung und der eigentlichen Äußerungsbedeutung bei Tolhurst und auch Levinson. Vgl. FN 54. Im Grunde basiert Tolhursts Intentionalismus „auf der Griceschen Kommunikationstheorie in der Reformulierung Schiffers“. Ebd. S. 130.

bestimmen,⁶⁵ ist nicht einleuchtend, warum derartige Informationen nicht zugelassen sind. Thomas Manns DIE ENTSTEHUNG DES DOKTOR FAUSTUS oder auch Umberto Ecos NACHSCHRIFT ZUM ‚NAMEN DER ROSE‘ enthalten offenbar wichtige Selbstkommentare, die das Verständnis des kommentierten Werks erleichtern sollen, dürften aber nach Ansicht der hypothetischen Intentionalisten nicht für eine Interpretation der Primärwerke herangezogen werden, da es sie bei der Erstveröffentlichung der sie kommentierenden Werke noch nicht gab. *Wenn* das Ziel der Interpretation die Intention des *tatsächlichen* Autors ist, sehe ich nicht den geringsten Grund, derartige Hilfestellungen nicht zu beachten.⁶⁶ Der Unterschied zwischen hypothetischem und faktischem Intentionalismus bestünde dann darin, dass das Interpretationsziel des hypothetischen Intentionalismus die semantischen Intentionen waren, die ein idealer Leser dem Autor zuschreiben würde, während das Interpretationsziel des faktischen Intentionalismus die tatsächlichen Intentionen wären. Es ist nicht ersichtlich, wieso die hypothetischen Intentionen den tatsächlichen vorzuziehen sein sollten. Wie Iseminger verdeutlicht hat, wäre dies ein Fehlgehen der Kommunikation. Denn wenn Literatur als Kommunikation gesehen wird, ergibt sich aus dieser Annahme ein Kuriosität folgender Art:

⁶⁵ Diese Position vertritt bspw. Levinson. Vgl.: Jerrold Levinson: DEFENDING HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. In: BJAe 50.2 (2010), S. 139–150. S. 139. Zur Kritik daran siehe bspw.: Robert Stecker/Stephen Davies: THE HYPOTHETICAL INTENTIONALIST’S DILEMMA: A REPLY TO LEVINSON. In: BJAe 50.3 (2010), S. 307–312.

⁶⁶ Ein Beispiel, bei dem ein Interpret, der vorgibt, dem Programm des hypothetischen Intentionalismus zu folgen, den Prämissen des gewählten Interpretationsprogramms innerhalb des praktischen Teils aus einer Begründungsnot heraus nicht konstant folgt, ist Kristian Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. STUDIEN ZUR THEORIE NARRATIVER UNZUVERLÄSSIGKEIT UND IHRER PRAXIS IM FRÜHWERK THOMAS MANN. Würzburg 2011. Larsson führt nicht nur die Rechtfertigung seiner Untersuchung der Maskierungsstrategien auf einen Brief Thomas Manns an Otto Grautoff zurück (S. 7), sondern zieht in seiner Analyse allzu oft die Tage- und Notizbücher Manns sowie verschiedene Briefwechsel, die dem damaligen Rezipienten keineswegs zur Verfügung standen, heran. Dieses Verfahren kommt den Interpretationen zugute, kongruiert aber nicht mit dem gewählten Interpretationsprogramm. Um ein Beispiel zu nennen: Zur Berücksichtigung der Künstlerproblematik Manns auf seine Studie SCHWERE STUNDE zitiert Larsson zum Glücksverständnis Manns einen Brief an Bruder Heinrich Mann und bewertet zudem „Manns Einbeziehen der Werbebriefe an Katja Pringsheim in SCHWERE STUNDE „als „sehr bezeichnend“. (S. 133, FN 166) Dabei rekurriert er auf Teile dieser Briefe, die Mann in seinem Notizbuch aufbewahrt hatte. Vgl. hierzu: Simone Elisabeth Lang: KARNEVAL (NICHT NUR) IN VENEDIG. [REZ. ZU: KRISTIAN LARSSON: MASKEN DES ERZÄHLENS. STUDIEN ZUR THEORIE NARRATIVER UNZUVERLÄSSIGKEIT UND IHRER PRAXIS IM FRÜHWERK THOMAS MANN] (28.07.2012). In: IASLonline. URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3554 (Datum des Zugriffs: 08.08.2012).

Let me begin by observing that, under the assumption that there is a difference in principle between what the ideal audience would rationally believe an author to have intended and what the author actually did intend, it would be odd, except in very special circumstances, to take the object of one's inquiry to be the former rather than the latter. The oddness seems to me exactly comparable to – indeed, an instance of – the oddness of seeking to discover whether a belief is warranted, as distinct from seeking to discover whether it is true (again, on the assumption that there is a distinction in principle between the two).⁶⁷

Überdies ist der hypothetische Intentionalismus in diesem Fall vom faktischen Intentionalismus nur noch dadurch zu unterscheiden, dass er eben diese Informationen nicht zulässt und dass er keine Gewissheit beansprucht, da die Zuschreibungen nur hypothetisch sind.⁶⁸

Eine andere Möglichkeit ist es, die Intentionen des faktischen Autors eben nicht als Interpretationsziel zu sehen, sondern die des *hypothetischen Autors* zu wählen und den Terminus ‚hypothetisch‘ damit auf den ontologischen Status der Autorinstanz zu beziehen. In diesem Fall wird aber das Differenzkriterium zwischen dem hypothetischen Intentionalismus und anti-intentionalistischen Positionen aufgegeben, „da seine Intentionen [die des hypothetischen Autors, Anm. SEL] und das sie intendierende Subjekt empirisch leere Fiktionen sind.“⁶⁹ Außerdem ergibt sich so das Problem, dass realisierte Intentionen nicht von nicht-realisierten unterschieden werden können. Denn bei dem hypothetischen als *fiktiven* Autor handelt es sich um nichts anderes, als einen idealen Autor, was Probleme in zwei Richtungen aufwirft: Erstens wäre alles, was im Text ausgesagt wird, wie es der informierte Interpret versteht, vom Autor intendiert gewesen⁷⁰ und zweitens wären alle Intentionen des Autors im Text umgesetzt worden. Fehlgeschlagene Intentionen wären unmöglich.⁷¹

⁶⁷ Iseminger: ACTUAL INTENTIONALISM VS. HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. S. 323.

⁶⁸ Vgl.: Spoerhase: HYPOTHETISCHER INTENTIONALISMUS. S. 100.

⁶⁹ Ebd. S. 100. Spoerhase nennt diese Form des hypothetischen Intentionalismus „fiktiven Intentionalismus“. In Abgrenzung dazu nennt er die Position, in der sich der Terminus ‚hypothetisch‘ auf „den epistemischen Status der Intensionszuschreibungen“ (Ebd., S. 96) bezieht, konjekturalen Intentionalismus.

⁷⁰ Vgl.: Tolhurst: ON WHAT A TEXT IS AND HOW IT MEANS. S. 11.

⁷¹ Vgl.: Spoerhase: HYPOTHETISCHER INTENTIONALISMUS. S. 98; Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 22.

b) Der faktische Intentionalismus

Es gibt kein Wunderland der Bedeutungen außerhalb des menschlichen Bewußtseins. Wann immer Worte und Sinn sich verbinden, ist es eine Person, die diese Verbindung herstellt, und der besondere Sinn, den sie ihm verleiht, ist niemals der innerhalb der Normen und Konventionen ihrer Sprache einzig legitime.⁷²

Wie die Vertreter des hypothetischen Intentionalismus gehen auch die Verfechter des faktischen Intentionalismus davon aus, dass literarische Texte als Äußerung betrachtet werden müssen.⁷³ Anders als erstere wollen diese den Spielraum möglicher Interpretationen jedoch durch die Rekonstruktion der faktischen Autorintention eingrenzen. Da linguistische Konventionen alleine zumeist keine Eindeutigkeit evozieren muss ein weiterer Bezugspunkt – in diesem Fall die Autorintention – für die Bedeutungsbestimmung herangezogen werden.⁷⁴ Die semantische *Intention des faktischen Autors* legt die Bestimmtheit der Bedeutung des Textes fest.⁷⁵ Genauer gesagt wird davon ausgegangen, dass Wörter keinen Eigensinn haben, wie es die Vertreter der rein textimmanenten Interpretationstheorien annehmen. Erst durch die Rekonstruktion der Autorintention durch den Interpreten wird aus der Pluralität möglicher Bedeutungen eine ausgewählt.

⁷² Eric Hirsch: PRINZIPIEN DER INTERPRETATION. München 1972. S. 19.

⁷³ Vgl. FN 52.

⁷⁴ Hirsch: PRINZIPIN DER INTERPRETATION. S. 68f: „Jede kurze Wortfolge kann offensichtlich ganz verschiedene Wortsinnkomplexe wiedergeben; das Gleiche gilt, auch wenn es weniger offensichtlich ist, für längere Wortfolgen. Wäre dem nicht so, dann würden fähige und intelligente Menschen, die eine Sprache sprechen, nicht über den Sinn eines Textes verschiedener Meinung sein. Wenn jedoch eine determinierte Wortfolge nicht notwendigerweise einen bestimmten, mit sich selbst identischen und unwandelbaren Sinnkomplex wiedergibt, dann muß die Determiniertheit des Wortsinns auf eine andere unterscheidende Kraft zurückgeführt werden, die es mit sich bringt, dass er *dies* und nicht *das* bedeutet. Diese unterscheidende Kraft muß ein Willensakt sein, da nur wenn ein bestimmter Sinnkomplex *gewollt* ist– ganz gleich wie ‚dicht‘ und ‚vielschichtig‘ er auch immer sein mag – eine Unterscheidung zwischen dem was der Autor mit einer bestimmten Wortfolge meint, und dem, was er damit meinen könnte, möglich ist. Die Determiniertheit des Wortsinns hat also einen Willensakt zur Voraussetzung.“ [Hervorhebungen im Original]. Vgl. auch Noël Carroll: INTERPRETATION AND INTENTION: THE DEBATE BETWEEN HYPOTHETICAL AND ACTUAL INTENTIONALISM. In: Mph 31.1-2 (2000), S. 75–95. Hier v. a. S. 75f. und Gary Iseminger: AN INTENTIONAL DEMONSTRATION. In: Gary Iseminger (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992, S. 76–96.

⁷⁵ Wie Spoerhase bemerkt, behauptet Hirsch nicht, die Bedeutung eines Textes oder einer Wortfolge sei vom Willen des Autors determiniert. Nur die *Determiniertheit* der Bedeutung, also die eine Bedeutung, die in diesem Fall das Interpretationsziel darstellt, da sie die vom Verfasser ursprünglich intendierte ist, ist von einer Willensentscheidung abhängig. Vgl.: Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 107f.

Diese These wurde oft missverstanden und den Vertretern dieser Interpretationstheorie der Vorwurf gemacht, eine Identitätsthese und damit eine sogenannte Humpty-Dumpty-Semantik zu vertreten.⁷⁶ Unterschieden werden müssen der *extreme* und der *moderate* faktische Intentionalismus. Fürsprecher der extremen Variante vertreten tatsächlich eine sogenannte Identitätsthese, die besagt, dass die im Text realisierte Bedeutung in jedem Fall mit der vom Verfasser intendierten Bedeutung übereinstimmt.⁷⁷ Diese Variante des faktischen Intentionalismus kann nicht überzeugen, da sie der Tatsache nicht Rechnung trägt, dass Intentionen fehlschlagen können. Oft ist die Kritik an diesem Punkt stehen geblieben. Dabei wurde übersehen, dass diese extreme Variante des faktischen Intentionalismus – wenn überhaupt – selten vertreten wird. Selbst Levinson versucht in einem neueren Beitrag noch ein Argument gegen den faktischen Intentionalismus zu liefern, welches nur in Bezug auf die Identitätsthese schlagend sein kann.⁷⁸

Ernst zu nehmende Varianten verbinden konventionalistische und intentionale Bedeutungstheorien miteinander.⁷⁹ Hirsch plädiert dafür, aus dem Spielraum der *möglichen* Bedeutungen, die bspw. im hypothetischen Intentionalismus festgelegt werden, mithilfe der Autorintention eine, und zwar die vom Autor bei der Verfassung *intendierte*, herauszusuchen.

⁷⁶ Der Begriff der Humpty-Dumpty-Semantik geht zurück auf eine Passage aus Lewis Carroll: ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING-GLASS AND WHAT ALICE FOUND THERE [1865]. London u. a. 1998. S. 186: „When I use a word,‘ Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, ‚it means just what I choose it to mean - neither more nor less.“

⁷⁷ Vgl. zur Identitätsthese Monroe Beardsley: TEXTUAL MEANING AND AUTHORIAL MEANING. In: Genre 1 (1968), S. 169–181. S. 169. Zur Verteidigung des faktischen Intentionalismus gegen diesen Vorwurf siehe u. a.: Iseminger: ACTUAL INTENTIONALISM VS. HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. S. 321f.; Carroll: INTERPRETATION AND INTENTION. S. 76f.; Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. S. 107f.

⁷⁸ Vgl.: Levinson: DEFENDING HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. S. 150; Stecker/Davies: THE HYPOTHETICAL INTENTIONALIST'S DILEMMA. S. 310f. Wie Spoerhase festhält, kommen als Befürworter der extremen Variante am ehesten folgende Ansätze in Frage: Steven Knapp/Walter Benn Michaels: AGAINST THEORY. In: CI 8.4 (1982), S. 723–742; William Irwin: INTENTIONALIST INTERPRETATION. A PHILOSOPHICAL EXPLANATION AND DEFENSE. Westport 1999. Vgl.: Spoerhase: HYPOTHETISCHER INTENTIONALISMUS. S. 62, FN 5. Vgl. auch Robert Stecker: PROBLEME DES INTENTIONALISMUS. In: Tom Kindt/Tilmann Köppe (Hrsg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen 2008, S. 130–158. S. 140.

⁷⁹ Hirsch: PRINZIPIN DER INTERPRETATION. S. 51: „[D]er Wortsinn besteht aus dem, was jemand durch eine bestimmte Folge sprachlicher Zeichen ausdrücken *will*, und das durch diese sprachlichen Zeichen mitgeteilt (geteilt) werden *kann*.“ [Hervorhebungen SEL]. In der Folge verteidigt auch Stecker und Davies den faktischen Intentionalismus mit der Vereinbarung dieser beiden Bedeutungstheorien, die es ermöglicht, sowohl dem Text als auch der Autorintention gerecht zu werden. Stecker/Davies: THE HYPOTHETICAL INTENTIONALIST'S DILEMMA. S. 311: „[T]he unified view – unified because it unifies under one view intentionalist and conventionalist determinates of meaning“.

Insgesamt unterscheiden sich die Ansätze des moderaten faktischen und des hypothetischen Intentionalismus nur durch die Kontextwahl:⁸⁰ Während der hypothetische Intentionalismus Mitteilungen eines Autors über sein Werk und alle der Öffentlichkeit zur Entstehungszeit des Textes unzugänglichen Informationen ausschließt, erlaubt und befürwortet der faktische Intentionalismus dieselben.⁸¹ Das heißt, es ist selbstverständlich auch beim faktischen Intentionalismus ein *Autorkonstrukt* maßgeblich. Zur Bestimmung dieses Konstrukts werden jedoch alle Informationen zugelassen, die der Annäherung an den faktischen Autor dienen können.

Analog zu dem metatheoretischen Ansatz Dannebergs und Müllers⁸² lässt sich dieses Interpretationsmodell folgendermaßen beschreiben:

- (i) Das definitiv festgelegte Interpretationsziel (Bedeutungskonzeption) ist die faktische Autorintention – die tatsächlich vom Autor intendierte Bedeutung, die mit der möglichen Bedeutung der sprachlichen Zeichen übereinstimmt.⁸³
- (ii) Die Kontexte, die dieses umfasst und die mithilfe der Interpretationskonzeption zueinander in Beziehung gesetzt werden, sind der Text selbst und alle verfügbaren Informationen, die zur Erschließung der Autorintention beitragen können.⁸⁴
- (iii) Der Bedeutungskonzeption liegt dabei die Überzeugung zugrunde, dass literarische Werke vor dem Hintergrund verfasst werden, dass der Autor verstanden werden möchte, und dass der Wortsinn durch den Willen des Autors determiniert ist, sofern die Intention nicht fehlgeschlagen ist.

Kritik am moderaten faktischen Intentionalismus wurde vielfach geäußert. Ein Kritikpunkt ist, dass die Intentionen des Autors für den Interpreten nicht erschließbar

⁸⁰ Jedenfalls wenn man die konjekturale Variante des hypothetischen Intentionalismus als maßgeblich betrachtet. Siehe FN 69.

⁸¹ Vgl.: Robert Stecker: *ARTWORKS. DEFINITION, MEANING, VALUE*. Pennsylvania 1997. S. 201.

⁸² Vgl.: FN 38.

⁸³ Vgl.: Iseminger: *ACTUAL INTENTIONALISM VS. HYPOTHETICAL INTENTIONALISM*. S. 322; Stecker: *ARTWORKS*. S. 171; Carroll: *INTERPRETATION AND INTENTION*. S. 77: „For the modest actual intentionalist, the author’s intention here must square with what he has written, but if it squares with what he has written, then the author’s intention is authoritative.“ Siehe auch FN 79.

⁸⁴ Vgl.: FN 81.

sind.⁸⁵ Doch selbst unter Anerkennung der These der Kritiker des faktischen Intentionalismus, dass man sich der tatsächlichen Autorintention niemals sicher sein und immer nur Hypothesen über diese aufstellen kann, gibt es keinen Grund, der Intention nicht nachgehen *zu wollen*. In jeglicher Gesprächssituation sind die Konstellationen ähnlich.⁸⁶ Der Gesprächspartner macht eine Äußerung und der Zuhörer interpretiert diese. Sicher ist in den meisten Situationen offenliegend, was der Gesprächspartner mitteilen möchte. Das ist aber nur deswegen der Fall, weil wir stillschweigend voraussetzen, dass wir die Absichten unseres Kommunikationspartners anhand seiner Äußerungen zu erkennen vermögen, obgleich wir nicht in seinen Kopf schauen können.⁸⁷ Erst in schwierigeren und uneindeutigeren Situationen hinterfragen wir die Bedeutung des Sprachaktes und versuchen, sie anhand unserer Kenntnis über den Gesprächspartner, die Gesprächssituation und ggf. den Inhalt der Aussage zu vervollständigen.⁸⁸ Die Tatsache, dass wir keine Gewissheit über die Intentionen des Kommunizierenden erlangen können, kann demnach nicht als Argument dafür missbraucht werden, die tatsächlichen Intentionen nicht trotzdem erkennen zu wollen.

Diese moderate Version faktischen Intentionalismus ist besonders geeignet, um einerseits eine heuristische Umgehung des Textes zu verhindern und andererseits den Intentionen des Autors Rechnung zu tragen. Wie Kindt zeigt, ist die Position des textorientierten Intentionalismus eine Form des moderaten faktischen Intentionalismus, bei der mithilfe der Bedeutungskonzeption festgelegt wird, dass „nicht in einem autorzentrierten Vorgehen“⁸⁹ verfahren werden *muss*. Es ist also möglich, auf der Ebene der Methodologie festzusetzen, dass textinterne Informationen biografischen Evidenzen vorgezogen werden. Ebendiese Regelung ist für vorliegende Arbeit maßgeblich. Mithilfe dieser Beschränkung der zu berücksichtigenden Informationen für die Bedeutungszuschreibung

⁸⁵ Gegen diesen Vorwurf siehe: Hirsch: PRINZIPIN DER INTERPRETATION. S. 30–37.

⁸⁶ Zur Parallelisierung von literarischer Kommunikation und mündlichen Gesprächssituationen siehe: Carroll: ART, INTENTION, AND CONVERSATION. S. 117f; Iseminger: ACTUAL INTENTIONALISM VS. HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. S. 323f. Zur Verteidigung der Position und der Besprechung einiger Randphänomene siehe auch: Noël Carroll: THE INTENTIONAL FALLACY: DEFENDING MYSELF. In: JAAC 55.5 (1997), S. 305–309.

⁸⁷ Ders.: ART, INTENTION, AND CONVERSATION. S. 117: „We would not think that we had a genuine conversation with someone whom we were not satisfied we understood [...] A fulfilling conversation requires that we have the conviction of having grasped what our interlocutor meant or intended to say.“

⁸⁸ All diese Anmerkungen sind natürlich nur unter der Prämisse, dass der Kommunikationspartner (in diesem Fall der Autor) verstanden werden will, zutreffend.

⁸⁹ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 24.

wird die Textorientierung in den Vordergrund gestellt, ohne dabei die Intentionen des Autors, zu vernachlässigen. Bedeutungszuschreibungen werden dadurch eingegrenzt und gerechtfertigt.⁹⁰ Die Entscheidung der Priorisierung zugunsten der textinternen Informationen ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass in einer Arbeit wie der vorliegenden, die ein narratives Phänomen mithilfe von Texten verschiedenster Autoren der unterschiedlichsten Epochen zu analysieren sucht, keine erschließende Sichtung der Kontexte möglich ist. Ein derartiges Vorgehen mag sich bei autorbezogenen Untersuchungen als zweckmäßig erweisen. Das bedeutet aber nicht, dass diese Informationen für die Interpretation, wie beim hypothetischen Intentionalismus, ausgeschlossen bleiben sollen. Sie werden lediglich hinter den textinternen Informationen zurückstehen und besonders im Zweifelsfall herangezogen.

Gerade bei einer Analyse unzuverlässig erzählter Werke erweist sich diese Theorie als hilfreich, ist unzuverlässiges Erzählen doch als eine narrative Strategie zu sehen, mithilfe derer Informationen quasi am Erzähler vorbei vermittelt werden. Der Bericht eines unzuverlässigen Erzählers kann oft nicht alleine auf Grundlage der sprachlichen Zeichen bewertet werden, weshalb die Intentionen des Autors als Hilfsmittel zur Decodierung unzuverlässig erzählter Texte dienen.

2.1.3 Der Wahrheit auf der Spur: die beste Interpretation?

Da bei unzuverlässigen Texten die Frage danach, was innerhalb der Fiktion wahr ist, vor besonderen Schwierigkeiten steht, muss für diese Texte ein Weg gefunden werden, wie fiktive Wahrheit feststellbar ist. Auf diesen Aspekt habe ich im Kapitel zur Fiktionstheorie bereits hingewiesen und die Klärung der fiktionstheoretischen Probleme auf einen späteren Zeitpunkt verlegt. Zur Erinnerung sei hier eines der beiden noch zu bearbeitenden Probleme erneut angeführt: b) Es gibt Erzähltexte, in denen das, was dargestellt wird, nicht (vollständig) der fiktiven Wahrheit entspricht.

⁹⁰ Vgl.: ebd. S. 25.

Für die Bearbeitung dieses Problems bietet es sich an, einen Ansatz Jan Stührings⁹¹ zu verfolgen und auszugestalten. Im Zusammenhang mit der von ihm als „deceptive“ bezeichneten Form unzuverlässigen Erzählens unterbreitet Stühning einen Vorschlag zur Feststellung von Wahrheit⁹² in der Fiktion. Da Stühning für alle Interpretationsziele offen sein will, ergeben sich meines Erachtens einige Probleme, die sein Programm für die praktische Anwendung schwächen. Stührings Ansatz wird deshalb in dieser Arbeit eher als eine Erweiterung des Interpretationsprogramms gesehen. In dieser Ausgestaltung kann er helfen, die fiktive Wahrheit festzustellen und vor allem zu begründen. Durch die Synthese der Überlegungen Stührings mit dem textorientierten Intentionalismus ergibt sich ein fruchtbares und vor allem anwendbares Programm. Es baut auf die grundsätzlichen Kriterien der Wissenschaftlichkeit auf, indem die anerkannten Kriterien der rationalen Argumentation nach Dagfinn Føllesdal, Lars Walløe und Jon Elster⁹³ herangezogen werden.

Die Idee Stührings ist schnell erklärt. In einem Werk, bei dem sich die Interpreten über die fiktive Wahrheit nicht einig sind, treten sie in einen Diskurs darüber, indem sie das Werk interpretieren und ihre Argumente für die jeweilige Interpretation anführen.⁹⁴ Stühning entwickelt in überzeugender Weise eine hinreichende und eine notwendige Bedingung für die fiktive Wahrheit:

If the best of all possible interpretations of a work of fiction f says that p in f , then p in f .⁹⁵

If p in a fiction f , then the best of all possible interpretations of f does not say that not p in f .⁹⁶

Mit diesen Bedingungen ist es möglich, Wahrheit in der Fiktion aufzuspüren und zwar auch unter Berücksichtigung der oben aufgeworfenen Frage b) Es gibt Erzähltexte, in denen das, was dargestellt wird, nicht (vollständig) der fiktiven Wahrheit entspricht.⁹⁷ Denn der Bezug zur besten möglichen Interpretation berücksichtigt das Gesamtwerk,

⁹¹ Stühning: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS.

⁹² Wenn ich im Weiteren von Wahrheit spreche, meine ich immer die fiktive Wahrheit.

⁹³ Dagfinn Føllesdal u. a.: RATIONALE ARGUMENTATION. EIN GRUNDKURS IN ARGUMENTATIONS- UND WISSENSCHAFTSTHEORIE. Berlin/New York 1986.

⁹⁴ Vgl.: Stühning: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. V. a. S. 99.

⁹⁵ Ebd. S. 100.

⁹⁶ Ebd. S. 101.

⁹⁷ Siehe S. 12.

sodass es ohne Weiteres möglich ist, dass sich einige Aspekte, zu deren Annahme der Leser zeitweise berechtigt ist, am Ende als falsch oder nicht bewertbar entpuppen. Die notwendige Bedingung besagt nur, dass wenn ein fiktiver Fakt wahr ist, die bestmögliche Interpretation nicht besagt, dass er es nicht ist. Stühling erweitert sein Konzept in Anlehnung an Currie um den Begriff der optimalen Interpretation:

[A]n interpretation is optimal if and only if no other interpretation is better than it. A best interpretation, on the other hand, is one that is better than any other; every best interpretation is optimal, but not all optimal interpretations are best.⁹⁸

Ich halte diese Feststellung nicht für schlüssig. Wenn I_1 sagt, dass p in f und I_2 sagt, dass $\neg p$ in f und wenn beide gleichermaßen gerechtfertigt sind und es keine bessere Interpretation gibt, die eine der beiden Möglichkeiten ausschließt, dann ist meiner Ansicht nach die beste Interpretation I_3 , dass nicht entscheidbar ist, ob p in f . Das heißt aber nicht, dass es zwei gleichberechtigte beste – und damit nur noch optimale – Interpretationen gibt, die sich widersprechen. Die Interpretation I_3 , die diese Tatsache einbindet, ist besser gerechtfertigt als I_1 und I_2 . Damit ist I_3 die bestmögliche Interpretation. Meiner Ansicht nach gibt es folglich für jeden Text eine bestmögliche Interpretation, die u. U. daraus besteht, dass die Wahrheit von p nicht entscheidbar ist.

Das eigentliche Problem ist mit diesen Anmerkungen freilich noch nicht geklärt. Zwar gibt es nun einen Anhaltspunkt für die Feststellung fiktiver Wahrheit, da dieser aber auf Interpretationen fußt, und besonders auf der Bewertung von Interpretationen, ist noch nicht ersichtlich, welche Interpretation als die beste gelten kann. Hierfür werden Kriterien benötigt, die ich im Folgenden darzulegen versuche.

Eine Diskussion über den Wert einer Interpretation ohne eine vorherige Einigung auf ein Interpretationsprogramm ist schlicht sinnlos, da zwei Auslegungen, die unterschiedlichen Interpretationsprogrammen (beispielsweise einem intentionalistischen und einem, das die ästhetische Wertschätzung priorisiert) verpflichtet sind, verschiedene Ziele verfolgen und damit nicht vergleichbar sind. Die Kontrahenten werden nie einig darüber, wer die besseren Argumente hat, da sie schon in den grundsätzlichen Überlegungen dazu, welches

⁹⁸ Gregory Currie: INTERPRETATION IN ART. In: Jerrold Levinson (Hrsg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. New York u. a. 2003, S. 291–306. S. 293; Vgl.: Stühling: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. S. 102.

Ziel die Interpretation verfolgen soll, nicht einig sind.⁹⁹ Für vorliegende Arbeit tut dies glücklicherweise nichts zur Sache, da aus guten und bereits dargelegten Gründen ein bestimmtes Interpretationsziel und damit auch eine bestimmte Strategie der Interpretation verfolgt wird, die eng an die institutionelle Fiktionstheorie gekoppelt ist.

Ich vertrete wie Tilmann Köppe die Ansicht, dass heuristische Normen der Rationalität die Interpretation und mit ihr die fiktive Wahrheit festlegen. Diese rationalen Normen sind nicht nur auf die literaturwissenschaftliche Textinterpretation anwendbar, bei diesen Normen handelt es sich meiner Ansicht nach vielmehr um die grundsätzlichen Kriterien der Wissenschaftlichkeit, die in der literaturwissenschaftlichen Spezialisierung nur geringfügig angepasst werden. Bei der Beschreibung der hypothetisch-deduktiven Methode führen Dagfinn Føllesdal, Lars Walløe und Jon Elster die folgenden drei Punkte als Prüfsteine für eine Interpretation an:

- a) Wie gut stimmt die Hypothese mit den angeführten Tatsachen überein? Sind z. B. die bei der Ableitung der Konsequenzen mit-verwendeten Annahmen und Theorien akzeptabel oder erscheinen sie bloß als ad hoc; d. h., wirken sie auf uns wie die lediglich zur ‚Rettung‘ einer Hypothese eingeführten ‚Epizykloiden‘ oder können die auch durch Argumente und Belege untermauert werden?
- b) Wie gut stimmt die Hypothese mit nicht-erwähnten Tatsachen überein, also zum Beispiel mit weiteren Textstellen?
- c) Aber selbst dann, wenn die Hypothese mit allen Tatsachen übereinstimmt, sollten wir uns noch die Frage stellen: Gibt es nicht auch Hypothesen und Theorien, die mit allen Tatsachen mindestens ebensogut übereinstimmen und zudem auch noch einfacher sind?¹⁰⁰

Ergänzend lassen sich die Kriterien zur Evaluation von Interpretationen nach Tilmann Köppe,¹⁰¹ der der Darstellung Gilbert Harmans¹⁰² im Wesentlichen folgt, heranziehen. Als eine Symbiose dieser Ansätze möchte ich folgende Punkte als Kriterien zur Evaluation von Interpretationen für vorliegende Arbeit als maßgeblich einführen:

⁹⁹ Vgl.: Lutz Danneberg: WEDER TRÄNEN NOCH LOGIK. ÜBER ZUGÄNGLICHKEIT FIKTIONALER WELTEN. In: Uta Klein u. a. (Hrsg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn 2006, S. 36–83. S. 68; Tilmann Köppe: PRINZIPIEN DER INTERPRETATION – PRINZIPIEN DER RATIONALITÄT. ODER: WIE ERKUNDET MAN FIKTIONALE WELTEN? In: *Scientia Poetica* 9 (2005), S. 310–329. S. 323–326; Zipfel: UNRELIABLE NARRATION AND FICTIONAL TRUTH. S. 115.

¹⁰⁰ Føllesdal u. a.: RATIONALE ARGUMENTATION. S. 109f.

¹⁰¹ Köppe: PRINZIPIEN DER INTERPRETATION. S. 323–328.

¹⁰² Gilbert Harman: RATIONALITY. In: Gilbert Harman (Hrsg.): Reasoning, Meaning and Mind. Oxford 1999, S. 9–45.

- (i) *Konservativismus* (Die Hypothesen basieren vorzugsweise auf expliziten Wahrheiten)
- (ii) *Widerspruchsfreiheit* (Die Annahmen widersprechen sich nicht. Widersprechen sich zwei Annahmen muss eine der beiden falsch sein)
- (iii) *Einfachheit* (Die Hypothese kommt mit möglichst wenig Zusatzannahmen aus)

Fakultativ treten je nach Interpretationstheorie noch Kriterien hinzu, welche die Interpretation im Hinblick auf das Erreichen des spezifischen Interpretationsziels evaluieren. Köppe subsumiert diese Kriterien unter dem Aspekt (iv) *Relevanz*. In unserem Fall ist dies der textorientierte Intentionalismus und das Interpretationsziel ist damit die faktische Autorintention¹⁰³.

Für die praktische Suche nach der fiktiven Wahrheit bedeutet das, dass diese genannten Fragen an jede einzelne Interpretationstheorie gerichtet werden sollte, um die bestmögliche Interpretation unter Berücksichtigung des Interpretationsziels zu finden. Diese Interpretation führt zu einer umfassenden Vorstellungswelt im Sinne der institutionellen Fiktionstheorie.

2.2 Unzuverlässiges Erzählen und die Suche nach der Wahrheit

Nachdem die Grundlagen für die Suche nach fiktiver Wahrheit mithilfe der Interpretationstheorie, der Fiktionstheorie und der Festlegung auf Kriterien der Evaluation von Interpretationen geschaffen wurden, wende ich mich den erschwerten Bedingungen der Suche nach fiktiver Wahrheit in unzuverlässig erzählten Texten zu. In diesen Texten wird die Grundregel für die Suche nach fiktiver Wahrheit in Frage gestellt: Die explizit oder implizit vom Text als wahr vermittelten Sachverhalte müssen – oft nach der Lektüre des Gesamttextes – erneut untersucht werden. Dies trifft nur auf einen Teil der innerhalb der Literaturwissenschaft als unzuverlässig kategorisierten Texte zu,

¹⁰³ Vgl. S. 25.

namentlich nur auf die als *mimetisch* unzuverlässig zu klassifizierenden Texte.¹⁰⁴ *Axiologische* Unzuverlässigkeit funktioniert nach einem anderen Prinzip. Es ist bemerkt worden, dass diese beiden Kategorien unzuverlässigen Erzählens in ihrer Form wenig gemein haben. So ist es nicht verwunderlich, dass immer häufiger die Frage danach gestellt wird, ob es überhaupt sinnvoll ist, beide Phänomene mit demselben Begriff zu beschreiben.¹⁰⁵ Ich bin der Ansicht, dass es trotz aller Verschiedenheiten überzeugend ist, beide Formen als Kategorien unzuverlässigen Erzählens zu behandeln. Diese Ansicht vertrete ich aus einem sehr einfachen Grund: Beide Phänomene betreffen die Zuverlässigkeit des Berichts, womit auf beide der Begriff der Unzuverlässigkeit schlüssig anwendbar ist.¹⁰⁶

Damit ist auch schon die Grundfrage danach angerissen, was unter unzuverlässigem Erzählen überhaupt zu verstehen ist. Das vorliegende Kapitel fokussiert zunächst auf die gängige Kategorisierung in *mimetisch* und *axiologisch* unzuverlässiges Erzählen. (2.2.1) Im Zuge der Erläuterungen zu den bereits erreichten Forschungsergebnissen werde ich dieses Konzept an die hier zugrunde liegende Interpretations- und Fiktionstheorie anpassen. Zudem werde ich einige Ausdifferenzierungen vornehmen, welche die Konzepte für die konkrete Werkinterpretation vorbereiten. Im Anschluss daran werden weitere Typisierungen unter die Lupe genommen und auf ihren Nutzen für die Werkinterpretation hin untersucht. (2.2.2).

¹⁰⁴ Die Notwendigkeit einer Differenzierung, bzw. einer differenzierteren Verwendung der Boothschen Kategorie wurde erstmals von Hof konstatiert. Vgl.: Renate Hof: DAS SPIEL DES ‚UNRELIABLE NARRATOR‘. ASPEKTE UNGLAUBWÜRDIGEN ERZÄHLENS IM WERK VON VLADIMIR NABOKOV. München 1984. S. 55f. Der Aspekt blieb dann aber lange unbearbeitet. Nünning wies erneut auf diese Notwendigkeit hin. Vgl.: Ansgar Nünning: ‚BUT WHY WILL YOU SAY THAT I AM MAD?‘ ON THE THEORY, HISTORY, AND SIGNALS OF UNRELIABLE NARRATION IN BRITISH FICTION. In: ArAA 22.1 (1997), S. 83–105. S. 11f. Erst im Anschluss an diesen Beitrag erfolgte eine gründlichere Auseinandersetzung mit dem Thema, aus der die Unterscheidung zweier Kategorien unzuverlässigen Erzählens entstand.

¹⁰⁵ Vgl. schon Ders.: ‚UNRELIABLE NARRATION‘ ZUR EINFÜHRUNG. GRUNDZÜGE EINER KOGNITIV-NARRATOLOGISCHEN THEORIE UND ANALYSE UNGLAUBWÜRDIGEN ERZÄHLENS [1998]. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 2013², S. 3–40. S. 8.

¹⁰⁶ Vgl.: „Gemeinsam ist ihnen lediglich, dass ein Aspekt der fiktionalen Erzählung so beschaffen ist, dass man ihm nicht trauen oder ihn nicht für bare Münze nehmen darf.“ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 236. Vgl. auch: “The fact that there is some kind of deception and discrepancy connected to the process of narration and reception, that something must be interpreted differently than the narration suggests, seems to be the common ground justifying the transfer.” Matthias Brütsch: FROM IRONIC DISTANCE TO UNEXPECTED PLOT TWISTS. UNRELIABLE NARRATION IN LITERATURE AND FILM. In: Jan Alber/Per Krogh Hansen (Hrsg.): Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges. Berlin/Boston 2014, S. 57–79. S. 63.

2.2.1 Was ist unzuverlässiges Erzählen?

Die Debatte um den unzuverlässigen Erzähler wurde 1961 durch Wayne Booth¹⁰⁷ angestoßen. Seit dieser ersten Formulierung eines Konzepts zum Phänomen des unzuverlässigen Erzählens wurden zahlreiche Konkretisierungsversuche unternommen. Der unzuverlässige Erzähler ist inzwischen als Kategorie gebräuchlich und wird vielfach für Werkinterpretationen angewandt. Nichtsdestoweniger besteht in der Forschung noch immer ein Dissens über die genaue Definition und deren Anwendungsgebiet. Besonders in Bezug auf den Referenzrahmen für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ist bisher keine Einigung erreicht worden. Neben der vor allem in der älteren Forschungsliteratur in der Tradition Booth angenommenen Kategorie des impliziten Autors oder anderen, analog konstruierten Begriffen,¹⁰⁸ gewinnen der Leser und sein Bezugsrahmen in jüngeren Beiträgen an Bedeutung.¹⁰⁹

Wegweisende Publikationen wie die Sammelbände *Unreliable Narration*¹¹⁰, *Was stimmt denn jetzt?*¹¹¹ und *Unreliable Narration and Trustworthiness*¹¹², die Dissertation Tom Kindts¹¹³ und die Beiträge des *JLT 5.1 (2011)*¹¹⁴ haben die Diskussion um das Phänomen angeregt und bereichert. Doch noch 2011 konstatieren die Gastherausgeber des JLT:

However this increase of scholarly attention has not settled conceptual questions. On the contrary: after a decade of reconsideration, the concept of unreliable narration seems to be more in need of clarification than ever.¹¹⁵

¹⁰⁷ Vgl. Wayne C. Booth: *THE RHETORIC OF FICTION*. Chicago u. a. 1983².

¹⁰⁸ Zu den Problemen und der genauen Darstellung der Kategorie des impliziten Autors und anderer Konzepte zur Autorschaft vgl.: Jannidis u. a. (Hrsg.): *RÜCKKEHR DES AUTORS*.

¹⁰⁹ So bspw. in: Martínez/Scheffel: *EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE*; Ansgar Nünning: *RECONCEPTUALIZING UNRELIABLE NARRATION: SYNTHESIZING COGNITIVE AND RHETORICAL APPROACHES*. In: James Phelan/Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden/Oxford/Carlton 2005, S. 89–107.

¹¹⁰ Ders. (Hrsg.): *UNRELIABLE NARRATION. STUDIEN ZUR THEORIE UND PRAXIS UNGLAUBWÜRDIGEN ERZÄHLENS IN DER ENGLISCHSPRACHIGEN ERZÄHLITERATUR*. Trier 2013².

¹¹¹ Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): *WAS STIMMT DENN JETZT? UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN IN LITERATUR UND FILM*. München 2005.

¹¹² Vera Nünning (Hrsg.): *UNRELIABLE NARRATION AND TRUSTWORTHINESS. INTERMEDIAL AND INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES*. Berlin/München/Boston 2015.

¹¹³ Kindt: *UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE*.

¹¹⁴ *Journal of Literary Theory 5.1 (2011)*. Special Issue: *Unreliable Narration*. Guest Editors: Tom Kindt/Tilman Köppe.

¹¹⁵ Tom Kindt/Tilman Köppe: *UNRELIABLE NARRATION. PREFACE*. In: *JLT 5.1 (2011)*, S. 1–2. S. 1.

Auch Heyd geht davon aus, dass die Debatte bisher mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet hat.¹¹⁶ Der vielseitigen Auseinandersetzung mit dem Thema ist es aber doch zu verdanken, dass inzwischen eine begrenzte Einigkeit in Bezug auf einige Punkte der Diskussion festgestellt werden kann.¹¹⁷ Gemeinhin wird angenommen, dass unter dem Begriff des unzuverlässigen Erzählens verschiedene Phänomene zusammengefasst werden, die faktisch einer Trennung bedürfen.¹¹⁸ Es wird dabei immer deutlicher, dass grundsätzlich zwei Kategorien erzählerischer Unzuverlässigkeit unterschieden werden sollten, wie Kindt in seinen Anmerkungen zum „Problem der Bestimmung“ des Begriffs des unzuverlässigen Erzählens angeführt hat: Aus der Verwendung des Terminus des unzuverlässigen Erzählens auf zwei Phänomene, die zwei gänzlich unterschiedliche Aspekte von Erzählungen betreffen, resultiert eine Konfusion, der „mithilfe eine adverbialen Spezifizierung leicht nach[ge]kommen“¹¹⁹ werden kann. Die Mehrzahl der Theoretiker folgt dieser Spur und differenziert zwischen einer *mimetischen* Unzuverlässigkeit, welche die Darstellung der fiktiven Sachverhalte betrifft, und einer *axiologischen* Unzuverlässigkeit bezüglich der subjektiven Bewertung des Geschehens durch den fiktiven Erzähler.¹²⁰

¹¹⁶ Theresa Heyd: UNRELIABILITY. THE PRAGMATIC PERSPECTIVE REVISITED. In: JLT 5.1 (2011), S. 3–17. S. 3.

¹¹⁷ Die Punkte, in denen die Forschung einen Konsens erreicht hat, listet Fludernik auf. Vgl.: Monika Fludernik: UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE. KRITISCHE BETRACHTUNGEN ZUM LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN KONZEPT DER ERZÄHLERISCHEN UNZUVERLÄSSIGKEIT. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, S. 39–59. S. 39ff. Ich bezweifle allerdings, dass die von Fludernik angeführten Punkte tatsächlich unumstritten sind. Das mag auch damit zusammenhängen, dass seit 2005 die Debatte nochmals Schwung aufgenommen hat und die Meinungen seitdem auch wieder stärker auseinandergehen. So ist beispielsweise keineswegs Einigkeit darüber zu erlangen, dass „der Unzuverlässige Erzähler eine rein fiktionale Figur“ (ebd., S. 39) ist. Schon deswegen nicht, weil gar nicht alle Theoretiker davon ausgehen, dass Unzuverlässigkeit im Erzähltext überhaupt an einen fiktiven Erzähler gebunden sein muss. Vgl. v. a. Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. Gleiches gilt für die Annahme, dass erzählerische Unzuverlässigkeit notwendig an das Konzept des impliziten Autors gebunden oder, dass unzuverlässiges Erzählen „eine von mehreren Naturalisierungsstrategien“ sei. Die von Fludernik als Konsens angeführten Punkte wurden bereits 1998 von Nünning kritisiert. Vgl.: Nünning: ‚UNRELIABLE NARRATION‘ ZUR EINFÜHRUNG. S. 9.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd. S. 8; Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE., S. 236. Vgl. auch die spannende Untersuchung Brütsch zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen unzuverlässigem Erzählen Literatur und Film. Er bezeichnet den Begriff ‚Unreliable Narration‘ als ‚Umbrella Term‘. Brütsch: FROM IRONIC DISTANCE TO UNEXPECTED PLOT TWISTS. S. 75.

¹¹⁹ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 48.

¹²⁰ Eine Zweiteilung, die aber nicht in allen Einzelheiten der eben angeführten Unterscheidung zwischen mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit entspricht, führten wohl zuerst Nünning (normative und factual unreliability) und Phelan/Martin (misevaluating und misreporting) ein. Vgl.: Nünning:

Es gibt also zwei Formen unzuverlässigen Erzählens, die sich über die Bezugsgröße der Unzuverlässigkeit, also das, was falsch oder unvollständig ist, unterscheiden. Während bei axiologischer Unzuverlässigkeit die Werte und Normen des fiktiven Erzählers nicht mit denen des Werks übereinstimmen, werden bei mimetischer Unzuverlässigkeit unterschiedliche Aussagen über die Beschaffenheit der fiktiven Welt, also unterschiedliche Aussagen über fiktive Sachverhalte vermittelt. Das ist im Grunde die Position, die Kindt in seiner Dissertation vertritt und auf der er seine Definitionen der Kategorien erzählerischer Unzuverlässigkeit aufbaut. Ich halte die Definitionen noch immer für maßgeblich, weshalb die weiteren Darlegungen vorliegender Arbeit auf diesen aufbauen. Im Folgenden möchte ich die Definitionen der beiden Kategorien unzuverlässigen Erzählens besprechen und dabei auf einige Implikationen aufmerksam machen.

a) Axiologische Unzuverlässigkeit

Die Kategorie unzuverlässigen Erzählens, mit der sich die Literaturtheorie zuerst auseinandergesetzt hat, betrifft die Angemessenheit der Werte und Normen des fiktiven Erzählers. Auf diese Form – und nur auf diese Form¹²¹ – ist die bekannte Definition von Booth anwendbar.¹²² Diese hat Tom Kindt von der interpretationstheoretischen Festlegung auf die Bezugsgröße des impliziten Autors befreit und durch eine Neubestimmung für alternative Interpretationstheorien anwendbar gemacht. Sie ist in eine „offene Formel“ überführt worden, die der interpretationstheoretischen Ausrichtung ihres Verwenders angepasst werden kann.¹²³

Explikationsvorschlag UE_{ax}: Der Erzähler in einem literarischen Werk W ist genau dann *axiologisch zuverlässig*, wenn er in seinen Äußerungen ausdrücklich für die Wertew eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist genau dann *axiologisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist.¹²⁴

‘UNRELIABLE NARRATION’ ZUR EINFÜHRUNG; James Phelan/Mary Patricia Martin: THE LESSONS OF ‘WEYMOUTH’: HOMODIEGESIS, UNRELIABILITY, ETHICS, AND THE REMAINS OF THE DAY. In: David Herman (Hrsg.): Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus, OH 1999, S. 88–109.

¹²¹ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 47.

¹²² Vgl.: Booth: THE RHETORIC OF FICTION. S. 158f.

¹²³ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 45.

¹²⁴ Ebd. S. 49 [Hervorhebungen im Original].

In seinen weiteren Ausführungen zur axiologischen Unzuverlässigkeit stellt Kindt fest, dass das Urteil über dieselbe nicht von allgemeinen Texteigenschaften abhängig ist und es nicht sein kann, sondern an den Texteigenschaften des speziellen Textes festgemacht werden muss:

Da der Gestaltung entsprechender Wertordnungen keine prinzipiellen Grenzen gesetzt sind, lassen sich *a priori* auch keine Merkmale von Erzählungen benennen, die anzeigen, dass ein Erzähler und ein Werk moralisch nicht miteinander kongruent sind.¹²⁵

Ein Erzähler kann also immer nur vor dem Hintergrund seiner Erzählung in Hinsicht auf seine axiologische Zuverlässigkeit eingeordnet werden. Für die Feststellung axiologischer (Un)Zuverlässigkeit ist damit eine Werkinterpretation mit Fokus auf die Rekonstruktion der werkimmanenten Werte und Normen erforderlich.¹²⁶ Genauer gesagt muss der Frage nachgegangen werden, wie die vielbeschworenen Werte und Normen des Werks überhaupt feststellbar sind.

Simone Winko hat einen Vorschlag zur Wertanalyse fiktionaler Texte vorgelegt, der auch die Gegenüberstellung der Werte fiktiver Figuren (inkl. der Erzählerfigur) mit denen des Werkganzen berücksichtigt.¹²⁷ Dieses Vorgehen eignet sich als Prüfverfahren für axiologische (Un)Zuverlässigkeit hervorragend. Winko stellt ein Verfahren zur Feststellung der Werte erster Ordnung, der fiktiven Werte, vor.¹²⁸ Werte erster Ordnung sind sowohl Werturteile von Figuren (inkl. der fiktiven Erzählinstanz), die andere Figuren und deren Handlungen oder Zustände betreffen, als auch nicht-sprachliche Akte (Ablehnen/Vorziehen) der Figuren. Für erzählerische Unzuverlässigkeit interessieren unter diesen Werten der Figuren nur diejenigen, die dem fiktiven Erzähler zugeschrieben werden können (Werte_E). Wenn diese Werte_E mit Werten, die „dem Text selbst“ und nicht seinen Figuren zugeschrieben werden können“¹²⁹ (Werte_W), verglichen werden sollen, folgt in einem weiteren Analyseschritt auf einer abstrakteren Ebene die Feststellung der Werte_W, indem der erste Verfahrensschritt mit einigen Abwandlungen

¹²⁵ Ebd. S. 56. Vgl. auch: Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 252

¹²⁶ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 56.

¹²⁷ Simone Winko: WERTUNGEN UND WERTE IN TEXTEN. AXIOLOGISCHE GRUNDLAGEN UND LITERATURWISSENSCHAFTLICHES REKONSTRUKTIONSVERFAHREN. Braunschweig 1991. S. 182.

¹²⁸ Ebd. besonders S. 164–178 unter Berücksichtigung des für faktuale Texte gültigen Verfahrens der Rekonstruktion axiologischer Werte S. 122–147.

¹²⁹ Ebd. S. 182.

wiederholt wird. Denn während die Werte_E „fiktionale Bewertungshandlungen auf der Textoberfläche“¹³⁰ sind, sind die Werte_W stets implizit dargestellt und über nichtsprachliche, bspw. strukturelle Gegebenheiten des Textes zu erschließen. Hier werden implizite Bewertungshandlungen analysiert. Das sind bspw. Beschreibungen von Objekten und Handlungen, die auf kontextueller Ebene auch Wertungen sind. Werte_W sind generell über Kontexte zu erschließen, sie sind „formale Merkmale des Darstellungsmodus“ und „potentiell können alle Gestaltungsmerkmale zu diesem Zweck eingesetzt werden“¹³¹. Besonders eignen sich kontextuelle Merkmale wie Textstrukturen, Gegensätze/Parallelen in der Handlungsführung oder im thematischen Bereich (bspw. Motive, die auch leitmotivisch Verwendung finden) aber auch Paratexte, die Hinweise auf die dem Werkganzen unterliegende Wertstruktur liefern können.¹³² Ebenfalls hilfreich können Informationen zum Verfasser, zu seinen anderen Werken, zu besonderen Konventionen der Entstehungszeit oder auch der Gattung sein. Dass diese Informationen herangezogen werden können und sollen, ist an zwei Aspekten festzumachen: Erstens erheben die Werte_W im Gegensatz zu den Werte_E (und allgemein zu den Werten aller fiktiver Figuren) einen außerfiktionalen Geltungsanspruch, wie Winko zeigen konnte.¹³³ Das Werk kann hierin bestimmte Wertauffassungen seines Autors transportieren.¹³⁴ Durch Berücksichtigung der Kontexte ist die Interpretationstheorie des textorientierten Intentionalismus bereits in die Rekonstruktion der Axiologie des Werks eingebunden. Mithilfe solcher Kontexte kann die zweite, differente Wertstruktur in axiologisch unzuverlässig erzählten Texten oft überhaupt erst erschlossen werden. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass sich eine Form des faktischen Intentionalismus besonders für die Analyse unzuverlässig erzählter Texte eignet. Axiologische Unzuverlässigkeit als eine Divergenz zwischen den Werten und Normen des Textes und denen des Erzählers benötigt eine Rekonstruktion auch der semantischen Autorintention, um die Abweichungen erklären zu können.

¹³⁰ Ebd. S. 178.

¹³¹ Ebd. S. 184.

¹³² Vgl.: Christiaan L. Hart Nibbrig: JA UND NEIN: STUDIEN ZUR KONSTITUTION VON WERTGEFÜGEN IN TEXTEN. Frankfurt a. M. 1974. S. 32, 35, 37, vgl. auch: Winko: WERTUNGEN UND WERTE IN TEXTEN. S. 184,

¹³³ Ebd. S. 184–186.

¹³⁴ „Das Kunstwerk lässt sich interpretieren als Hinweis auf bestimmte Wertauffassungen seines Urhebers.“ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 252.

Wenn die Werte_E und die Werte_W erschlossen und auf ihrer Basis zwei Axiologien erstellt worden sind, kann deren Vergleich erfolgen und damit ein Urteil über die axiologische (Un)Zuverlässigkeit des fiktiven Erzählers gefällt werden.

Die interpretationstheoretisch unverfängliche Definition axiologischer Unzuverlässigkeit wird deshalb für vorliegende Arbeit an die Interpretationstheorie des textorientierten Intentionalismus angepasst, indem die Werte_W, die es mit den Werten_E zu vergleichen gilt, mithilfe aller möglichen textinternen und -externen Informationen erschlossen werden.¹³⁵ Für axiologische Unzuverlässigkeit ergibt sich damit folgende Definition:

Explikationsvorschlag (UE_{ax}) Der Erzähler E eines literarischen Werks W ist genau dann axiologisch unzuverlässig zu nennen, wenn die Werte_E nicht mit den Werten_W übereinstimmen.

b) Mimetische Unzuverlässigkeit

Von der axiologischen Unzuverlässigkeit gehe ich zur zweiten Kategorie unzuverlässigen Erzählens über, die – grob gesprochen – die Adäquatheit der Angaben bezüglich fiktiver Fakten betrifft. Es gilt:

[U]nreliable narratives are described as utterances that have, at their core, a deceptive and thus uncooperative stance; unreliability is thus based on the violation of the Gricean Cooperative Principle and its maxims of quality and quantity.¹³⁶

Die Verbindung des Konzepts mimetischer Unzuverlässigkeit mit dem Griceschen Kooperationsprinzip und den Konversationsmaximen ist unproblematisch¹³⁷ und kann an dieser Stelle vorausgesetzt werden.¹³⁸ Sie resultiert vor allem aus der in der Festlegung auf

¹³⁵ Da sowohl die Definition axiologischer Unzuverlässigkeit als auch die Ausrichtung am textorientierten Intentionalismus an Arbeiten Kindts anknüpfen, ist auch die interpretationstheoretisch festgelegte Variante der Definition axiologischer Unzuverlässigkeit Ergebnis dieser Studien. Kindt formuliert aber nicht explizit eine parametrisierte Definition, er verweist auf die „offene Formel“ und die Anmerkungen zur Interpretationstheorie. So ist die hier angebotene, angepasste Version der Definition implizit auch die, die Kindt bereits verwendet. Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 42–46, S. 57.

¹³⁶ Theresa Heyd: ABSTRACT OF: THERESA HEYD, UNRELIABILITY. THE PRAGMATIC PERSPECTIVE REVISITED (18.04.2011). In: JLTonline. URL: <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/326/931> (Datum des Zugriffs: 22.01.2014).

¹³⁷ Freilich unter Berücksichtigung der Anwendungsbedingungen für literarische Kommunikationszusammenhänge. Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 64.

¹³⁸ Vgl. für die Entwicklung dieser Idee: Theresa Heyd: UNDERSTANDING AND HANDLING UNRELIABLE NARRATIVES: A PRAGMATIC MODEL AND METHOD. In: Semiotica 162 (2006), S. 217–243; Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 63–67.

ein Interpretationsprogramm eingeschriebenen Überzeugung, dass der Autor verstanden werden will, also mit dem Leser in eine Kommunikationssituation tritt, in denen er sich grundsätzlich an das Kooperationsprinzip hält, um zu vermeiden, dass seine Intention fehlerhaft.¹³⁹ Mimetische Unzuverlässigkeit ist demnach bestimmt von der Missachtung des Kooperationsprinzips und der Konversationsmaximen „auf der Ebene des Erzählers bzw. der Erzählung“¹⁴⁰. Auf Werkebene wird das Kooperationsprinzip hingegen befolgt. Diese Bestimmung impliziert zweierlei: Erstens ist es wichtig, dass der Erzähler bzw. die Erzählung das Kooperationsprinzip *und* die Konversationsmaximen missachtet. Bei einer Missachtung alleine der Konversationsmaximen könnte bspw. ein ironischer Erzähler am Werk sein. Auch *scheinbare* Ausbeutungen einer Maxime fallen nicht ins Gewicht.¹⁴¹ Zweitens

gilt es sodann zu klären, ob sich der Autor des Werks an die Kommunikationsprinzipien hält, die er vom Erzähler missachtet lässt; so wird bestimmt, ob der ermittelte Anlass als Bestandteil einer Strategie beschreiben werden kann, ob also tatsächlich ein Fall ‚mimetischer Unzuverlässigkeit‘ vorliegt.¹⁴²

Auf diese zweite Implikation komme ich unten zurück. Als Prüfverfahren für mimetische Unzuverlässigkeit eignet sich der von Kindt angegebene Katalog, nach dem zu untersuchen ist, ob die Angaben des Erzähltextes

- A) in *quantitativer* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie so informativ ausfallen, wie es das Erzählinteresse und der Äußerungskontext erfordern und die Erzählsituation erlaubt;
- B) in *qualitativer* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie innerhalb des fiktionalen Universums aufrichtig, begründet und wahr sind;
- C) in *relationaler* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie bezogen auf die Erzählabsicht und den konkreten Äußerungskontext relevant sind;
- D) in *modaler* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie etwa auf Unklarheiten, Ungeordnetheiten, Weitschweifigkeiten und Mehrdeutigkeiten verzichten.¹⁴³

Bei mimetischer Unzuverlässigkeit sind inhaltliche Fragen zunächst nicht von Belang, denn die Feststellung der Unzuverlässigkeit erfolgt nur über die Eigenschaften des

¹³⁹ Vgl.: S. 25.

¹⁴⁰ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 65.

¹⁴¹ Vgl.: Herbert Paul Grice: LOGIK UND KONVERSATION. ORIGINALTITEL LOGIC AND CONVERSATION [1975]. In: Georg Meggle (Hrsg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt a. M. 1979, S. 243–265. V. a. S. 255–261.

¹⁴² Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 65.

¹⁴³ Ebd. S. 66f.

Berichts. Ob A wahr ist oder nicht, ist für die Zuschreibung von mimetischer Unzuverlässigkeit belanglos. Interessant ist nur, ob ein Zweifel über die Wahrheit von A *durch die Art der Vermittlung* entsteht.¹⁴⁴ Es sind also alleine Abschätzungen bezüglich der Adäquatheit des Berichts, an denen mimetische Unzuverlässigkeit ablesbar wird. Nach der Feststellung einer Verletzung des Griceschen Kooperationsprinzips auf der Ebene des Berichts muss, wie bereits erwähnt, berücksichtigt werden, ob die Verstöße gegen dieselbe strategische Ursachen aufweisen.¹⁴⁵ Feststellbar wird dies daran, dass die Regeln rationaler Kommunikation bei mimetischer Unzuverlässigkeit auf Werkebene eingehalten werden.¹⁴⁶ Die Kooperationsbereitschaft des Autors bezieht sich, wie Margolin ganz richtig bemerkt, nicht auf Kriterien der Glaubwürdigkeit (Aufrichtigkeit, Genauigkeit etc.). Hier sind vielmehr „aesthetic or emotive ones [criteria] such as inventive power, skilfulness of performance, and the twin effects of suspense and surprise“¹⁴⁷ ausschlaggebend. Während dieser Befund das Gricesche Prinzip rationaler Kommunikation als Gradmesser für unzuverlässiges Erzählen für Margolin zu disqualifizieren scheint, halte ich diesen Aspekt gerade für den wesentlichen Punkt bei der Behandlung des Phänomens. Denn mithilfe der Anpassung der Rahmenbedingungen an die Erwartungshaltung in der speziellen literarischen Kommunikationssituation, ist es gerade möglich, den Anomalien des Berichts eine werkbezogene Funktion zuzuweisen.¹⁴⁸

Mit dieser Einschränkung kann ausgeschlossen werden, dass auch Werke unter die Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit fallen, deren Anomalien des Berichts auf *Fehler* des Autors zurückzuführen sind.¹⁴⁹ Die Interpretationsthese ‚Die Anomalien haben eine werkbezogene Funktion‘ wird hierfür aufgestellt und muss für das konkrete Werk geprüft werden. An diesem Punkt wird das bis hierher interpretationstheoretisch unverfängliche Verständnis mimetischer Unzuverlässigkeit parametrisiert, denn die Interpretationsleistung ist mithilfe der bereits angesprochenen Kriterien für die

¹⁴⁴ Vgl.: ebd. S. 59.

¹⁴⁵ Vgl.: ebd. S. 65.

¹⁴⁶ Vgl.: ebd. S. 65.

¹⁴⁷ Uri Margolin: THEORISING NARRATIVE (UN)RELIABILITY. A TENTATIVE ROADMAP. In: Vera Nünning (Hrsg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/München/Boston 2015, S. 31–58. S. 47.

¹⁴⁸ Hierauf zielen auch schon die von Kindt für die Anwendung des Prinzips auf literarische Kommunikationszusammenhänge formulierten Anwendungsbedingungen ab. Vgl. Kindt: *UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE*. S. 64 und 66.

¹⁴⁹ Vgl.: ebd. S. 50f.

Bewertung von Interpretationen¹⁵⁰ zu überprüfen. Die interpretationstheoretische Ausrichtung des Exegeten wird ein weiteres Mal wichtig. Wenn die Interpretationshypothese des Vorliegens mimetischer Unzuverlässigkeit bestätigt werden konnte, führt dieses Urteil unweigerlich zu der Frage nach den Inhalten und damit zu der Frage danach, *was* fiktiv wahr ist. Es wurde bereits beschrieben, wie fiktive Wahrheit erkennbar wird und so muss an dieser Stelle nur darauf verwiesen werden, dass durch die inhaltliche Interpretation und das erneute Anwenden der Bewertungsmaßstäbe für Interpretationen wiederum die Interpretationstheorie Berücksichtigung findet.

Mimetische Unzuverlässigkeit kann wie folgt definiert werden:

Explikationsvorschlag 1 (UE_{mim}) Ein Erzähltext T ist genau dann mimetisch unzuverlässig zu nennen, wenn T (vorübergehend) zu falschen Annahmen über fiktive Tatsachen autorisiert.

Diese Definition baut ebenfalls auf der Arbeit Kindts zum unzuverlässigen Erzählen auf,¹⁵¹ berücksichtigt aber einige weitere Erkenntnisse wie die Möglichkeit von mimetischer Unzuverlässigkeit in erzählerlosen Erzählungen,¹⁵² die Verbindung des Verständnisses erzählerischer Unzuverlässigkeit mit der institutionellen Interpretationstheorie und die Gleichsetzung von Unwahrheit und Unvollständigkeit.¹⁵³

2.2.2 Abgrenzung zu weiteren Differenzierungen

Neben den beiden besprochenen Kategorien erzählerischer Unzuverlässigkeit scheint es verlockend zu sein, eine dritte Form anzunehmen. Die meisten Autoren gehen dabei nicht davon aus, dass ihre dreigliedrige Kategorisierung vollständig ist, sondern heben lediglich den von ihnen als Differenzkriterium verwendeten Unterschied als besonders aufschlussreich hervor.¹⁵⁴ Diese weitere Differenzierung und das hierfür benötigte

¹⁵⁰ Vgl. S. 30f.

¹⁵¹ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. Hier besonders S. 53.

¹⁵² Vgl.: Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. Aber auch: Ders.: ERZÄHLTHEORIE. S. 239 und 244.

¹⁵³ Vgl.: Stühling: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. S. 96f.; Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. S. 85, FN 14.

¹⁵⁴ Vgl. bspw.: Ders.: ERZÄHLTHEORIE. S. 253.

Unterscheidungskriterium ist aber von Autor/Autorengruppe zu Autor/Autorengruppe unterschiedlich und schwankt v. a. zwischen

- a) der Unzuverlässigkeit bezüglich konkreter oder allgemeiner fiktiver Fakten,
- b) dem Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre und
- c) dem pragmatischen Modus.

Ich möchte diese drei Varianten der Kategorisierung untersuchen und ihren Nutzen für die Beschreibung unzuverlässigen Erzählens prüfen.

- a) Unzuverlässigkeit bezüglich konkreter oder allgemeiner fiktiver Fakten

Zunächst zu einer Differenzierung, die besonders zu Beginn der Überlegungen zur Unterscheidungen unzuverlässigen Erzählens vertreten wurde. Unter verschiedenen Terminologien versteckt sich ein und dieselbe Unterscheidung, die als Differenzkriterium die *Dimension* der Unzuverlässigkeit bemüht. Monika Fludernik unterscheidet drei Arten von unzuverlässigem Erzählen: „erstens die falsche Darstellung von *Fakten*, ob bewusst oder unbewusst, zweitens einen Mangel an Objektivität und drittens die ideologische Verfremdung des Geschehens.“¹⁵⁵ James Phelan und Mary Patricia Martin publizierten nahezu zeitgleich einen Artikel, in dem sie ebenfalls drei Kategorien benennen: „unreliable reporting occurs along the axis of facts/events; unreliable evaluating occurs along the axis of ethics/evaluation; and unreliable reading occurs along the axis of knowledge/perception.“¹⁵⁶ Fludernik stellt auch fest, dass Phelan/Martin hier „zu einer ähnlichen und weitaus theorisierteren Unterscheidung derselben Koordinaten“¹⁵⁷ gekommen seien. Die Fluderniksche ideologische Verfremdung des Geschehens und das *unreliable evaluating* nach Phelan/Martin sind aber von den jeweils anderen beiden Kategorien erzählerischer Unzuverlässigkeit dadurch zu unterscheiden, dass sie sich auf die unangemessene *Bewertung des Geschehens* beziehen. Die beiden anderen Kategorien

¹⁵⁵ Fludernik: UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE. S. 43 [Hervorhebung im Original]. Das entspricht der ersten, englischsprachigen Untersuchung von 1999: „factual inaccuracy“, „lack of objectivity“ und „ideological unreliability“. Ders.: DEFINING (IN)SANITY: THE NARRATOR OF THE YELLOW WALLPAPER AND THE QUESTION OF UNRELIABILITY. In: Walter Grünzweig/Andreas Solbach (Hrsg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Tübingen 1999, S. 75–95. S. 76f.

¹⁵⁶ Phelan/Martin: THE LESSONS OF ‚WEYMOUTH‘. S. 94.

¹⁵⁷ Fludernik: UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE. S. 43.

unterscheiden sich nicht auf diese Weise. Bei beiden geht es um die nicht adäquate *Darstellung fiktiver Fakten*, nur die Art dieser Fakten variiert zwischen allgemeinen und konkreten Bezügen. Auch spätere Arbeiten zum unzuverlässigen Erzählen trennen zwischen Unzuverlässigkeit bezüglich konkreter und allgemeiner Sachverhalte auf derselben Ebene, auf der sie die Unterscheidung gegenüber der die Werte und Normen des Erzählers betreffenden Unzuverlässigkeit ansiedeln.¹⁵⁸ Dass diese beiden Formen der Unzuverlässigkeit leicht zusammenzufassen sind, da ihr Bezugspunkt inhaltlich und nicht strukturell variiert, haben bereits Kindt/Köppe angemerkt. Sie erläutern, dass wir

falsche Annahmen [...] grundsätzlich nicht nur über empirische Sachverhalte ausbilden [können], sondern auch über Werte, Ideologien, Interpretationen und vieles andere mehr. (Über alle Dinge, über die man zutreffende Meinungen ausbilden kann, kann man sich auch irren bzw. getäuscht werden!)¹⁵⁹

Die dreigliedrige Kategorisierung läuft damit auf eine zweigliedrige hinaus, und zwar auf die bereits als Konsens ausgegebene Differenzierung zwischen mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit. Die Kategorie der mimetischen Unzuverlässigkeit umfasst in diesem Schema zwei Typen, diese Hierarchisierung ist aber nicht expliziert. Die grundsätzliche Verschiedenheit von nur zwei Kategorien wird aufgeweicht, indem ihr eine weitere gegenübergestellt wird, die der Prägnanz einer Unterscheidung auf erster Ebene aber nicht gerecht werden kann.

b) Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre

Martínez/Scheffel unterscheiden zwischen *theoretisch unzuverlässigem Erzählen*, *mimetisch teilweise unzuverlässigem Erzählen* und *mimetisch unentscheidbarem Erzählen*.¹⁶⁰ Dabei ist die erste Kategorie leicht gleichzusetzen mit dem, was ich bisher als axiologische Unzuverlässigkeit vorgestellt habe. Dass die beiden anderen Kategorien dieselbe Bezugsgröße verwenden, ist schon an der Terminologie erkennbar. Doch worin unterscheiden sie sich? Während beim mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen am Ende eine konsistente Welt erkennbar wird, ist beim mimetisch unentscheidbaren Erzählen nach der Gesamtlektüre

¹⁵⁸ Vgl.: Silke Lahn/Jan Christoph Meister: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE. Stuttgart/Weimar 2008. S. 183.

¹⁵⁹ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 243.

¹⁶⁰ Martínez/Scheffel: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE.

noch immer nicht ersichtlich, welche Variante die ‚richtige‘ ist. Die fiktive Welt erschließt sich dem Leser nicht, er bleibt im Unklaren über ihre Beschaffenheit.

Es steht nicht zur Debatte, dass es beide Formen gibt und geben kann. Aber ist eine Trennung auf der obersten Ebene sinnvoll, gleichgesetzt mit den Kategorien *mimetische* und *axiologische Unzuverlässigkeit*? Ich denke nicht, dass diese Kategorisierung gewinnbringend ist. Auch andere Theorien weisen zwar auf derartige Unterschiede hin,¹⁶¹ es ist aber nicht nötig, die Frage nach der Auflösung des Geschehens zu einem Differenzkriterium zweier Kategorien unzuverlässigen Erzählens zu erklären, um dem Phänomen gerecht zu werden.¹⁶² Im Gegenteil: Diese Erhöhung schafft Probleme, denn ist nicht ebenso denkbar, dass axiologische Unzuverlässigkeit nicht aufgelöst wird? Kann es nicht sein, dass nach der Lektüre des Gesamtwerks unklar bleibt, welche Werte und Normen der Text vertritt und ob der Erzähler mit diesen in Einklang steht? In diesem Fall müsste dann eine weitere Kategorie hinzukommen. Denn wenn die Frage nach der Auflösung der Unzuverlässigkeit auf der Ebene der fiktiven Fakten kategoriebestimmend ist, wieso sollte sie es auf der Ebene der Werte und Normen nicht sein?

Die angestellten Überlegungen weisen aber auf eine Schwachstelle meiner Definition mimetischer Unzuverlässigkeit hin. Diese Definition umfasst nämlich, streng genommen, keine Fälle mimetisch unentscheidbaren Erzählens, da in ihr die Rede von „falschen Annahmen“ ist. Bei mimetisch unentscheidbarem Erzählen bleibt aber der Wahrheitswert der durch den Erzähltext vermittelten fiktiven Fakten unklar. In diesen Fällen sind zwei (oder mehr) Annahmen in gleicher Weise gerechtfertigt. Der Explikationsvorschlag muss wie folgt angepasst werden:

Explikationsvorschlag 2 (UE_{mim}) Ein Erzähltext T ist genau dann mimetisch unzuverlässig zu nennen, wenn T (vorübergehend) neben der Annahme A₁ über eine fiktive Tatsache auch zu A_{2-x} autorisiert.

Über die Berücksichtigung der Möglichkeit der Uneindeutigkeit für unzuverlässiges Erzählen in dieser Definition ist aber ein wesentliches Moment der früheren Definition verloren gegangen. Diese neue Definition berücksichtigt zwar die Möglichkeit der

¹⁶¹ Vgl. bspw.: Lahn/Meister: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE. S. 185f. „Aufgelöste vs. Nicht- aufgelöste Unzuverlässigkeit“.

¹⁶² Vgl.: Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. S. 85.

Unentscheidbarkeit, dem fällt aber ihre Reichweite zum Opfer. Durch die Ersetzung der „falschen Annahmen“ durch „mehrere gleichermaßen gerechtfertigte Annahmen“ umfasst diese Definition nun *alle uneindeutigen* Erzählungen.

Uneindeutigkeit ist aber kein exklusives Phänomen unzuverlässiger Erzählungen. Auch Detektivgeschichten und einige Geschichten, die der literarischen Phantastik zuzuordnen sind,¹⁶³ weisen dieses Merkmal mindestens zu einem Zeitpunkt x auf. Die Reichweite der neuen Definition ist folglich einzuschränken, was glücklicherweise mithilfe des bereits angeführten Kooperationsprinzips möglich ist. In zuverlässig erzählten, uneindeutigen Erzählungen ist der Erzähltext kooperativ gestaltet und die Maximen rationaler Kommunikation werden nicht missachtet.¹⁶⁴ Der Leser weiß beispielsweise, dass der eingesetzte fiktive Erzähler das mitteilt, was er weiß und auch wenn er nicht alles weiß, einen zuverlässigen Bericht über die Beschaffenheit der fiktiven Welt gibt. Ein *kompetenter Partner* steht dem Leser in diesem Fall zur Seite und gemeinsam finden wir heraus, was vor sich geht. Ähnliches gilt für Ironie. Der Leser weiß um die Falschheit der Aussage bzw. deren Nicht-Wörtlichkeit. In diesen Fällen wird zwar gegen eine oder mehrere Konversationsmaximen verstoßen, indem Falsches gesagt oder Mutmaßungen vorgetragen werden, das Kooperationsprinzip wird aber auf *derselben Ebene des Berichts* aufrechterhalten. Der Erzähler (oder im Fall der erzählerlosen Erzählung kann man auch einfach vom Erzähltext sprechen) kooperiert mit dem Leser, indem er die falschen Aussagen oder Mutmaßungen etc. kennzeichnet. Damit sind die Verstöße gegen die Maximen nur Ausbeutungen, also uneigentliche Verstöße, bei denen die Kommunikation nicht fehlgeht. Das Spezifische an der Uneindeutigkeit in unzuverlässigen Erzählungen liegt in der Beschaffenheit des Erzählberichts. In Fällen von durch unzuverlässiges Erzählen hervorgerufener Uneindeutigkeit werden *auf der Ebene des Berichts* Kooperationsprinzip *und* Konversationsmaximen missachtet. Anders gesagt zwingt der Text in diesen Fällen dazu, die Standardannahme, „dass die Informationen über die

¹⁶³ Vgl.: Simone Elisabeth Lang: FANTASTISCHE UNZUVERLÄSSIGKEIT – UNZUVERLÄSSIGE FANTASTIK. EIN BEITRAG ZUR DISKUSSION UM DIE ROLLE DES ERZÄHLERS IN DER LITERARISCHEN FANTASTIK. In: Annette Simonis/Laura Muth (Hrsg.): Weltentwürfe des Fantastischen. Erzählen – Schreiben – Spielen. Berlin 2014, S. 9–21.

¹⁶⁴ In Fällen phantastischer Literatur gilt das natürlich nur für Erzählungen, in denen die Uneindeutigkeit mithilfe eines zuverlässigen Erzählers hervorgerufen wird. Vgl.: ebd. und den Exkurs ab S. 180 in vorliegender Arbeit.

fiktive Welt, die wir dem Erzähltext entnehmen können, wahr, relevant und auch ausführlich genug sind und uns insofern ein korrektes Bild der fiktiven Welt vermitteln“¹⁶⁵, fallen zu lassen und von einer Verletzung des Kooperationsprinzips auf der Ebene des Berichts auszugehen.

Die Einbindung dieser Erkenntnis führt zu folgender Definition:

Explikationsvorschlag 3 (UE_{mim}) Ein Erzähltext T ist genau dann mimetisch unzuverlässig zu nennen, wenn T (vorübergehend) neben der Annahme A₁ über eine fiktive Tatsache auch zu A_{2-x} autorisiert und dies auf einen Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts zurückzuführen ist.

c) Der pragmatische Modus

Eine weitere Unterscheidung ist neueren Ursprungs. Es handelt sich hierbei um eine Differenzierung, die der Prozesshaftigkeit und dem Kooperationsaspekt unzuverlässigen Erzählens besonders Rechnung tragen will. Jan Stühling stellt fest, dass mimetische Unzuverlässigkeit in einigen Erzählungen darauf zurückzuführen sei, dass die Erzählungen den Leser in die Irre führen. Diese Art der Unzuverlässigkeit sei aber nicht für alle Narrationen, die wir unzuverlässig nennen, zutreffend.¹⁶⁶ Auf dieser Annahme bauen Köppe/Kindt auf und kommen – neben der Kategorie der axiologischen Unzuverlässigkeit – zu der Unterscheidung zwischen offen unzuverlässigem und täuschendem Erzählen.¹⁶⁷ Auch hier liegt somit eine Dreiteilung vor.

Ich vertrete die Ansicht, dass offen unzuverlässiges und täuschendes Erzählen Typen mimetischer Unzuverlässigkeit sind – das wird in der Erzähltheorie auch angedeutet. Damit einher gehen aber auch zwei Probleme mit der Bestimmung offener Unzuverlässigkeit: Erstens halte ich die Definition für zu weit und zweitens für irreführend, denn ich vermute, dass mimetischer Unzuverlässigkeit stets ein Moment der Irreführung inhärent ist, das mehr oder weniger stark ausgeprägt sein kann:¹⁶⁸

¹⁶⁵ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 241. Ein Argument dafür, dass diese Annahme vom Leser als Standardannahme angenommen wird, führt Heyd in Anlehnung an Pratt ins Feld: „[T]he act of storytelling puts a speaker's utterances on display: by claiming the discursive floor, the narrator of a story implies that his verbal performance is not only cooperative and relevant, but truthful and salient – in other words implicitly compliance with the CP [cooperative principle].“ Heyd: UNRELIABILITY. S. 6.

¹⁶⁶ Vgl.: Stühling: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. S. 95.

¹⁶⁷ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 234–256.

¹⁶⁸ Wenn ich mich nicht täusche, würde das auch Fludernik so sehen, die für unzuverlässiges Erzählen einen „Aha-Effekt“ fordert. Der wiederum kann aber ohne vorherige Irreführung nicht eintreten. Vgl.:

Ein Erzähltext ist genau dann offen unzuverlässig erzählt, wenn der Text in offensichtlicher Weise falsche Angaben über fiktive Tatsachen enthält.¹⁶⁹

Wenn ein Text „in offensichtlicher Weise falsche Angaben über fiktive Tatsachen enthält“, ist er meines Erachtens nicht zwangsläufig unzuverlässig. Zunächst könnte entweder Ironie im Spiel sein oder aber es kann sich um einen Text handeln, der von vornherein ganz klar macht, was passiert und keinen Zweifel zulässt. Beide Varianten halte ich nicht für unzuverlässig, denn in beiden Varianten verstößt der Bericht nicht gegen das Kooperationsprinzip, sondern nur gegen eine oder mehrere Kommunikationsmaximen, was aber mit dem Vorliegen einer konversationellen Implikatur durch eine Ausbeutung der Kommunikationsmaximen auf der Ebene des Berichts erklärbar wird.¹⁷⁰

Zur ersten Möglichkeit (die falschen Angaben sind ironisch) ist Folgendes zu sagen: Köppe/Kindt halten in der Absicht ironisches und täuschendes Erzählen gegeneinander abzugrenzen fest, dass „[a]uch in ironischen Äußerungen [...] beispielsweise etwas anderes gesagt [wird], als gemeint ist. Hier wird jedoch über geeignete Signale kenntlich gemacht, dass die Äußerung nicht wörtlich, sondern eben ironisch gemeint ist“¹⁷¹. Mit dieser Abgrenzung geht einher, dass Ironie nicht aus der Definition für offen unzuverlässiges Erzählen ausgeschlossen ist. Es ist aber erklärtes Ziel, Ironie von erzählerischer Unzuverlässigkeit im Allgemeinen und nicht nur von täuschendem Erzählen zu unterscheiden. Das bedeutet nicht, dass ich das Verständnis von Ironie in irgendeiner Weise problematisch finde, sondern dass ich die Definition offen unzuverlässigen Erzählens für zu weit halte, da sie Ironie nicht ausschließt.

Und damit möchte ich zur zweiten Möglichkeit übergehen, dem Fall, dass von vornherein deutlich wird, dass Falsches berichtet wird: Köppe und Kindt führen wie schon Stühling Ambrose Bierce’ EIN EREIGNIS AN DER OWL-CREEK-BRÜCKE als Beispiel für täuschendes Erzählen an. In dieser Erzählung imaginiert die Hauptperson Farquhar sein

S. 46 und 55. Im drei Jahre älteren Artikel Köppe/Kindts zur Unterscheidung zwischen unzuverlässigem Erzählen mit und ohne Erzähler gehen die Autoren noch davon aus, dass Irreführung (in Abgrenzung zu analytischem Erzählen) stets ausschlaggebend für Unzuverlässigkeit sei. Ders.: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. S. 84f. Hier bes. FN 15.

¹⁶⁹ Ders.: ERZÄHLTHEORIE. S. 246.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu Grice: LOGIK UND KONVERSATION. V. a. S. 256–265. Zur Übertragung des Konzepts der konversationellen Implikatur auf unzuverlässiges Erzählen vgl.: Heyd: UNRELIABILITY. S. 7.

¹⁷¹ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 241f.

durch ein gerissenes Seil ermöglichtes Entkommen vor der Strangulation und sein Leben nach diesem Vorfall. Der Leser wird erst zum Schluss darüber in Kenntnis gesetzt, dass die gesamte Geschichte eine Todesvision des Protagonisten ist, dass das Seil also nie gerissen ist und Farquhar bei der Hinrichtung in Wahrheit ums Leben kommt. Der Leser wird also die gesamte Erzählung hindurch in die Irre geführt. In der Erzählung wird ein wesentlicher Fakt ausgespart: Das ganze Geschehen ab dem scheinbar gerissenen Seil bei Farquhars Hinrichtung ist eine Todesvision. Der Bericht verstößt demnach gegen die Maximen rationaler Kommunikation und das Kooperationsprinzip. Der Leser ist vom Text zur Annahme falscher Fakten autorisiert.¹⁷² Eine kleine Änderung an dieser Geschichte soll die Probleme mit der Reichweite Köpfe/Kindts offen unzuverlässigem Erzählen aufzeigen: Wenn EIN EREIGNIS AN DER OWL-CREEK-BRÜCKE bereits zu Beginn (bspw. durch eine Rahmenerzählung) die Information enthielte, dass eine Phantasie erzählt wird, dass die nun folgende Geschichte also auch innerfiktional keinen Geltungsanspruch erheben kann, würde in der (Binnen-)Erzählung in offensichtlicher Weise Falsches berichtet, was der Definition für offen unzuverlässiges Erzählen vollkommen entspricht. Es ist aber nicht plausibel, diese Form der Geschichte als unzuverlässig erzählt zu beschreiben. Kindt/Köppe würden diesen Anmerkungen vermutlich nicht widersprechen, denn sie führen als Gemeinsamkeit zwischen offener Unzuverlässigkeit und täuschendem Erzählen an, „dass wir über das was in der fiktiven Welt der Fall ist, zumindest zum Teil im unklaren gelassen werden“¹⁷³. Die konstruierte Version der Geschichte enthält zwar falsche Angaben über fiktive Tatsachen, lässt dabei aber auch nicht im Unklaren darüber, *dass diese tatsächlich falsch sind*. Sie klärt hierüber auf, bevor die falschen Tatsachen überhaupt geäußert werden. Das Problem der Unterscheidung zwischen täuschender und offener Unzuverlässigkeit scheint also tiefer zu liegen, denn diesen Fall – der nichtsdestoweniger in den Definitionsbereich offener Unzuverlässigkeit passt und damit die zu hohe Reichweite derselben belegt – meinen die Autoren nicht, wenn sie von offener Unzuverlässigkeit sprechen.

Der Definition fehlt also der Aspekt, der offen unzuverlässiges und täuschendes Erzählen verbindet, der sie beide zu Formen mimetischer Unzuverlässigkeit macht. Um genauer

¹⁷² Vgl.: ebd. S. 237–239.

¹⁷³ Ebd. S. 246.

darzustellen, was mit der Typenunterscheidung zwischen offener und täuschender Unzuverlässigkeit gemeint ist, könnte es hilfreich sein, sich deren Gemeinsamkeit noch einmal näher anzusehen: ihre Zugehörigkeit zur mimetischen Unzuverlässigkeit. Zur Erinnerung:

Explikationsvorschlag 3 (UE_{min}) Ein Erzähltext T ist genau dann mimetisch unzuverlässig zu nennen, wenn T (vorübergehend) neben der Annahme A₁ über eine fiktive Tatsache implizit oder explizit auch zu A_{2-X} autorisiert und dies auf einen Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts zurückzuführen ist.

Der Unterschied zwischen offen unzuverlässigem und täuschendem Erzählen kann mithilfe dieser Definition expliziert werden: Bei offener Unzuverlässigkeit teilt der Text von vornherein mit, dass A_{2-X} möglicherweise existieren, doch der Leser wird im Unklaren darüber gelassen, was tatsächlich der Fall ist. Er wird zu Spekulationen aufgerufen, oft aber nicht dazu, eine der Annahmen als wahr zu betrachten. Bei täuschender Unzuverlässigkeit führt der Text A_{2-X} hingegen erst spät ein, sodass er vorher A₁ als alleinige Annahme autorisiert.

Doch ich hatte bereits ein zweites Problem mit der Unterscheidung zwischen offener Unzuverlässigkeit und täuschendem Erzählen angesprochen. Ich bin der Ansicht, dass auch offene Unzuverlässigkeit irreführend sein kann. Zwar spreche ich den Formen den eben festgestellten, prozessbezogenen Unterschied nicht ab, Irreführung möchte ich aber nichtsdestoweniger als wichtig für beide Formen sehen.

Ich bin der Ansicht, dass in den meisten¹⁷⁴ als offen unzuverlässig bezeichneten Fällen ein Moment der Irreführung vorhanden ist. Dies möchte ich an einem der Beispiele für offen unzuverlässiges Erzählen verdeutlichen.

Der Beginn von Ernst Weiß' Roman DIE FEUERPROBE weist den Leser darauf hin, dass der Erzähler nicht glaubwürdig ist, da er vermutlich selbst kein klares Bild des Geschehens hat.¹⁷⁵ Diese Tatsache ist laut Köppe/Kindt ausschlaggebend für die

¹⁷⁴ Die der Definition zuzuordnenden Fälle, die in der Tat keine Irreführung aufweisen, sind diejenigen, welche strukturell mit der konstruierten Version der Geschichte Farquhars übereinstimmen. Diese halte ich, wie bereits erläutert, überhaupt nicht für unzuverlässig.

¹⁷⁵ Vgl.: Ernst Weiß: DIE FEUERPROBE [1923]. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. von Peter Engel/Volker Michels. Bd. 6. Frankfurt a. M. 1982. Vgl. auch Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 245.

Zuweisung offener Unzuverlässigkeit. Diese ersten Hinweise auf die Unglaubwürdigkeit des Erzählers führen aber nicht mit sich, dass der Leser bereits zu diesem Zeitpunkt wissen kann, dass die folgende Geschichte ein apokalyptischer Tagtraum ist. Wüsste er das (wie in der konstruierten Form der Geschichte Farquhars), wäre die Erzählung zu keinem Zeitpunkt mehr irreführend, das gestehe ich gerne ein. Der Leser hat durch diese frühen Hinweise in DIE FEUERPROBE auf den verwirrten Geisteszustand der Erzählinstanz keine guten Gründe, *alles*, was der Erzähler sagt, für bare Münze zu nehmen. Das logische Erzählerprivileg wird eingeschränkt, Zweifel kommen auf und der Leser nimmt eine kritische Rezeptionshaltung ein. Über die ‚Wahrheit‘ weiß der Leser deswegen aber noch lange nicht Bescheid. Der Bericht ist trotz oder gerade wegen der frühen Einschränkung des Erzählerprivilegs uneindeutig. Darauf weisen auch Köppe/Kindt hin: „Gemeinsam ist den angeführten Beispielen, dass wir über das, was in der fiktiven Welt der Fall ist, zumindest zum Teil im Unklaren gelassen werden.“¹⁷⁶

Bei den angeführten Beispielen für offene Unzuverlässigkeit wird bereits zu einem frühen Zeitpunkt deutlich, dass der Erzähler gegen eine Kommunikationsmaxime verstößt.¹⁷⁷ Durch den Hinweis darauf ist offenbar, *dass etwas* nicht stimmt, denn der Erzähler verletzt die Maxime offen und hält sich damit an das Kooperationsprinzip. Der Rezipient weiß, dass der Erzähler lügt oder unfähig ist, die Lage zu beurteilen. Der Erstleser folgt ihm aber dennoch, wenn auch kritischer. Es wird anders gesagt zwar offenbar, dass die Gründe zur Annahme von A nicht die besten sind und $\neg A$ vielleicht ebenso in Betracht kommt, deshalb ist der Leser aber nicht – wie beim analytischen Erzählen – gar nicht erst aufgefordert, A anzunehmen.

In DIE FEUERPROBE wird das an zwei Stellen offenbar: Erstens entsteht bei der Erstlektüre der Eindruck, dass ein „außerhalb der Figur gesetzte[r] Tatsachenbericht“¹⁷⁸ existiert, dem die einleitenden Worte „Dies ist in Wirklichkeit kein Traum. Heute morgen zwischen drei und vier Uhr, zwischen Nacht und Dämmerung wurde auf dem Platz in Berlin ein Mann aufgefunden“¹⁷⁹ zugeschrieben werden. Dieser Eindruck täuscht.

¹⁷⁶ Ebd. S. 246.

¹⁷⁷ Zu einer Analyse der Kommunikationsmaxime, gegen die der Erzähler in DIE FEUERPROBE verstößt, vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 171–180.

¹⁷⁸ Cornelia Heering-Düllo: DIE KULTUR DES KRIMINELLEN. LITERARISCHE DISKURSE ZWISCHEN 1918 UND 1933. ERNST WEIß, MIT EINEM EXKURS ZU RAHEL SANZARA. Berlin/Münster 2009. S. 122.

¹⁷⁹ Weiß: DIE FEUERPROBE. S. 7.

Hervorgerufen wird er durch die scheinbar objektive Berichterstattung und die vorgetäuschte Nicht-Identität zwischen diesem aufgefundenen Mann, der den Bericht in der Ich-Form alsbald zu übernehmen scheint, und der Erzählinstanz „erster Ordnung“, die es tatsächlich so nicht gibt. In dieser Hinsicht verstößt der Erzähler also gegen eine Kommunikationsmaxime, *ohne* dabei das Kooperationsprinzip zu beachten, das führt dazu, dass eine Annahme gerechtfertigt wird, die sich am Ende der Lektüre aber tatsächlich als falsch entpuppt. „[D]er Ich-Erzähler wird mit dem Eingangserzähler erster Ordnung an dieser Stelle endgültig gleichgesetzt, die Illusion eines außerhalb der Figur gesetzten Tatsachenberichts enthüllt.“¹⁸⁰ Obwohl der Leser früh über die Defizite des Ich-Erzählers aufgeklärt wird, wird er hier, ganz zu Beginn, in die Irre geführt. Doch damit nicht genug, die Täuschung des Lesers geht weiter. Denn wie Kindt selbst in seiner früheren Arbeit bemerkt, ergibt sich erst am Ende der Lektüre, dass sich das, „[w]as zunächst nur wie eine Erinnerung des durch Berlin irrenden Ich-Erzählers aussieht, [...] schließlich als Beschreibung der eigentlichen epischen Situation des Berichts“¹⁸¹ erweist.

Die Beziehung zwischen dem sich erinnernden Ich und dem erinnerten Ich kehrt sich damit um: Das am Schreibtisch über mögliche Tagträume nachdenkende Ich stellt keine Erinnerung eines in der Bedürfnisanstalt erwachten Ich dar; vielmehr ist dieses eine Einbildung von jenem.¹⁸²

Obwohl also bereits zu Beginn des Romans darauf hingewiesen wird, dass den Ausführungen des Erzählers nicht zu trauen ist,¹⁸³ wird der Leser in die Irre geführt. Es leuchtet nicht ein, dass dies keine Irreführung ist, nur weil der Leser zu Beginn auf einige Defizite des Erzählers aufmerksam gemacht wird. Die Annahme, dass die Beziehung zwischen erinnerndem und erinnertem Ich umgekehrt ist, als es sich am Ende herausstellt, ist also trotz der Eingangsbemerkungen eine zumindest zeitweise autorisierte Vorstellung, die aus einem Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts resultiert.

Insgesamt bleiben die Anmerkungen zum täuschenden Aspekt der Unzuverlässigkeit zwar interessant, ich bin aber der Ansicht, dass es einen in der Tat nicht täuschenden und unzuverlässigen Erzähltext nicht gibt. Es kann nur mehr oder weniger täuschende

¹⁸⁰ Heering-Düllo: DIE KULTUR DES KRIMINELLEN. S. 122.

¹⁸¹ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 170.

¹⁸² Ebd. S. 171.

¹⁸³ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 245.

mimetische Unzuverlässigkeit geben, was die Formen des täuschenden und des offenen unzuverlässigen Erzählens zu Typen derselben Kategorie des mimetisch unzuverlässigen Erzählens macht, die mehr oder minder realisiert sein können.

Der Aspekt der Irreführung soll damit für die Definition mimetischer Unzuverlässigkeit für vorliegende Arbeit konstitutiv sein. Fälle, in denen jegliche Irreführung fehlt, fallen aus dem Definitionsbereich heraus. Das hat einerseits zur Folge, dass vermutlich einige bisher als prototypisch angesehene Fälle nicht als unzuverlässig bezeichnet werden können. Es ist beispielsweise der Fall eines erzählenden Kindes denkbar, von dem wir von vornherein wissen, dass es sich nur eingeschränkt an die Konversationsmaximen, wie wir sie verwenden, halten kann, da das Kind es vielleicht nicht besser weiß. Einige Fälle, in denen unabsichtlich Falsches oder Widersprüchliches berichtet wird, fallen hierunter. Je nachdem, ob der Text dennoch so angelegt ist, dass der Leser zumindest eine Zeit lang in die Irre geführt wird (also das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts verletzt wird und dadurch (zeitweise) mehrere gerechtfertigte Annahmen bestehen) oder nicht, ist dieser Bericht als unzuverlässig anzusehen, oder eben einfach als ein subjektiver Bericht.

Dieser Vorschlag wird gestützt durch einige Grundannahmen, die von jeher mit unzuverlässigem Erzählen verbunden werden. Das bereits von Fludernik eingeführte Aha-Erlebnis¹⁸⁴ kann beispielsweise nur konsequent mit unzuverlässigem Erzählen verbunden werden, wenn ein Moment der Irreführung vorliegt. Die Entscheidung über das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens ist in den meisten Fällen, die in den Anwendungsbereich von Köppe/Kindts offener Unzuverlässigkeit fallen, zu bejahen. Texte wie Salingers bekannter Roman *THE CATCHER IN THE RYE* sind allerdings meiner Definition nach keine Fälle unzuverlässigen Erzählens.¹⁸⁵ Hier verstößt der Erzähler zwar gegen einige Kooperationsmaximen, die Erzählung autorisiert aber auch nicht zur Annahme falscher Tatsachen. Es wird von vornherein klar, dass der Erzähler Spaß daran hat, zu Lügen, weshalb der Leser mit derartigen Verstößen gegen das Prinzip der Qualität

¹⁸⁴ Fludernik: *UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE*. S. 40.

¹⁸⁵ Das ist meiner Ansicht nach auch der Grund, wieso Ohme in seiner Analyse des Romans schlussfolgert, dass Holden kein mimetisch unzuverlässiger Erzähler sei, auch wenn Ohme das so nicht expliziert und die Zurückweisung der Unzuverlässigkeit in *THE CATCHER IN THE RYE* mit einer grundsätzlichen Zurückweisung des Begriff des Unzuverlässigen Erzählens verbindet. Vgl. Andreas Ohme: *SKAZ UND UNRELIABLE NARRATION. ENTWURF EINER NEUEN TYPOLOGIE DES ERZÄHLERS*. Berlin u. a. 2015. S. 199 und S. 265f.

rechnet und die Aussagen des Erzählers demzufolge stets bewerten kann. Das Kooperationsprinzip wird in diesen Fällen auf der Ebene des Berichts eingehalten. Ob ein Text mimetisch unzuverlässig ist oder nicht, muss also weiter fallbezogen geprüft werden und das abschließende Urteil über das Vorliegen erzählerischer Unzuverlässigkeit kann demnach bei den Zweifelsfällen auch von Leser zu Leser schwanken.

Konsequenzen aus diesen Überlegungen

Die untersuchten Differenzierungen gleichen sich in einem Punkt: Sie sind sich einig, dass ein struktureller Unterschied besteht zwischen einer Unzuverlässigkeit, welche die Bewertung der fiktiven Sachverhalte betrifft und einer Unzuverlässigkeit, welche die Darstellung fiktiver Sachverhalte anbelangt. Die weiteren Differenzierungen sind Unterscheidungen, die sich auf einer dieser Unterscheidung untergeordneten Ebene vollziehen, ähnlich wie die Anmerkungen Phelan/Martins zur unvollständigen/falschen Darstellung. Phelan/Martin unterscheiden in ihrer Typologie zusätzlich zur ersten Unterscheidung der Bezugsgrößen der Unzuverlässigkeit noch darüber, ob eine Fehl- oder eine unvollständige Darstellung (Qualität und Quantität) vorliegt.¹⁸⁶ Sie siedeln diese Differenzierung aber auf einer niedrigeren Ebene an als die Unterscheidung über die Bezugsgröße. Das macht diese weitere Unterscheidung erstens unproblematisch und bringt zweitens mit sich, dass mithilfe der Binnendifferenzierung interessante Unterschiede zwischen unzuverlässigen Erzählungen derselben Kategorie beschreibbar gemacht werden.¹⁸⁷ Ein weiteres mögliches (Binnen-)Differenzierungskriterium ist die Frage nach dem Grund der Unzuverlässigkeit. In ihrem 2003 erschienenen Artikel schlägt Greta Olsen eine Unterscheidung zwischen *fallible* und *untrustworthy narrators*¹⁸⁸ vor. Diese entspricht der von Phelan beschriebenen Unterscheidung zwischen bindender und entfremdender Unzuverlässigkeit, die auch Lahn/Meister als einen weiteren Aspekt der

¹⁸⁶ Vgl.: Phelan/Martin: THE LESSONS OF ‚WEYMOUTH‘.

¹⁸⁷ Zu der Frage danach, ob Fehldarstellung und unvollständige Darstellung fiktiver Fakten überhaupt einen Unterschied ausmachen, vgl.: Stühling: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. S. 97 und Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. S. 85.

¹⁸⁸ Greta Olson: RECONSIDERING UNRELIABILITY: FALLIBLE AND UNTRUSTWORTHY NARRATORS. In: Narrative 11.1 (2003), S. 93–109.

genauen Ausgestaltung der Unzuverlässigkeit anführen.¹⁸⁹ Sowohl bei diesen als auch bei den oben beschriebenen Aspekten handelt es sich aber eben nicht um strukturelle Unterschiede, sondern um feine Verschiedenheiten, die bei den einzelnen Werkanalysen sicher nicht außen vor bleiben dürfen; für die Kategorisierung unzuverlässigen Erzählens sind sie aber nicht geeignet.

Es kann damit festgehalten werden, dass eine einfache Unterscheidung der beiden Kategorien axiologisch und mimetisch unzuverlässigen Erzählens für die adäquate Beschreibung des zu untersuchenden Phänomens ausreichend ist.

Die für diese Arbeit maßgeblichen Definitionen der beiden Formen unzuverlässigen Erzählens lauten wie folgt:

(UE_{ax}) Der Erzähler E eines literarischen Werks W ist genau dann axiologisch unzuverlässig zu nennen, wenn die Werte_E nicht mit den Werten_W übereinstimmen.

(UE_{mim}) Ein Erzähltext T ist genau dann mimetisch unzuverlässig zu nennen, wenn T (vorübergehend) neben der Annahme A₁ über eine fiktive Tatsache implizit oder explizit auch zu A_{2-X} autorisiert und dies auf einen Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts zurückzuführen ist.

2.3 Narratologische Grundlagen

Die Beschreibung der Methodologie und damit der Interpretationskonzeption der vorliegenden Arbeit bedarf auch einer Verortung der Narratologie im Konzept. Wie Kindt/Müller beschrieben haben, kann und sollte eine Erzähltheorie als heuristisches Mittel und damit als Teil der Interpretation Verwendung finden.¹⁹⁰ Die narratologischen Analysen der auf Unzuverlässigkeit zu untersuchenden Werke sind demgemäß ein wichtiger Teil der Interpretation und werden als unterstützende Argumente angeführt. Zugegebenermaßen werden narratologische Untersuchungen einen weitaus größeren

¹⁸⁹ Vgl.: James Phelan: ESTRANGING UNRELIABILITY, BONDING UNRELIABILITY, AND THE ETHICS OF LOLITA. In: Narrative 15.2 (2007), S. 222–238; Lahn/Meister: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE. S. 185.

¹⁹⁰ Vgl.: Tom Kindt/Hans-Harald Müller: NARRATIVE THEORY AND/OR/AS THEORY OF INTERPRETATION. In: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin/New York 2003, S. 205–220. S. 212f.

Bereich einnehmen als bspw. die Zuhilfenahme außertextueller Evidenzen, da dem Text der Vorzug gegeben wird.¹⁹¹ Durch diese methodische Festlegung wird das Interpretationsziel der Rekonstruktion der tatsächlichen Autorintention keineswegs außer Acht gelassen. Vielmehr sollen die narratologischen Analysen zu genau diesem Ziel beitragen.

Anleitend für die im praktischen Teil der Arbeit zu leistende Untersuchung einschlägiger Werke werden Gérard Genettes Anmerkungen zur Analyse von Erzähltexten sein.¹⁹² Da einzelne Aspekte dieser Theorie aber zu Recht vielfach kritisiert wurden, und diese Faktoren besonders für die Analyse unzuverlässiger Erzähler – bzw. die Beschreibung der Erzählerfiguren im Allgemeinen – relevant sind, wird es gewinnbringend sein, zuvorderst Klarheit in Bezug auf die in dieser Hinsicht wichtigen Begriffe zu schaffen.

Besonders in puncto unzuverlässigem Erzählen in der Heterodiegese ist eine Überarbeitung des Konzepts der Erzählsituationen von Belang. Für Verwirrung sorgte bisher oft die übereilte Annahme, dass heterodiegetische Erzähler weltschaffend und allwissend seien. Wenn man von davon ausgeht, scheint Unzuverlässigkeit beim heterodiegetischen Erzähler unmöglich. Es wird gezeigt, dass der Begriff der Heterodiegese nicht gleichzusetzen ist mit der Einnahme einer auktorialen Perspektive. Wenn man sich die Prägnanz der Trennung der Fragen „Wer nimmt wahr?“ und „Wer spricht?“ nach Genette vor Augen hält, werden diese Unterscheidung und ihre Implikationen nachvollziehbar.

Wie Genette verdeutlicht hat, ist es zwar legitim, eine Typologie der Erzählsituationen vorlegen zu wollen, es muss aber zuvorderst eine klare Abgrenzung der beiden oben genannten Kategorien voneinander erarbeitet werden, deren Parameter dann miteinander kombiniert werden können.¹⁹³ Obgleich ich dieser Dichotomie zustimme, werden nicht alle von Genette erarbeiteten Feststellungen zu diesem Problemfeld übernommen, weshalb es sich anbietet, den beiden Schlüsselfragen an dieser Stelle einzeln nachzugehen und die Antwortmöglichkeiten zu skizzieren.

¹⁹¹ Siehe 2.1.2.

¹⁹² Vgl.: Gérard Genette: DIE ERZÄHLUNG. Paderborn 2010³.

¹⁹³ Vgl.: ebd. S. 120.

2.3.1 Der Erzählstandpunkt oder was ist die Heterodiegeſe?¹⁹⁴

Bei der Beſchreibung des Erzählſtandorts wird in der literaturwiſſenſchaftlichen Forſchung in Anſchluss an Gérard Genettes wegweiſende Erzähltheorie zumeiſt zwiſchen einem homo- und einem heterodiegetiſchen Erzähltyp differenziert.¹⁹⁵ Dieſe Unterſcheidung geht bereits über die früher als Forſchungskonſens geltende Differenzierung zwiſchen Ich- und Er-Erzähler hinaus. Sie erſetzt die alte Dichotomie, die den Eindruck nahelegt, es würden die verwendeten Personalpronomina als Differenzkriterium zur Typiſierung der Erzähler herangezogen, durch ein neues Unterſcheidungskriterium, das von der Präsenz des Erzählers als Figur in der Geſchichte abhängig iſt.¹⁹⁶ Dennoch iſt auch dieſe Kategorisierung für eine adäquate Beſchreibung des Erzählſtandpunkts nicht hinreichend, da mit ihr auf zwei unterſchiedliche Bezugspunkte referiert wird: die *erzählte Welt* und die *Geſchichte*.

Weil die Frage nicht geklärt iſt, ob die Homodiegeſe ſich über die Teilhabe an der erzählten Welt oder an der Geſchichte definiert, verweiſen die Autoren mit der Verwendung der Bezeichnung auf ungleiche Aspekte. Dieſe zu trennen iſt für die erzähltheoretische Analyſe von großem Nutzen. Es bietet ſich an, beide Möglichkeiten der Differenzierung für die Analyſe erzählender Texte zu verwenden, ſie aber *per definitionem* voneinander abzugrenzen. In vorliegendem Kapitel gehe ich dem aus einer theoretischen Perſpektive nach. Es werden die verſchiedenen möglichen Erzähltypen gleichſam am Reißbrett entworfen und anſchließend mit Beiſpielen erläutert. Ich werde zunächſt die terminologiſchen Probleme aufzeigen, um im Anſchluss daran eine Auflistung der möglichen Erzählſtandpunkte zu entwickeln. Dieſe orientiert ſich einerſeits an der Beteiligung der Erzählinſtanz an der erzählten Welt und andererſeits an der Beteiligung derſelben an der Geſchichte. Es wird damit eine Setzung vorgenommen,

¹⁹⁴ Teile dieſes Kapitels wurden vorab in engliſcher Sprache im *Journal of Literary Theory* veröffentlicht. Vgl.: Simone Elisabeth Lang: BETWEEN STORY AND NARRATED WORLD: REFLECTIONS ON THE DIFFERENCE BETWEEN HOMO- AND HETERODIEGESIS. In: *JLT* 8.2 (2014), S. 368–396.

¹⁹⁵ Vgl.: Genette: *DIE ERZÄHLUNG*. Hier beſonders S. 158–166 und S. 233–243; Lahn/Meiſter: *EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE*. S. 67–76; Martínez/Scheffel: *EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE*. S. 80–84; Wolf Schmid: *ELEMENTE DER NARRATOLOGIE*. Berlin/New York 2005. S. 85–92. Schmid unterſcheidet ‚diegetiſche‘ und ‚nichtdiegetiſche Erzähler‘, verändert damit aber nur die Begrifflichkeiten und rekurriert auf dieſelben Differenzierungskriterien wie Genette.

¹⁹⁶ Vgl.: Genette: *DIE ERZÄHLUNG*. S. 159.

die einige Missverständnisse austräumen kann, die auf den bisher uneinheitlichen Ausdrucksgebrauch zurückzuführen sind.

Anschließend folgt die Beschreibung der eindeutig hetero- und homodiegetischen Fälle, bevor in einem weiteren Schritt die Zweifelsfälle betrachtet werden, aus denen die möglichen Typen homodiegetischen Erzählens hervorgehen. Auch diese Unterscheidung beleuchtet die Facetten der unterschiedlichen Erzählstandorte eingehender und kann mit einigem Nutzen für die Textinterpretation fruchtbar gemacht werden. Ich schlage eine Verwendung der Begriffe vor, die erstens eindeutig und zweitens für die Werkinterpretationen gewinnbringend ist und damit dem heuristischen Stellenwert der Narratologie gerecht wird.¹⁹⁷

a) Zur Terminologie

Die unterschiedliche Verwendung der Begriffe der ‚Homo-‘ und ‚Heterodiegese‘ mit dem Referenzpunkt der erzählten Welt einerseits und andererseits dem der Geschichte ist bereits in Genettes ERZÄHLUNG angelegt – dem Werk, in dem die Begriffe überhaupt erst eingeführt wurden. Genette definiert die Homo- und Heterodiegese mit Bezug auf die Erzählerpräsenz in der erzählten *Geschichte*,¹⁹⁸ während er an anderer Stelle davon ausgeht, dass die Diegese¹⁹⁹ „eher ein ganzes *Universum* als eine Verknüpfung von

¹⁹⁷ Vgl.: Kindt/Müller: NARRATIVE THEORY AND/OR/AS THEORY OF INTERPRETATION. S. 212f.; Franz K. Stanzel: UNTERWEGS. ERZÄHLTHEORIE FÜR LESER. Göttingen 2002. S. 19.

¹⁹⁸ Vgl.: Genette: DIE ERZÄHLUNG. Hier besonders S. 159 und S. 225.

¹⁹⁹ Dass das englische *Diegesis* mehrdeutig ist und die französische und die deutsche Sprache für die beiden Bedeutungen des Polysems unterschiedliche Wörter kennen (*diégèsis/Diegesis* und *diégèse/Diegese*), wurde bereits betont. Vgl.: ebd. S. 183. Für die weiteren Anmerkungen zur Unterscheidung der beiden Bedeutungen des englischen *Diegesis* vgl.: John Pier: DIEGESIS. In: Thomas Albert Sebeok/Marcel Danesi (Hrsg.): Encyclopedic dictionary of semiotics. Berlin/New York 2010³, S. 217–219. In diesem Fall geht es aber nicht, wie nun vielleicht anzunehmen wäre, um die zwei Bezeichnungsmöglichkeiten desselben Begriffs. In vorliegendem Kapitel, wie auch schon in Genettes Anmerkungen zum Aspekt der Stimme, spielt die auf Platons *Politeia* zurückgehende Bedeutung des Wortes *Diegesis* als Gegensatz zu *Mimesis*, die französische *diégèsis*, keine Rolle: „Für mich jedenfalls (wie natürlich für Souriau) leitet *diegetisch* sich immer von *Diegese* her, nie von *Diegesis*“. Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 183. Hier geht es um zwei unterschiedliche Verwendungen des Wortes Diegese, dem französischen *diégèse*, das auf Souriaus filmwissenschaftliche Studien zurückgeht und „das diegetische Universum als Ort des Signifikats im Gegensatz zum Leinwanduniversum als Ort des filmischen Signifikanten“ beschreibt. Und zwar thematisiert vorliegender Aufsatz die Verwendung des deutschen Ausdrucks Diegese (franz. *diégèse*) in der Form, wie er von Genette auf die Literaturwissenschaft angewendet wird, indem er auf ein vom Erzähltext entworfenes, raumzeitliches Universum verweist. vgl.: Pier: DIEGESIS. Zur Verwendung des „Wortes *Diegese* als partielles Äquivalent für *Geschichte*“. Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 183, vgl. auch: ebd. S. 12, Kommentar 2.

Handlungen (Geschichte) [ist]: Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt“²⁰⁰. Definition und Bezeichnung passen in Genettes Erzähltheorie nicht zusammen; die Begriffe ‚Homo-‘ und ‚Heterodiegese‘ legen eine andere Definition nahe als Genette sie liefert. Nach der Beschreibung, die sich auf das Universum der Geschichte bezieht, ist es nicht anders erklärbar, als dass die Termini homo- und heterodiegetisch im Hinblick auf die *erzählte Welt* zu sehen sind. Dies wiederum bedeutet, dass ein homodiegetischer Erzähler nicht, wie von Genette ursprünglich definiert, Teil der *Geschichte* sein muss. Konstitutiv ist in diesem Fall die Zugehörigkeit zum „Universum, in dem sie spielt“.

Diese Unterscheidung von Diegese als Universum und als Geschichte ist deshalb so wichtig, weil sie zwei verschiedene Kriterien zur Beschreibung des Erzählstandortes offenbart: einerseits den ontologischen Status der Erzählinstanz, der von ihrer Teilhabe am raumzeitlichen Universum der Erzählung – der erzählten Welt – abhängt und andererseits den Grad der Beteiligung der Erzählinstanz an der Geschichte.

Dieser Unterschied lässt sich noch aus einem anderen Blickwinkel darstellen. Tilmann Köppe und Jan Stühling gehen der Frage nach, welche Kriterien dafür angeführt werden, dass ein Erzähler nicht Teil der Geschichte ist:

The claim that a narrator is not part of the story can come down to different things; amongst them are: (i) It is a contingent fact that the narrator is not part of his story; thus a narrator may tell about his brothers and sisters, accidentally leaving himself out of the picture (although he might as well have included himself). (ii) It is physically impossible that the narrator is part of his story; thus, a narrator may tell about events that happened in some distant past that preceded his lifetime. (iii) It is logically impossible that the narrator is part of his story; thus, a narrator may tell about some made-up events.²⁰¹

Die Autoren sagen weiter, dass wir geneigt sein werden, die Erzähler (i) und (ii) als Teil der erzählten Welt zu beschreiben, während dies bei (iii) – aufgrund des ontologischen Status – nicht der Fall sei. Während im gerade zitierten Absatz die Frage danach gestellt wird, wann der Erzähler nicht Teil der *Geschichte* (story) ist, beziehen sich die weiteren Anmerkungen darauf, wann der Erzähler nicht Teil der *erzählten Welt* (world of the story) ist. Hier werden also drei Kriterien vorgestellt, an denen Geschichtszugehörigkeit messbar

²⁰⁰ Ebd. S. 183.

²⁰¹ Tilmann Köppe/Jan Stühling: AGAINST PAN-NARRATOR THEORIES. In: JLS 40.1 (2011), S. 59–80. Kommentar 16.

wird. Gleichzeitig werden aber auch zwei unterschiedliche Fragen gestellt, und zwar dieselben, die Genette bei seiner oben dargelegten Definition der ‚Homo-/Heterodiegese‘ und der Beschreibung des Begriffs der ‚Diegese‘ nicht trennt: die Frage nach der Zugehörigkeit zur erzählten Welt einerseits und die nach der Zugehörigkeit zur Geschichte andererseits. Die Frage nach der Zugehörigkeit zur erzählten Welt ist eine ontologische, die nach der Zugehörigkeit zur Geschichte eine thematische. Für die Kriterien (i) bis (iii) bedeutet das:

Während (iii) eine Frage der Ontologie ist, eine Frage also bezüglich *erzählerischer Welten*, betreffen (i) und (ii) das Verhältnis zwischen *Geschichte* und Erzählinstanz. Es gibt also zwei Unmöglichkeiten (ii) und (iii), die zu dem Schluss führen können, dass der Erzähler nicht Teil der Geschichte ist. Die *logische* Unmöglichkeit (iii) impliziert *zudem*, dass der Erzähler auch nicht Teil der erzählten Welt ist.²⁰²

Führt man diese beiden Ansätze zusammen, kann man zu dem Ergebnis kommen, dass eine Neubestimmung der Begriffe der ‚Homo-‘ und ‚Heterodiegese‘ sinnvoll ist. Mein Vorschlag zielt darauf ab, die Terminologie Genettes ernster zu nehmen als seine Definition, wobei die Definition auch etwas Signifikantes einfängt, namentlich die Unterscheidung *möglicher Typen* homodiegetischen Erzählens. Ich plädiere dafür, die Trennung von Homo- und Heterodiegese über das ontologische Kriterium der Weltzugehörigkeit – Köppes und Stührings drittes Kriterium – vorzunehmen. Weltzugehörigkeit meint hier die Frage danach, ob die Erzählinstanz Teil der erzählten Welt ist, ob sie also innerhalb des Universum der von ihr erzählten Geschichte anzusiedeln ist. In der literaturwissenschaftlichen Praxis scheint diese Grenzziehung der Regelfall zu sein. Silke Lahn und Jan Christoph Meister führen in ihren Ausführungen zu den Grenzfällen homodiegetischen Erzählens beispielsweise an, dass die Grenzziehung theoretisch geklärt sei: „Wir möchten ergänzen: Wo die Grenze konkret verläuft, ist im Rahmen der Theoriebildung prinzipiell geklärt.“²⁰³ Dabei beziehen sie sich auf die

²⁰² Köppe/Stührung gehen nicht davon aus, mit diesen drei Fällen alle Möglichkeiten behandelt zu haben. Als Beispiel nennen sie noch den Erzähler, der sich eine Geschichte über sich selbst ausdenkt. vgl. Ebd. Auch wenn ich zustimme, dass sicher weitere Grenzfälle denkbar sind, möchte ich festhalten, dass mit den oben beschriebenen Typen die wichtigsten genannt sind, aus denen sich die Typisierung der Sonderfälle ableiten lässt.

²⁰³ Lahn/Meister: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE. S. 75.

„ontologische Grenze[, die] prinzipiell nicht überschreitbar“²⁰⁴ sei. Weltzugehörigkeit (Teilhabe an der erzählten Welt, an der Diegese im Souriauschen Sinne und [iii] nach Köppe/Stühling) und Geschichtszugehörigkeit ([i] und [ii] nach Köppe/Stühling) bleiben relevant, die Neuerung besteht darin, sie klar auseinanderzuhalten.

Im Folgenden wird zunächst eine Trennung von Homo- und Heterodiegese über die Zugehörigkeit zur erzählten Welt vorgeschlagen und im Anschluss eine Differenzierung unterschiedlicher Formen homodiegetischen Erzählens empfohlen, die sich über die Geschichtszugehörigkeit respektive die Ursachen der fehlenden Geschichtszugehörigkeit beschreiben lässt.

b) Das Weltkriterium: Trennung von Homo- und Heterodiegese

Wenn die Bezeichnungen ‚Homo‘- und ‚Heterodiegese‘ ernst genommen werden, muss sich die Unterscheidung folgerichtig auf eine ontologische Verschiedenheit beziehen. Sie betrifft die Identität oder Differenz der Welt des Erzählers (Welt_E) und der, in der die Geschichte spielt (Welt_G). Zur Welt_G gehört ein Erzähler demnach immer dann, wenn er der Welt angehört, von der die Geschichte sozusagen ein Element oder eine Ereignisfolge sein kann. Die Welt_G ist damit eine raum-zeitliche, die sich zwar verändert, aber dennoch *immer* in gewisser Weise die gleiche bleibt.²⁰⁵ Dieser Annahme zufolge spricht man erst dann von einer anderen Welt, wenn der Rezipient erfährt, dass etwa der Erzähler sich die Geschichte ausgedacht hat. Damit ist Fiktionalität der ausschlaggebende Bezugspunkt der Unterscheidung.²⁰⁶ Ich schlage folgende Definitionen vor:

(E_{hetero}) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann heterodiegetisch zu nennen, wenn er nicht Teil der erzählten Welt_G ist.

(E_{homo}) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann homodiegetisch zu nennen, wenn er Teil der erzählten Welt_G ist.

²⁰⁴ Ebd. S. 69.

²⁰⁵ Vgl. den Genetteschen Gebrauch des Terminus *Diegese*. Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 183.

²⁰⁶ Auch Franz Stanzel kennt diese Diskriminierung. Zwar differenziert er bekanntermaßen nicht zwischen den Fragen „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“, er verwendet aber die Demarkationslinie, die ich hier für die Trennung von Homo- und Heterodiegese als bestimmend setze, für die Unterscheidung von Ich-Erzählern und auktorialen Erzählern: „Für die auktoriale ES ist charakteristisch, daß der Erzähler außerhalb der Welt der Charaktere steht; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt.“ Franz K. Stanzel: THEORIE DES ERZÄHLENS. Göttingen 2008⁸. S. 16.

Die Heterodiegese

Der Regelfall heterodiegetischen Erzählens ist nicht die *Thematisierung* der Erfundenheit. Um dem Erzähler fiktionales Sprechen zuzuschreiben, und damit von einer logischen Verschiedenheit zwischen der Welt_G und der Welt_E auszugehen, genügen subtile Hinweise auf die Gemachtheit der Geschichte, wie beispielsweise im berühmten ersten Satz der WAHLVERWANDTSCHAFTEN: „Eduard – *so nennen wir* einen reichen Baron im besten Mannesalter –, Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht“.²⁰⁷ Doch auch diese subtile Thematisierung ist für die Kategorisierung des Erzählers als heterodiegetisch nicht notwendig. Es reicht aus, dass der Erzähler nicht als Teil der erzählten Welt – und damit nicht als mit der Erzählung aus fiktionslogischer Sicht gesehen auf einer Stufe stehend – eingeführt wird. Wenn sich indes derartige Hinweise finden, ist der Erzähler homodiegetisch, was am Erzähler aus E. T. A. Hoffmanns DER SANDMANN anschaulich wird. Obwohl dieser Erzähler über das Erzählen reflektiert und sich über die Geschichte erhebt, ist er ein homodiegetischer, da er sich als Freund zu erkennen gibt:²⁰⁸ „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen.“²⁰⁹ Die Rede vom „Freund“ könnte auch eine konventionalisierte sein, wie im Fall der Wilhelm Meister-Romane.²¹⁰ Hier ist es aber ein Hinweis auf die Überlieferungsfiktion, durch die eine Verbindung hergestellt wird. Mit welchem Typ homodiegetischen Erzählens es der „günstige Leser“ hier zu tun bekommt, werde ich weiter unten genauer erörtern. Nun zuerst einmal zurück zu den heterodiegetischen Erzählern.

²⁰⁷ Johann Wolfgang von Goethe: DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN [1809]. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Bd. VI: Romane und Novellen I. München 1981¹⁰, S. 242–490. S. 7 [Hervorhebung SEL].

²⁰⁸ Dass das Ordnen und Bewerten der Handlung nichts mit dem Erzählstandpunkt zu tun hat, sondern eine bestimmte Erzählhaltung – und zwar die auktoriale – ist, werde ich unter 2.3.3 eingehend erläutern.

²⁰⁹ E. T. A. Hoffmann: DER SANDMANN [1817]. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Wulf Segebrecht/Hartmut Steincke. Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820. Hg. von Hartmut Steincke. Frankfurt a. M. 1985, S. 11–49. S. 25.

²¹⁰ Vgl.: „Gar verzweifeln wollte unser *Freund*, als Serlo ihm einst nach langem Streit das einfachste Mittel anriet, sich kurz zu resolvieren“. Johann Wolfgang von Goethe: WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE [1795]. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Bd. VII: Romane und Novellen II. München 1981¹⁰, S. 8–610. [Hervorhebung SEL].

Einen expliziten Hinweis auf die Fiktionalität der (intradiegetischen) Geschichte findet sich beispielsweise in den bekannten Novellenzyklen wie Boccaccios DECAMERONE oder auch Goethes UNTERHALTUNGEN DEUTSCHER AUSGEWANDERTEN. Auch Heinrich Bölls frühe Erzählung JUGEND enthält ein treffendes Beispiel. Paul liest seinem Freund Melchior hier eine von ihm erfundene Geschichte vor, die er wie folgt einleitet:

„Ich habe heute nacht eine kleine Geschichte geschrieben, ich will sie dir vorlesen.“ Seine dunkle Stimme hob sich gegen Ende wie zu einer Frage, und da kein Widerspruch erfolgte, begann er zu lesen.

Caius Decimus Moguntiacus, seines Zeichens Besitzer einer florierenden Fabrik für Gipsbüsten lebender und gestorbener Caesaren und Götzen aller Nationen, rheinischer Abstammung und römischer Bürger, betrat eines Morgens um die Iden des Juli des Jahres 134 nach Christus, auf dem Gesicht die Zeichen wachsenden Mißmutes, sein Büro in der guten Stadt Köln, wo er in der Vorstadt eine nette römische Villa besaß.²¹¹

In der zitierten Passage tritt nicht nur ein Erzählerwechsel ein, durch den Verweis auf die Erfundenheit der folgenden Geschichte wird auch offenbar, dass Paul in einer nach ontologischen Kriterien anderen Welt lebt als seine Geschichte spielt. Seine Geschichte ist *fiktiv*, während er – im Rahmen von Bölls Fiktion – *real* ist. Heterodiegetisches Erzählen auf zweiter Stufe ist ein Spezialfall heterodiegetischen Erzählens, denn hier ist eine Thematisierung der Erfundenheit der Binnenerzählung der Regelfall. Die Besonderheit, dieser Erzähler ist ihre doppelte Bestimmungsmöglichkeit. Sie müssen in Bezug auf zwei unterschiedliche Geschichten, die in möglicherweise unterschiedlichen Welten spielen, typisiert werden.

Dieses Problem ist in o. g. Definitionen bereits berücksichtigt, insofern hier die Rede von einer *Welt_G* ist. Dies impliziert, dass der Erzähler immer in Bezug zu der *von ihm* erzählten Geschichte zu bestimmen ist. Es mag auf den ersten Blick nicht einleuchten, warum diese Feststellung von solcher Bedeutung ist. Betrachtet man aber Texte, die in Rahmen- und Binnenerzählungen gegliedert sind, wird die Tragweite dieses Zusatzes offenbar. Ein Erzähler kann *als Figur* in der rahmenden Erzählung – oder einer beliebigen anderen, zur Gesamterzählung gehörigen Geschichte – homodiegetisch sein, *als Erzähler* seiner eigenen Geschichte aber heterodiegetisch. Im Kontext des Erzählerstandorts kommt es nur

²¹¹ Heinrich Böll: JUGEND [1937]. In: Ders.: Werke, Kölner Ausgabe in 27 Bde. Hg. von Árpád Bernáth u. a. Bd. 1: 1936–1945. Hg. von James Henderson Reid. Köln 2004, S. 68–90. S. 77.

darauf an, wie er *als Erzähler* einzuordnen ist. Um diese Unterscheidung zu greifen, verwendet Genette die Begriffe extra-, intra- und metadiegetisch.²¹² Dabei wird der Standpunkt des Erzählers sowohl durch seine „narrative Ebene (extra-, intra-, metadiegetisch) als auch durch seine Beziehung zur Geschichte (hetero- oder homodiegetisch) definiert“²¹³. Die narrative Ebene, um in der Terminologie Genettes zu bleiben, ist für die hier angestrebten Ausführungen zum Erzählstandpunkt aber insofern nicht von Belang, als diese nicht befähigt ist, Informationen zum Verhältnis zwischen dem Erzähler und *seiner* Geschichte zu geben. Die narrative Ebene beschreibt nur, auf welcher Stufe der Erzähler angesiedelt ist, ob er also selbst bereits Teil *irgendeiner* Erzählung ist oder nicht. Ein intradiegetischer Erzähler kann Teil der von ihm erzählten (Binnen-)Geschichte sein oder eben nicht. Er kann sie sich auch ausgedacht haben, wie im Fall von Bölls JUGEND.

Durch die Berücksichtigung dieser narrativen Stufe kann aber häufig einiger Aufschluss über die Figur des Erzählers gewonnen werden. Oft wird ein in Bezug auf seine eigene Geschichte heterodiegetischer Erzähler auf einer anderen narrativen Stufe als Figur von einem anderen Erzähler oder auch durch Figurenrede beschrieben. Der Leser erfährt dann Näheres über Geschlecht, Charakter, Stand und die Situation, aus der heraus die Erzählung motiviert ist. Es soll nicht bestritten werden, dass diese Informationen beispielsweise wichtige Hinweise für die Evaluation der Zuverlässigkeit des Erzählers hinsichtlich seiner eigenen Geschichte geben können. Sie sind demnach zwar nicht zu vernachlässigen, wenn die Erzählerfigur in ihren Einzelheiten beschrieben werden soll, für die Frage nach dem Verhältnis zu seiner Narration dagegen sind sie sekundär.

Paul ist von der Rahmenerzählung aus gesehen Teil der erzählten Welt_G und Teil der Rahmengeschichte, deren Erzähler er aber nicht ist. Dahingegen ist er in Bezug auf die von ihm erzählte Geschichte heterodiegetisch. Er hat sie sich ausgedacht; seine Rede ist innerhalb der Rahmenerzählung als eine fiktionale gekennzeichnet.

Bei der Betrachtung der intradiegetischen Erzähler wird besonders augenfällig, dass der Status der Rede eines heterodiegetischen Erzählers ein anderer ist als der eines homodiegetischen. Wenn nämlich das ontologische Kriterium für die Diskriminierung

²¹² Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 148.

²¹³ Ebd. S. 160.

ausschlaggebend ist, gilt für homodiegetische Erzähler, dass ihre Rede innerhalb der Fiktion nicht fiktional ist.²¹⁴ Diese homodiegetischen Erzähler leben in derselben Welt, in der auch ihre Geschichte spielt, der Welt_G. Sie *berichten*, sie erfinden nicht, andernfalls sind sie heterodiegetisch.²¹⁵ Die Rede homodiegetischer Erzähler hat innerfiktional den Status faktualen Sprechens, denn sie beanspruchen für sie, dass sie innerhalb ihrer Welt Gültigkeit hat. In Fällen, in welchen eine Figur innerhalb der Rahmenerzählung eine weitere Geschichte erzählt, verdeutlicht die als fiktional gekennzeichnete Rede sogar die Tatsache, dass der Binnenerzähler ein heterodiegetischer ist. Ist die Binnengeschichte als fiktiv gekennzeichnet, ist der Erzähler in Bezug auf die Geschichte zweiter Stufe heterodiegetisch; seine Rede hat in diesem Fall *nicht* den Status faktualen Sprechens, sie ist fiktional. Um dies einmal fiktionstheoretisch mithilfe der institutionellen Fiktionstheorie auszudrücken: Die Rede homodiegetischer Erzähler drückt weder explizit noch implizit die Fiktionsaufforderung ‚Stell dir vor, dass x‘ aus.²¹⁶

Mithilfe dieses ontologischen Kriteriums kann die Heterodiegese trennscharf und – aufgrund der mit dem Kriterium verbundenen fiktionstheoretischen Implikationen – mit interpretatorischem Nutzen von der Homodiegese unterschieden werden.

²¹⁴ Zum besonderen Status der Lüge in fiktionalen und faktualen Erzählungen, siehe Martin Hose: FIKTIONALITÄT UND LÜGE: ÜBER EINEN UNTERSCHIED ZWISCHEN RÖMISCHER UND GRIECHISCHER TERMINOLOGIE. In: *Poetica* 28.3/4 (1996), S. 257–274.

²¹⁵ Vgl.: Walton: MIMESIS AS MAKE-BELIEVE. S. 368f.; Vgl. Abb. 1: Verortung der Erzählinstanz, S. 88.

²¹⁶ Zur Fiktionstheorie vgl. 2.1.1. Obgleich ich Käte Hamburgers fiktionstheoretischen Überlegungen im Ganzen skeptisch gegenüberstehe, sind die Anmerkungen zum Status homo- und heterodiegetischer Rede mit Hamburgers Ansatz vereinbar. Hamburger sieht die epische Fiktion an bestimmte sprachliche Besonderheiten fiktionalen Erzählens gebunden. Aus diesem Grund ist für sie Fiktion nur in der dritten Person möglich, da sie zwischen der literarischen Ich-Erzählung und faktuellem Sprechen keinen logischen Unterschied in der Aussagestruktur der Sätze sieht. Da ich dies genauso sehe, komme ich zu dem Ergebnis, dass Homo- und Heterodiegese sich über fiktionales und faktuales Sprechen bestimmen lassen. Anders als Hamburger bedeutet dies für mich aber keineswegs, dass literarische Ich-Erzählungen nach dieser Unterscheidung nicht als fiktiv einzuordnen sind. Ich vertrete vielmehr die Ansicht, dass bei diesen Erzählungen der Fiktionsoperator, der die Gesamterzählung als fiktiv klassifiziert, auf einer fiktionstheoretisch anderen Ebene anzusiedeln ist als die Rede des Erzählers, der über sich selbst berichtet. Bei derartigen Erzählungen greift der Fiktionsoperator: ‚Stell dir vor, dass E erzählt, dass x‘. Der Erzähler ist somit schon Teil der Fiktionsaufforderung und damit selbst (im Rahmen der Gesamtfiktion) fiktiv. Ebenso verhält es sich mit seinen Aussagen. Sie sind fiktiv, nicht aber fiktional. Fiktional können diese nur sein, wenn der fiktive Erzähler selbst wiederum eine Geschichte erzählt, für die er Fiktionalität beansprucht, nicht aber, wenn er für seine Aussagen beansprucht, dass sich ihr Inhalt in seiner Welt zugetragen habe. Vgl.: Käte Hamburger: DIE LOGIK DER DICHUNG. Frankfurt a. M. 1980³. S. 53–56 und 272f. Vgl. auch Michael Scheffel: WER SPRICHT? ÜBERLEGUNGEN ZUR ‚STIMME‘ IN FIKTIONALEN UND FAKTUALEN ERZÄHLUNGEN. In: Andreas Blödorn u. a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin 2006, S. 83–99.

Typen heterodiegetischen Erzählens

Die Unterscheidung der Homo- und Heterodiegesen über das oben eingehend beschriebene ontologische Kriterium führt dazu, dass heterodiegetisches Erzählen nicht nur mithilfe eines fiktiven Erzählers möglich ist. Es scheint vielmehr auch die Situation einer Geschichte, die sich quasi von selbst erzählt – eine erzählerlose Erzählung – in diese Kategorie zu fallen.

In der Literaturwissenschaft ist die Möglichkeit einer Erzählung ohne Narrator heftig umstritten. Auf Basis der oben beschriebenen Fiktionstheorie haben Tilmann Köppe und Jan Stühling die sogenannte Optional-Narrator Theory (ON) bereits verteidigt. Diese Theorie geht davon aus, dass nicht alle fiktionalen Erzählungen einen fiktiven Erzähler haben, da es keine theoretische oder praktische Notwendigkeit gibt, für jede fiktionale Geschichte einen fiktiven Erzähler anzunehmen.²¹⁷ Außerdem kann an dieser Stelle auf die Ausführungen zur Fiktionstheorie Bezug genommen werden. Ich habe oben festgehalten, dass ein Teil des Regelwerks der institutionellen Theorie der Fiktion festlegt, dass ein Sprecher/Erzähler mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt. Außerdem ist dieser Sprecher/Erzähler eine konkrete (vorzustellende) Erzählinstanz oder aber ein körperloses Aussagesubjekt.²¹⁸ Die Rechtfertigung dieser Annahme ist gleichzeitig eine Rechtfertigung der Möglichkeit einer

²¹⁷ Vgl.: Köppe/Stühling: AGAINST PAN-NARRATOR THEORIES. Ähnliche Ansätze, die für die Möglichkeit einer erzählerlosen Erzählung plädieren, sind bspw. zu finden in: Ann Banfield: UNSPEAKABLE SENTENCES. NARRATION AND REPRESENTATION IN THE LANGUAGE OF FICTION. Boston 1982; John Morreall: THE MYTH OF THE OMNISCIENT NARRATOR. In: JAAC 52.4 (1994), S. 429–435; Richard Walsh: WHO IS THE NARRATOR? In: PoT 18.4 (1997), S. 495–513; Monika Fludernik: NEW WINE IN OLD BOTTLES? VOICE, FOCALIZATION, AND NEW WRITING. In: NLH 32.3 (2001), S. 619–638; Ann Banfield: NO-NARRATOR THEORY. In: David Herman u. a. (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London/New York 2005, S. 396–397; Andrew Kania: AGAINST THE UBIQUITY OF FICTIONAL NARRATORS. In: JAAC 63.1 (2005), S. 47–54; Gregory Currie: NARRATIVES AND NARRATORS. A PHILOSOPHY OF STORIES. Oxford/New York 2010; Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. Argumente gegen diese Theorie sind bspw. zu finden in: Fotis Jannidis: WER SAGT DAS? ERZÄHLEN MIT STIMMVERLUST. In: Andreas Blödorn u. a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin 2006, S. 151–164.

²¹⁸ Vgl.: „Der Verfasser eines fiktionalen Textes intendiert, dass Leser sich insoweit eine konkrete Erzählinstanz vorstellen und gedanklich ausmalen sollen, *als dies aufgrund der Textgrundlage sinnvoll ist* (wobei dies die Möglichkeit umfasst, dass es nicht sinnvoll ist). Handelt es sich beim Sprecher/Erzähler des Textes sozusagen um ein ‚körperloses Aussagesubjekt‘, so sind derartige Vorstellungen nicht Bestandteil der Vorstellungs-Vorschriften, die das Werk enthält und daher auch nicht sinnvoll. In solchen Fällen kann man die Sätze des Textes gleichsam als *direkte* Vorstellungsangebote oder -aufforderungen verstehen.“ Gerten/Köppe: FIKTIONALITÄT. S. 261 [Hervorhebungen im Original].

erzählerlosen Erzählung, indem vor dem Hintergrund des Textes als *Prop* dargestellt wird, dass eine Vorstellungsaufforderung nicht immer auf einen fiktiven Erzähler rekurrieren muss. Vielmehr ist es denkbar, dass der Text nur zur Vorstellung eines bestimmten Sachverhaltes (möglicherweise auch aus Sicht einer bestimmten Perspektive) autorisiert, nicht aber dazu, diesen als einen erzählten zu verstehen.

Die Bezeichnung ‚erzählerlose Erzählung‘ ist allerdings meiner Ansicht nach zunächst irreführend und bedarf einiger Erläuterungen, vor allem, wenn man eine Antwort auf die Frage „Wer spricht?“ sucht. Denn die Bezeichnung scheint zu implizieren, dass die Antwort auf diese Genettesche Frage wäre: „Niemand spricht“. Diese Annahme ist aber kontraintuitiv, haben wir doch als Leser einen Text vor uns, der uns Informationen vermittelt und im Rahmen einer anzunehmenden Kommunikationstheorie ist dies ohne ‚Sprecher‘ schlicht unmöglich. Die Frage ist also nicht mit „niemand“ zu beantworten, sondern mit „keine Figur“. Die Informationen der Geschichte werden nicht von einem greifbaren Vermittler, zu dessen Vorstellung das literarische Werk autorisiert, einer Figur mit Konturen und Persönlichkeit, vermittelt, sondern von einer Instanz, die außerhalb dieser Fiktion zu finden ist. Um nicht vom „körperlosen Aussagesubjekt“ zu sprechen – denn das ist mit denselben Schwierigkeiten verbunden, wie etwa das Gespenst des impliziten Autors – führt diese Annahme auf direktem Weg zum außerhalb der Fiktion stehenden Autor des literarischen Werks. Die Frage „Wer spricht“ ist in diesem Fall mit „niemand“ in Bezug auf das Personal der erzählten Welt zu beantworten. Das bedeutet aber nicht, dass es keinen Sprecher gibt. Ich sehe nicht, wieso in diesem Fall nicht einfach der Autor als Sprecher angenommen werden sollte. Streng genommen ist dieser Fall nicht als Erzählung ohne Erzähler, sondern als Erzählung ohne *fiktiven* Erzähler zu sehen.²¹⁹ Die Unterscheidung zwischen Erzählung mit Erzähler und Erzählung ohne Erzähler bezieht sich auf den ontologischen Standpunkt des Sprechers und impliziert nicht, dass es keinen Kommunikationspartner des Lesers gibt. Eine alternative und weniger irreführende Bezeichnung könnte demnach ‚Erzählung ohne fiktiven Erzähler‘ lauten. Der Einfachheit halber werde ich aber bei der Benennung ‚erzählerlose Erzählung‘ bleiben und damit die Annahme verknüpfen, dass es keinen *fiktiven* Erzähler gibt.

²¹⁹ Vgl. Tom Kindt: DER DISCOURS DES AUFGEKLÄRTEN MÄRCHENS. MÄRCHENERZÄHLEN BEI WIELAND, MUSÄUS UND DEN GRIMMS. In: *Fabula* 55.1 (2014), S. 41–51. FN 12.

Für vorliegende Arbeit werden die in den einschlägigen Aufsätzen zum Thema zu findenden Argumente für die Möglichkeit einer Erzählung ohne Erzähler als ausschlaggebend angesehen und die Haltbarkeit der These als mehr oder weniger garantiert vorausgesetzt.²²⁰ Zu bearbeiten ist aber noch die Frage, in welchen Fällen eine erzählerlose Erzählung angenommen werden kann. Es gibt es wohl kaum eine theoretische Antwort auf diese Frage, die allgemein genug ist, um die Vertreter aller Fiktionstheorien zu befriedigen.²²¹ Dies tut allerdings in diesem Rahmen nichts zur Sache, da dieser Arbeit eine bestimmte Fiktionstheorie zugrunde liegt. Als Antwortmöglichkeit, die mit dieser Fiktionstheorie vereinbar ist, schlagen die Autoren Folgendes vor:

The question whether a text has a fictional narrator comes down to whether the text authorizes imaginings about a fictional narrator. There are clear cases where this is the case as well as clear cases where this is not the case [...]. Sometimes, however, it will be unclear whether the text authorizes imaginings about a narrator. Fictional truths (i. e. authorized meanings) can be hard to detect, and it may be a matter of controversial debate whether a particular set of fictional truths about a narrator obtains in a fictional world.²²²

Meiner Ansicht nach ist die Erzähler/Nichterzähler-Frage nicht für jeden Text mit abschließender Sicherheit beantwortbar. Einige weitere theoretische Anmerkungen zu diesen Fällen sind dennoch angebracht, zumal die Kernproblematik der axiologischen Unzuverlässigkeit entscheidend von der Annahme eines Erzählers abhängt.²²³

Eindrückliche Beispiele, bei denen die Fiktion nicht dazu autorisiert, sich einen Erzähler vorzustellen, sind Kraussers *DER GROBE BAGAROZY* und Schnitzlers *FRÄULEIN ELSE*. Dabei ist *FRÄULEIN ELSE* als Innere-Monolog-Novelle der eindeutigere Fall. In einer dem Drama sehr nahen Form werden Gedanken Elses direkt wiedergegeben, im Wechsel mit in direkter Rede vermittelten Dialogen, deren Sprecher nicht einmal benannt werden:²²⁴

²²⁰ Weitere Ausführungen zu dieser These sind neben oben benanntem Essay auch zu finden in: Köppe/Kindt: *UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT*. Auch Zipfel argumentiert zwar nicht direkt für die Theorie der erzählerlosen Erzählung, gesteht aber ein, dass es sein kann, dass kein zwingender Grund für die Annahme eines fiktiven Erzählers vorliegt. Vgl.: Zipfel: *FIKTION, FIKTIVITÄT, FIKTIONALITÄT*. S. 153.

²²¹ Vgl.: Köppe/Stühning: *AGAINST PAN-NARRATOR THEORIES*. S. 74.

²²² Ebd. S. 74.

²²³ Vgl. 2.4.1.

²²⁴ Vgl. auch: Poul Behrendt/Per Krogh Hansen: *THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION: AMBIGUOUS VOICES IN UNRELIABLE THIRD PERSON NARRATION*. In: Per Krogh Hansen u. a. (Hrsg.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin/Boston 2011, S. 219–251. S. 223.

„Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?“ – „Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu. – Auf Wiedersehen, gnädige Frau.“ – „Aber, Else, sagen Sie mir doch: Frau Cissy. – Oder lieber noch: Cissy, ganz einfach.“ – „Auf Wiedersehen, Frau Cissy.“ – „Aber warum geben Sie denn schon, Else? Es sind noch volle zwei Stunden bis zum Dinner.“ – „Spielen Sie nur Ihr Single mit Paul, Frau Cissy, mit mir ist's doch heut' wahrhaftig kein Vergnügen.“ – „Lassen Sie sie, gnädige Frau, sie hat heut' ihren ungnädigen Tag. – Steht dir übrigens ausgezeichnet zu Gesicht, das Ungnädigsein, Else. – Und der rote Sweater noch besser.“ – „Bei Blau wirst du hoffentlich mehr Gnade finden, Paul. Adieu.“

Das war ein ganz guter Abgang. Hoffentlich glauben die Zwei nicht, daß ich eifersüchtig bin. – Daß sie was miteinander haben, Cousin Paul und Cissy Mohr, darauf schwör' ich. Nichts auf der Welt ist mir gleichgültiger. – Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle. Sehe ich nun gnädig aus?²²⁵

Doch auch in Kraussers Roman „lädt der Text insgesamt dazu ein, sich vorzustellen, dass bestimmte Dinge in der fiktiven Welt der Fall sind, nicht jedoch dazu, sich vorzustellen, dass die betreffenden Sachverhalte von einem fiktiven Erzähler präsentiert werden.“²²⁶

„Alle meine Freunde waren da, hockten im Garten, aus dem Recorder kam Gitarrenmusik. Mein Geburtstag ist im August, um Mitternacht wurde ich zwanzig.“ Der Mann sah kurz von seinen Knien auf, als er erwartete Zustimmung. Cora Dulz spendete ein Wegwerfnicken und konzentrierte sich auf die noch weiße Fläche ihres Notizblocks. „Ich war wie die anderen. [...] Keine sehr harte Kindheit, keine sehr reichen Eltern. Keine harten Drogen, kaum Neurosen, wenig Talent. Vorstadt eben. Darf man hier rauchen?“²²⁷

Diffizilere Fälle als die oben aufgezeigten sind Texte, bei denen erzählerische Teile des Textes einen größeren Raum einnehmen. In oben zitierten Stellen ist die Frage nach der Anwesenheit des Erzählers vor allem auch deswegen einfacher zu beantworten, da die zuzuordnenden Redeanteile sehr gering sind. Bei derartigen Texten fällt es leicht, auf die Instanz des fiktiven Erzählers zu verzichten. Aber diese Fälle sind nicht die einzigen, die meiner Überzeugung nach als erzählerlose Erzählung in Frage kommen.

Nachdem geklärt ist, dass die Annahme einer erzählerlosen Erzählung keineswegs auf eine fehlende Kommunikationsinstanz für den Leser hinausläuft, stellt sich die Frage nach den Bedingungen für die Fiktivität des Kommunikationspartners. Im Anschluss an die der Arbeit zugrunde liegende Fiktionstheorie ist diese Frage folgendermaßen auf den Punkt zu bringen:

²²⁵ Arthur Schnitzler: FRÄULEIN ELSE [1924]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1961, S. 324–381. S. 324 [Hervorhebungen im Original].

²²⁶ Köpfe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 167.

²²⁷ Helmut Krausser: DER GROBE BAGAROZY [1997]. Reinbek b. H. 2004². S. 7. Diesen Textauszug verwenden auch Köpfe/Kindt zur Veranschaulichung der eben von ihnen zitierten Bemerkungen.

Wann wird der Rezipient R im Rahmen eines make-believe-Spiels von einem Text T dazu aufgefordert, sich vorzustellen, dass ein Sprecher mit allen vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt?²²⁸

Eine fikionalitätstheoretisch saubere Rekonstruktion der möglichen Kennzeichen von Erzählerhaftigkeit bietet, trotz aller Gegenargumente, noch immer die folgende Standardannahme: Wenn wir uns mit fiktionaler Rede befassen, dann gehen wir davon aus, dass das, was darin an Überzeugungen zum Ausdruck gebracht wird (sofern Überzeugungen zum Ausdruck gebracht werden), nicht ohne Weiteres dem Autor des Werks zuzuschreiben ist. Die Zuschreibung der subjektiven Kommentare an den Autor ist bereits eine Interpretationsleistung, die eingehender Prüfung bedarf. Dies ist nicht nur eine gemeinhin anerkannte These, diese Annahme bildet sogar eines der Prinzipien der dieser Arbeit zu Grunde liegenden Fiktionstheorie.²²⁹ Es ist demnach angebracht, für Erzählungen, in denen innerhalb der Erzählerrede subjektive Überzeugungen dargestellt werden, einen *fiktiven* Erzähler anzunehmen, dem diese subjektiven Aussagen zugeschrieben werden.²³⁰

Die Bedingungen dafür, einen fiktiven Erzähler anzunehmen, sind nicht eindeutig und nicht theoretisch bestimmbar, da die Frage nach der Notwendigkeit der Annahme einer fiktiven Erzählerfigur eine graduelle ist. Trotzdem sind Hinsichten, an denen Erzählerhaftigkeit gemessen werden kann, benennbar und nicht aufgrund der ihnen fehlenden zwingenden Beweiskraft außer Acht zu lassen. Solche Hinsichten sind etwa normative, evaluative Geladenheit und andere strukturelle Merkmale der Darstellung. Ein expliziterer Hinweis, der freilich auch kein Garant ist, ist die Eigenbezeichnung des Erzählers mit dem Personalpronomen ‚ich‘/‘wir‘. Anders gesagt: Wertungen und andere Hinweise auf Erzählerhaftigkeit müssen, wie einige Theoretiker überzeugend

²²⁸ Dies ergibt sich daraus, dass in der Definition von Fiktionalität (siehe S. 12) die Annahme enthalten ist, dass Gegenstände/Personen, zu deren Vorstellung R durch (den als Prop zu gebrauchenden) T autorisiert ist, per definitionem fiktiv sind. Folgerichtig ist ein Erzähler/Sprecher dann fiktiv, wenn T zu seiner Vorstellung autorisiert. Vgl.: S. 12.

²²⁹ Vgl. S. 12.

²³⁰ Das gilt auch dann, wenn am Ende der Lektüre offenbar wird, dass diese Wertungen exakt mit den Ansichten des Autors korrespondieren. Eine Gleichsetzung der Figur des fiktiven Erzählers und des Autors ist in diesem Fall das Ergebnis einer Interpretation.

argumentieren,²³¹ nicht zur Annahme eines fiktiven Erzählers führen, in den meisten Fällen ist dies nichtsdestoweniger sinnvoll. Nur weil diese Hinsichten kein schlagendes Argument ergeben, sind sie trotzdem ein ernst zu nehmendes Argument und stellen sozusagen den Regelfall dar, von dem Abweichungen möglich, aber nicht immer sinnvoll sind.

Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass Wertungen nicht immer dazu führen müssen, einen fiktiven Erzähler anzunehmen, sind beispielsweise Grimms Hausmärchen.²³² Hier werden verschiedene Sachverhalte der erzählten Welt wertend dargestellt, trotzdem ist dies kein Indiz dafür, dass der Rezipient sich vorstellen sollte, dass diese Geschichten von einem fiktiven Erzähler vermittelt werden. Die Wertungen gehören hier vielmehr selbst zur erzählten Welt. Sie sind ein Bestandteil der Welt, so wie wir sie uns gemäß der Fiktionsaufforderung vorstellen sollen. Ist hier beispielsweise die Rede von der „bösesten Stiefmutter“ oder dem „schönsten Mädchen“, so funktioniert die erzählte Welt hier nach diesem Gesetz. Niemand *bewertet* die Stiefmutter als „die böseste“, sie *ist* die böseste, so sollen wir uns die Gegebenheiten unter einem bestimmten Blickwinkel vorstellen. Im Regelfall ist es aber weiterhin so, dass wir, wenn wir auf subjektive Färbungen in Form von Wertungen o. a. treffen, nicht nur geneigt sind, diese Wertungen einem fiktiven Erzähler zuzuschreiben, sondern wohl auch zu dieser Annahme berechtigt sind.

Köppe/Kindt bemerken zudem, dass die Unterscheidung zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählern eine gänzlich andere sei als die zwischen Erzählungen mit heterodiegetischen Erzählern und erzählerlosen Erzählungen. Denn die Erzählung ohne Erzähler sei keine Unterkategorie der heterodiegetischen Erzählweise. Im Gegenteil sei sowohl der hetero- als auch der homodiegetische Erzähler eine Unterkategorie der ‚Erzählung mit Erzähler‘ im Gegensatz zur ‚Erzählung ohne Erzähler‘.²³³

Richtig und wichtig an diesen Bemerkungen ist, dass die beiden Erzählsituationen unterschiedliche Fiktionsoperatoren (‚Stell dir vor, dass x‘ und ‚Stell dir vor, dass E erzählt, dass x‘) aufweisen und hierüber zu unterscheiden sind. Richtig ist auch, dass Erzählungen mit heterodiegetischem Erzähler und Erzählungen mit homodiegetischem Erzähler damit eine Gemeinsamkeit teilen, die sie von Erzählungen ohne Erzähler

²³¹ Vgl. insbesondere: Köppe/Stühling: AGAINST PAN-NARRATOR THEORIES.

²³² Vgl.: Kindt: DER DISCOURS DES AUFGEKLÄRTEN MÄRCHENS. Besonders S. 44.

²³³ Vgl.: Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. S. 84.

grundsätzlich unterscheidet. Die Frage ist aber, wie wichtig dieses Unterscheidungskriterium für die Interpretation der jeweiligen Erzählung ist.

Köppe/Kindt fokussieren auf die unterschiedlichen Fiktionsoperatoren ‚Stell dir vor, dass x‘ und ‚Stell dir vor, dass E erzählt, dass x‘. Die Prägnanz dieser Unterscheidung möchte ich nicht bestreiten. Meiner Meinung nach spielt diese Unterscheidung bei der Typenbestimmung des Erzählers aber eine untergeordnete Rolle. Viel wichtiger ist eine Differenzierung nach dem Verhältnis zwischen dem Sprecher und dem Status der Äußerungen. Um es auf den Punkt zu bringen: die Unterscheidung zwischen fiktionalem und faktuellem Sprechen. Es wird augenfällig, dass die erzählerlose Erzählung und die heterodiegetische Erzählung ebenfalls ein prägnantes Kriterium teilen, das sie wiederum von homodiegetischem Erzählen grundsätzlich unterscheidet: Erzählerloses Erzählen und heterodiegetisches Erzählen mit fiktivem Erzähler fordern zu der Vorstellung auf, dass jemand berichtet, der *nicht Teil der Fiktion* ist. Bei erzählerlosen Erzählungen ist der außerhalb der (Gesamt-)Fiktion stehende Autor der Kommunikationspartner, bei heterodiegetischen Erzählungen ist es der außerhalb seiner eigenen Fiktion stehende fiktive Erzähler.

Im Falle homodiegetischen Erzählens ist der Anspruch des Erzählers aber ein gänzlich anderer. Während Autor und heterodiegetischer Erzähler immer fiktionale Rede äußern, also mithin den Fiktionsoperator ‚Stell dir vor, dass x‘ implizit oder explizit vorgeben, sprechen homodiegetische Erzähler (und das gilt für alle Typen homodiegetischen Erzählens) faktual. Sie implizieren nicht den Fiktionsoperator ‚Stell dir vor, dass x‘, sie sind in diesem Fiktionsoperator bereits inbegriffen und ihre Äußerungen haben den Status von ‚Es ist der Fall, dass x‘. Weshalb diese Unterscheidung treffend ist, wird offenbar, wenn man zurückblickt auf die bereits beschriebene Unterscheidung zwischen homo- und heterodiegetischem Erzählen in Erzählungen mit Rahmen- und Binnengeschichte. Die Typisierung eines Erzählers erfolgt immer mit Blick auf die von ihm erzählte Geschichte. Welchen Status der Erzähler bezüglich einer übergeordneten Diegese einnimmt, hat keinen Einfluss auf sein Verhältnis zu der von ihm erzählten Geschichte.²³⁴ Auch bei erzählerlosen Erzählungen fehlt ja der Kommunikationspartner

²³⁴ Dass diese Annahme nicht nur gerechtfertigt ist, sondern auch von Köppe/Kindt in gewisser Weise getragen werden muss, macht ein Blick in ihre Einführung in die Erzähltextanalyse klar. Hier beschreiben

nicht. Er ist aber außerhalb der Fiktion zu suchen. Gleiches trifft auf den heterodiegetischen Erzähler zu: Der heterodiegetische Erzähler ist nicht Teil der Fiktion, die er entwirft. Erzählerlose Erzählung und heterodiegetische Erzählung sind, nach Zuhilfenahme des ontologischen Kriteriums und unter Fokussierung auf die Geschichte, die der zu untersuchende Kommunikationspartner erzählt, mithin nicht zu unterscheiden. Vielmehr trägt es zu einer adäquaten Interpretation bei, die Abwesenheit des Erzählers zu beachten, gleich ob dieser innerhalb einer übergeordneten Erzählebene vom Standpunkt unserer Welt aus gesehen fiktiv ist, da diese Abwesenheit an die Äußerung fiktionaler Rede gekoppelt ist.

Mit Blick auf das Gesamtwerk bleibt die Unterscheidung zwischen erzählerloser Erzählung und der Erzählung mit heterodiegetischem Erzähler freilich bedeutsam. Was hier gezeigt werden konnte ist nur, dass heterodiegetische Erzählungen und erzählerlose Erzählungen sich fiktionslogisch bei der Betrachtung der einzelnen Erzählungen nicht unterscheiden. Nichtsdestoweniger ist es mit Blick auf das Gesamtwerk sinnvoll, die Unterscheidung zwischen Heterodiegetese und der erzählerlosen Erzählung beizubehalten. Denn diese Unterscheidung trägt bei der Werkinterpretation wesentlich dazu bei, den Unterschied zwischen Autor und Erzähler nicht aus dem Blick zu verlieren.

Die Prägnanz dieser Differenzierung für die Interpretation wird im Laufe der Untersuchungen zum unzuverlässigen Erzählen besonders im Vergleich zwischen der Kurzgeschichte DIE FLUGSIMULANTIN und dem Roman JUNGE offenbar werden. Denn auch wenn in JUNGE keine explizite Aufforderung zur Vorstellung eines fiktiven Erzählers enthalten ist, ist die Erzählweise doch auf die Vorstellung eines solchen angelegt und führt ohne diese nur zu einer unzureichenden Interpretation.²³⁵

sie eindrucklich die Möglichkeit einer Binnenerzählung ohne Erzähler. Dabei rekurren sie freilich auf Binnenerzählungen, deren Erzähler auch in der Rahmenerzählung nicht auftritt und somit an keiner Stelle innerhalb der Gesamtfiktion greifbar wird. Einen fiktionslogischen Unterschied zwischen diesen Binnenerzählungen und Binnenerzählungen, deren Erzähler in der Rahmenhandlung auftritt, sich dann eine Geschichte ausdenkt (vgl.: Die Binnenerzählung in Bölls JUGEND) und diese erzählt, sehe ich nicht. Vgl.: Ders.: ERZÄHLTHEORIE. S. 165.

²³⁵ Vgl. besonders S. 205f.

Die Homodiegese

Ein klarer Fall von einem der erzählten Welt zugehörigen – und damit homodiegetischen – Erzähler liegt selbstverständlich in all jenen Erzählungen vor, in denen der Erzähler eine Figur der Geschichte ist. Der „alte Rechtsanwalt“ in Leo Perutz' kurzer Erzählung DER MOND LACHT kennt die Hauptfigur der von ihm erzählten Geschichte nicht nur persönlich, er war auch teilweise anwesend, als sich die Ereignisse zugetragen haben. Wie folgt leitet er die Binnenerzählung ein:

„Interessante Geschichten!“ meinte der alte Rechtsanwalt. „Sie erwarten zuviel von einem Menschen, der seit vierzig Jahren in diesem Provinznest vergraben ist. Was wollen Sie denn eigentlich hören? [...] Haben Sie jemals von dem Baron Sarrazin gehört? Nun gut, hören Sie zu, Sie sollen Ihre Geschichte haben. [...] Die Sarrazins also – den letzten habe ich gekannt. [...] Er begann zu verkaufen, ein Stück Wald, noch eines, dann die alten Bilder. So kam ich mit ihm in Verbindung, schließlich führte ich seine Geschäfte. Eines Tages saß er bei mir, wir verplauderten uns, es wurde dunkel.“²³⁶

Der Erzähler spielt in seiner eigenen Geschichte eine Rolle, damit ist die Stellung des Erzählers zur erzählten Welt (in diesem Fall die Stellung des Rechtsanwalts zur Welt, in der sich die Ereignisse um die Sarrazins zugetragen haben) als homodiegetisch beschreibbar.

Der Prototyp homodiegetischen Erzählens ist aber nicht der Typ des Erzählers wie in DER MOND LACHT, der ein direkter Zeuge der Handlung ist, sondern vielmehr der Erzähler, der seine eigene Geschichte vermittelt. Zum Standardfall müssen an dieser Stelle keine weiteren Erläuterungen folgen, jeder hat einen derartigen Erzählerprotagonisten vor Augen, an diesem Fall ist nichts Unklares und man wird ihn ohne jeden Zweifel der Homodiegese zuordnen.

Die Definition Genettes, die sich auf die Teilhabe an der Geschichte bezieht, kann für eine nähere Beschreibung des Erzählstandpunktes verwendet werden. Es ergeben sich hieraus unterschiedliche Typen homodiegetischen Erzählens.

²³⁶ Leo Perutz: DER MOND LACHT [ERSTDRUCK UNBEKANNT]. In: Ders.: Herr erbarme dich meiner. Hg. von Hans-Harald Müller. Reinbek b. H. 1989, S. 99–110. S. 99f.

c) Das Geschichtskriterium: Typen homodiegetischen Erzählens

Die Frage danach, ob ein Erzähler Teil der Geschichte ist oder nicht, ist eine gänzlich andere als die eben besprochene Frage nach der Zugehörigkeit des Erzählers zur Welt_G. Im Gegensatz zur Unterscheidung zwischen Homo- und Heterodiegese, die sich auf Weltidentität/-differenz stützt, ist die Orientierung an der Geschichtszugehörigkeit keine ontologische Frage, sondern eher eine thematische.²³⁷ Zudem funktioniert die Frage nach der Beteiligung des Erzählers an der Geschichte komparativ und nicht klassifikatorisch, sie lässt ein Mehr-oder-Weniger zu.

Die Prägnanz der Entscheidung zwischen Welt- und Geschichtskriterium als Bezugspunkt für die Heterodiegese ist ablesbar an der Konfusion, welche die undifferenzierte Begriffsverwendung in der literaturwissenschaftlichen Praxis hervorruft. Die fehlende Berücksichtigung der unterschiedlichen Bezugspunkte ist meiner Ansicht nach auch der Grund dafür, dass Genette in der *Erzählung* darauf beharrt, dass die Abwesenheit des Erzählers immer absolut, die Anwesenheit aber graduell sei.²³⁸ Denn die Frage nach der ‚Abwesenheit‘ kann nicht beantwortet werden, wenn keine Einigkeit darüber besteht, *wo* der Erzähler abwesend sein muss, um als heterodiegetisch zu gelten: Geht es um eine Abwesenheit in der Geschichte oder in der Welt der Geschichte? Wenn die für die Trennung von Homo- und Heterodiegese ausschlaggebende Abwesenheit sich auf die erzählte Welt bezieht, betrifft sie Figuren, die sich fiktionslogisch voneinander unterscheiden, sodass das ontologische Kriterium des ‚Ausgedachten‘ maßgeblich ist. In

²³⁷ Auch die von mir als ontologisches Kriterium eingeführte Verschiedenheit zwischen Erzähler und erzählter Welt kann vom Standpunkt der Geschichte aus gesehen werden. Der heterodiegetische Erzähler, der nicht Teil der erzählten Welt der Geschichte ist, ist aus logischen Gründen ([iii] nach Köppe/Stühling) nicht Teil der Geschichte. Die Anbindung der Unterscheidung zwischen Homo- und Heterodiegese an die erzählte Welt ist demnach nicht unbedingt notwendig. Denkbar ist auch eine Differenzierung, die für alle Erzählstandpunkte die *Geschichte* als Referenzpunkt wählt und die unterschiedlichen Typen allein mithilfe der *Ursache* der fehlenden Teilhabe unterscheidet. Dann schwankt die Frage nach der Anwesenheit in der Geschichte zwischen thematischen ([i] und [ii] nach Köppe/Stühling) und ontologischen ([iii] nach Köppe/Stühling) Kriterien. Den Missverständnissen, die sich aus der Begriffsverwendung ergeben, kann bei dieser Bestimmung jedoch nicht mit gleicher Entschiedenheit entgegengewirkt werden, da in diesem Fall die erzählte Welt als Bezugspunkt gänzlich aus den Bestimmungen getilgt würde, was mit dem *Ausdrucksgebrauch* schwer zu vereinen ist. Die Aufrechterhaltung des Bezugspunktes der erzählten Welt in den Definitionen der Homo- und Heterodiegese ist damit dem Ziel geschuldet, den Anschluss an die bisherige Terminologie nicht aus den Augen zu verlieren. Zudem bringt sie den Vorteil mit sich, dass der Unterschied zwischen der Trennung der Homo- und Heterodiegese – als eine Frage der Ontologie – und der Differenzierung zwischen unterschiedlichen Typen homodiegetischen Erzählens – als eine thematische Frage – anschaulich wird.

²³⁸ Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 159.

diesem Fall ist die Abwesenheit in der Tat absolut, denn entweder ist eine Erzählung fiktiv oder nicht, das gilt auch für Binnengeschichten innerhalb einer Fiktion. In seinem NEUEN DISKURS DER ERZÄHLUNG führt Genette in Anlehnung an Stanzel dann Folgendes an:

Franz Stanzel hat nämlich in einer für mich oft überzeugenden Weise betont, dass man die Möglichkeit einer allmählichen Abstufung einräumen muss: sei es auf Seiten der (fokalisierten) ‚personalen‘ Narration, wo gewisse Autoren, wie der Thackeray des *Henry Esmond*, abwechselnd das *Ich* und das *Er* gebrauchen, sei es auf Seiten des ‚auktorialen‘ Typs, wo Texte wie *Madame Bovary*, *Vanity Fair* oder *Die Brüder Karamasow*, mit ihrem Mitbürger-und-Zeitgenossen-Erzähler, sehr stark mit dem homodiegetischen Erzähltyp mit Beobachter-Erzähler liebäugeln.²³⁹

Die Homodiegese ist laut Genettes Definition aber ohnehin nur durch das Auftauchen des Erzählers *als Figur in der Geschichte* bestimmt. Damit ist sein Schwanken einfacher zu erklären, denn die Frage nach der An- oder Abwesenheit des Erzählers in der erzählten Welt scheint sich hier gar nicht zu stellen. Die Problematik, die Genette dazu führt, Teilhabe graduell zu sehen, ist die der Anwesenheit als Figur in der *Geschichte*. Diese unterschiedlichen Vorstellungen von Abwesenheit führen aber zu Missverständnissen, wie man beispielsweise an den Ausarbeitungen Lahn/Meisters sehen kann. Sie beschreiben die Homodiegese folgendermaßen: „Homodiegetisch: [...] Der Erzähler ist Teil der *erzählten Welt*.“²⁴⁰ Im Anschluss an Genettes Überarbeitung der ERZÄHLUNG konstatieren sie dagegen, dass Fälle wie bspw. in manchen Texten der späte Historiker „merkwürdige Zwitterwesen“²⁴¹ seien. Da sie aber festhalten, dass die theoretische Grenzziehung zwischen Homo- und Heterodiegese gesetzt, und in Form einer nicht überschreitbaren ontologischen Grenze²⁴² anzunehmen sei, wird nicht nachvollziehbar, wieso derartige Erzähler irgendeine Art von „Zwitterwesen“ sein sollten. Sie sind Teil der erzählten Welt, da sie sich die Geschichte nicht ausgedacht haben. Sie erzählen keine fiktive Geschichte, sondern eine Geschichte, die sich in ihrer Lebenswelt vor einiger Zeit oder an einem weit entfernten Ort abgespielt hat. Verständlich werden diese Anmerkungen nur, wenn man die ausschlaggebende Abwesenheit des Erzählers nicht festlegt und deren Bezugspunkt zwischen erzählter Welt und Geschichte schwankt, also zwischen einer ontologischen und

²³⁹ Ebd. S. 237.

²⁴⁰ Lahn/Meister: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE. S. 68 [Hervorhebung im Original].

²⁴¹ Ebd. S. 75.

²⁴² Vgl.: ebd. S. 69.

einer thematischen Frage nicht entschieden wird. Dann sind diese Erzähler, die (aus welchem Grund auch immer) nicht als Figur in der Geschichte auftreten aber denselben ontologischen Status wie die Figuren der Geschichte einnehmen, nicht eindeutig beschreibbar.²⁴³

Während also das Kriterium der logischen Verschiedenheit nach Köppe und Stühling die Abwesenheit in der erzählten Welt markiert und zur Trennung von Homo- und Heterodiegese verwendet wird, können anhand der Teilhabe des Erzählers an der Geschichte Typen homodiegetischen Erzählens beschrieben werden, die bei einer Vermengung der Bezugspunkte verschleiert bleiben. Wie in dem unten angeführten Schaubild (S. 88) dargestellt, steht dem heterodiegetischem Erzählen das homodiegetische Erzählen gegenüber. Dieses besteht, wie am äußeren rechten Teil der Grafik erkennbar wird, wesentlich aus dem von mir geschichtlich-homodiegetisches²⁴⁴ Erzählen genannten

²⁴³ Ein weiteres Beispiel ist auch bei Metz zu finden, der einen Erzähler, der ein Freund sein könnte, als „(natürlich) nicht diegetisch“ beschreibt, wenn er nicht als Figur im Film zu sehen ist. Wäre hier das strengere, ontologische Kriterium der Weltzugehörigkeit angelegt worden, müsste ein „Freund“ immer diegetisch sein, da er fiktionslogisch auf einer Stufe mit den Figuren steht. Christian Metz: DIE UNPERSÖNLICHE ENUNZIATION ODER DER ORT DES FILMS. Münster 1997. S. 45. Martínez/Scheffel sind aus diesem Grund der Ansicht, dass „auch die Grenze zwischen hetero- und homodiegetischem Erzähler durchlässig sein kann.“ Martínez/Scheffel: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE. S. 82. Sie führen nur die Zugehörigkeit zur Geschichte als Kriterium an und lassen die meiner Ansicht nach wichtigere, weil erstens trennschärfere und zweitens bedeutungsschwerere Unterscheidung nach fiktionslogischen Kriterien außen vor.

²⁴⁴ Auch Genette, der ‚diegetisch‘ als ‚zur Geschichte zugehörig‘ verstanden wissen möchte, sucht nach einer alternativen Benennung, da er festhält, dass ‚diegetisch‘ in diesem Falle irreführend sei. Genette verwarf ‚geschichtlich‘, da er meinte, dies führe zu noch größerer Verwirrung. Vgl.: Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 183. Dem stimme ich zu; da hier aber die beiden oben genannten Subtypen unterschieden werden sollen und ‚diegetisch‘ aus den oben angeführten Gründen bereits als Begriff für die Zugehörigkeit zur erzählten Welt besetzt ist, benötige ich nichtsdestoweniger einen Terminus für die Benennung der Zugehörigkeit des Erzählers zur Geschichte. Ich habe mich für ‚geschichtlich‘ im Sinne von ‚zur Geschichte gehörig‘ entschieden. Benennungen wie ‚personal‘ oder ‚figürlich‘ (mitsamt all ihrer Variationen wie bspw. ‚figurativ‘ oder ‚persönlich‘) hätten weitaus größere Verwirrung gestiftet. Da ‚figürlich‘ immer mit Bezug auf ‚Figur‘ zu verstehen ist, kann dieser Ausdruck nicht auf die Zugehörigkeit zur Geschichte, sondern nur auf die Zugehörigkeit zur erzählten Welt rekurrieren. („Eine F. ist eine belebte Entität [...] in einer fiktionalen, durch einen →Text oder ein anderes Medium konstituierten Welt.“ Fotis Jannidis: FIGUR. In: Gerhard Lauer/Christine Ruhrberg (Hrsg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2011, S. 90–93. S. 90.) Ähnliches gilt für den Terminus ‚personal‘, der auf ‚Person‘ verweist. Bei ‚Person‘ ist aber nicht einmal unumstritten, ob dieser Begriff überhaupt im Zusammenhang mit Fiktion verwendet werden kann, ist doch eine „Person“ entweder ein „Mensch, menschliches Wesen“ und damit nicht fiktiv oder aber eine „Figur in einem Drama, Film o. Ä.“, womit diesem Begriff dann dieselben Probleme anhaften wie dem der ‚Figur‘. Dudenredaktion (Hrsg.): DUDEN. DAS FREMDWÖRTERBUCH. Mannheim/Wien/Zürich 2010¹⁰. S. 786. Zu beachten ist hierbei, dass sich der Terminus ‚geschichtlich‘ auch dadurch rechtfertigt, dass seine zeitliche Bedeutungskomponente nicht vollständig vernachlässigt wird, sondern für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Erzähler und Geschichte insofern Beachtung finden wird, als die Zugehörigkeit

Typ ($E_{\text{homo}G}$). Dieser Typ stellt den bereits erwähnten Regelfall homodiegetischen Erzählens dar. Innerhalb der Geschichte sind die unterschiedlichen Grade der Geschehensbeteiligung eingezeichnet, deren Extremform (der Erzähler ist der Protagonist) das autodiegetische Erzählen ist.²⁴⁵ Als Teil der erzählten Welt aber außerhalb der Geschichte stehend, treten die beiden anderen homodiegetischen Erzähler auf: ungeschichtlich-homodiegetische und peridiegetische Narratoren. Sie unterscheiden sich über eine weitere Grenze (physikalische Verschiedenheit), die im Schaubild (S. 88) bereits als durchlässig visualisiert ist, was an späterer Stelle eingehend erläutert wird.

Auf der Grundlage der oben benannten Argumente lege ich die folgenden Definitionen für die Typen homodiegetischen Erzählens nahe:

- ($E_{\text{homo}G}$) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann geschichtlich-homodiegetisch zu nennen, wenn er Teil von G ist.
- ($E_{\text{homo}\neg G}$) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann ungeschichtlich-homodiegetisch zu nennen, wenn er Teil der Welt_G, aber nicht Teil von G ist und diese Tatsache nicht Ergebnis einer Unmöglichkeit ist.
- (E_{peri}) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann peridiegetisch zu nennen, wenn er Teil der Welt_G, aber aus Gründen einer physikalischen Unmöglichkeit nicht Teil von G ist.

Geschichtlich-homodiegetisches Erzählen

Ich habe bereits erwähnt, dass der Erzähler aus DER MOND LACHT ein homodiegetischer ist, also im Schaubild rechter Hand der Grenze der logischen Verschiedenheit anzusiedeln ist. Nun bleibt zu klären, welchem Typ homodiegetischen Erzählens er zugeordnet werden kann. Die angeführten Textstellen belegen, dass der Erzähler eine Figur der Geschichte ist, dass er also ein geschichtlich-homodiegetischer Erzähler ist. Um an dieser Stelle gleich einen Grenzfall dieser Kategorie zu untersuchen und den Nutzen dieser Unterscheidung an demselben darstellen zu können, werde ich den Erzählstandpunkt im weiteren Verlauf der Geschichte um die Sarrazins einmal genauer ansehen:

zur Geschichte nicht zuletzt auch mithilfe des Kriteriums der zeitlichen Nähe oder der Gleichzeitigkeit festgelegt wird. Hierzu wird im Folgenden noch eingehend Stellung bezogen.

²⁴⁵ Vgl.: Susan Sniader Lanser: THE NARRATIVE ACT. POINT OF VIEW IN PROSE FICTION. Princeton 1981. S. 160.

Der Erzähler in DER MOND LACHT ist nicht während der gesamten von ihm vermittelten Geschichte gegenwärtig. Ähnlich dem viel diskutierten Fall DOKTOR FAUSTUS spekuliert der Erzähler teilweise über Vorgänge, bei denen er selbst nicht zugegen war. Hier sind beispielsweise die Unwissenheit des Rechtsanwaltes bezüglich der Umstände um Sarrazins Erlebnis mit dem Mond²⁴⁶ und korrespondierend Zeitbloms Spekulationen über den Status des Gesprächs zwischen Leverkühn und dem Teufel²⁴⁷ zu nennen. Der Erzähler in DER MOND LACHT thematisiert dies auch: „Ich muss nun versuchen, den Verlauf der Geschehnisse, die diese Katastrophe herbeigeführt haben, zu rekonstruieren. Für die Richtigkeit aller Einzelheiten kann ich mich nicht verbürgen.“²⁴⁸ Oder auch: „Da kam eine Zeit, in der ich den Baron nicht sah.“²⁴⁹ Diese Wechselspiele im Verhältnis zwischen Erzähler und Handlung, die zwischen dem Beobachten der Ereignisse und den Mutmaßungen über sie schwanken, machen derartige Narratoren zu einem Grenzfall geschichtlich-homodiegetischen Erzählens. Fraglich ist, ob sie dann vom geschichtlich-homodiegetischen Erzähler zum ungeschichtlich-homodiegetischen Erzähler werden, also zum Erzähler, der zwar Teil der erzählten Welt ist, aber nicht Teil der Geschichte, wobei diese fehlende Teilhabe nicht einer physikalischen Unmöglichkeit geschuldet ist.

Ich vertrete die Ansicht, dass eine Figur, die einmal in der Geschichte aufgetreten ist, eine Figur der Geschichte bleibt; in vorliegendem Fall eben nur eine Randfigur. Sicher ist es aber möglich – und in manchen Fällen wohl auch wünschenswert – im Rahmen einer mikroskopisch genauen Erzähleranalyse verschiedene Erzähltypen innerhalb einer Erzählung festzusetzen, um den Unterschied zwischen den Szenen, bei denen der Erzähler als Figur anwesend ist, und denen, über die er seine Informationen selbst nur aus Berichten Dritter oder gar nur aufgrund von Spekulationen erhalten hat, herauszustellen. Der Erzähler in DER MOND LACHT ist in obigem Schaubild innerhalb der Geschichte zu finden und hier wohl irgendwo zwischen beteiligtem Beobachter und Nebenfigur anzusetzen.

²⁴⁶ Vgl.: Perutz: DER MOND LACHT. S. 109.

²⁴⁷ Vgl.: Thomas Mann: DOKTOR FAUSTUS. DAS LEBEN DES DEUTSCHEN TONSETZERS ADRIAN LEVERKÜHN, ERZÄHLT VON EINEM FREUNDE [1947]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 10: 1. Hg von Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M. 2007. S. 323f.

²⁴⁸ Perutz: DER MOND LACHT. S. 108.

²⁴⁹ Ebd. S. 106.

Für geschichtlich-homodiegetisches Erzählen ist also die Teilhabe des Erzählers an der Geschichte ausschlaggebend. Im Schaubild ist bereits angedeutet, dass es weitere Typen homodiegetischen Erzählens gibt, denen gemein ist, dass sie in der erzählten Welt der Geschichte angesiedelt sind, die sich aber nichtsdestoweniger durch eine weitere Grenze der physikalischen Verschiedenheit voneinander unterscheiden. Die Frage nach der Teilhabe an der Geschichte qualifiziert bei positivem Befund die Zuordnung zum geschichtlich-homodiegetischen Erzählen. Ein negativer Befund kann aber unterschiedliche Ursachen haben. Zuerst zu dem Fall, der im Schaubild – als unbeteiligter Beobachter – bereits außerhalb der Geschichte angesiedelt ist.

Ungeschichtlich-homodiegetisches Erzählen

Ein repräsentatives Beispiel für die Relevanz der Berücksichtigung der Geschichtsbeteiligung neben dem der Weltzugehörigkeit ist in Hoffmanns *DER SANDMANN* enthalten. Wie bereits beschrieben, ist die Zuordnung dieses Erzählers zur Homodiegetese mit seiner Freundschaft zu Nathanael zu rechtfertigen, jedenfalls wenn man diese bereits zitierte Anmerkung ernst nimmt und nicht als eine Verbindung zwischen einem Autor und seiner fiktiven Figur versteht, wofür es in *DER SANDMANN* auch einige Hinweise gibt. Diese Interpretationsmöglichkeit einmal außer Acht gelassen – die Verbindung zwischen Erzähler und Nathanael also als eine freundschaftliche im Sinne einer faktualen, auf Gegenseitigkeit beruhenden Verbindung ernst genommen – bleibt nach der Feststellung der Weltidentität zwischen Erzähler und Geschichte die Frage danach, ob der Erzähler tatsächlich nicht nur ein Teil der erzählten Welt_G, sondern auch ein Teil der Geschichte ist. Im weiteren Verlauf der Handlung um Nathanael, Clara und Coppelius/Coppola spielt der Erzähler indes keine Rolle. Er tritt an keiner Stelle als Figur in Erscheinung. Seine Anwesenheit beschränkt sich auf den Diskurs, in dem er immer wieder durch Erzählerwertungen und Leseransprachen auf sich aufmerksam macht. Er beschreibt aber nicht, dass er an den Ereignissen teilhatte oder auch nur, dass er dieselben beobachtet habe oder Ähnliches. Die einzige Stelle neben der oben zitierten, an der eine Verbindung zwischen Erzähler und Geschichte festgemacht werden kann, ist die Schnittstelle, die sich über die Briefe zwischen der Figur des Erzählers und der Figur Lothars offenbart: „Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir günstigst mitteilte, für den Umriss des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und

mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.“²⁵⁰ Der Erzähler hatte demzufolge in irgendeiner Art Kontakt mit der Figur Lothar, der ihm die Briefe zukommen ließ, mit denen er seine Erzählung einleitet.

Hier kommt genau der Fall zum Tragen, den Köppe und Stühling unter (i) angeben: Es ist ein kontingenter Umstand, dass der Erzähler in der Geschichte nicht vorkommt. Doch hierfür ist keine physikalische Unmöglichkeit bestimmend, es ist eher der Fall, dass er sich quasi „versehentlich“ ausspart, obwohl er über seine Rolle hätte berichten können, was eine *Gleichzeitigkeit* zwischen der Handlung der Geschichte und dem Erzähler impliziert. Gleichzeitigkeit zwischen Erzähler und Geschichte zeichnet demnach ungeschichtlich-homodiegetisches Erzählen im Gegensatz zu einer physikalischen Verschiedenheit beim peridiegetischen Erzählen aus.

In beiden Formen ist der Erzähler nicht Teil der Geschichte, beim ungeschichtlich-homodiegetischen Erzählen könnte der Erzähler es aber sein. Da er kein aktueller Beobachter ist, ist er nicht geschichtlich-homodiegetisch, er tritt nicht als Figur in der Geschichte auf.²⁵¹ Sicher ist dieses Kriterium zumindest unscharf, da die Reichweite des Beobachterbegriffs nicht festgelegt ist. An- bzw. Abwesenheit sind, auch wenn es auf den ersten Blick nicht so scheinen mag, relativ. Erstens sind die Kriterien, an denen Anwesenheit festgemacht werden kann, nicht geklärt und zudem kann man mehr oder weniger anwesend sein. Ist beispielsweise nur Gleichzeitigkeit ausschlaggebend für eine positive Antwort auf die Frage nach der Anwesenheit oder müssen auch enge Beziehungen (wie Verwandtschaft) berücksichtigt werden, wenn es um eine Verbindung zwischen Erzähler und Geschichte und damit um die Möglichkeit der Verwendung des Beobachterbegriffs als eines zumindest potenziellen geht? Und wie weit reicht Gleichzeitigkeit? Ist an sie auch eine Form von Verständnis für die Umwelt gebunden? Reicht es also nicht aus, wenn der spätere Narrator zur Zeit der Handlung ein Baby war? Diese Fragen sind nicht abschließend zu beantworten, sondern müssen für jeden Text separat geklärt werden. Für Fragen nach der Reichweite des Kriteriums der Gleichzeitigkeit werden aber im Folgenden Beispiele angeführt, an denen das Kriterium und sein Nutzen für die Exegese ablesbar werden. Zudem ist es einfacher, den Mehrwert

²⁵⁰ Hoffmann: DER SANDMANN. S. 27.

²⁵¹ Vgl.: Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 237.

der Gleichzeitigkeit zu begreifen, wenn an ihn der ohnehin in der Narratologie oft bemühte Beobachterbegriff gekoppelt wird. Ein Erzähler, der kein Zeitzeuge der Handlung sein kann (peridiegetischer Erzähler), wird demnach von dem Erzähler unterschieden, der ein Beobachter sein könnte, auch wenn er es nicht ist (ungeschichtlich-homodiegetisch). Egal ob aktueller (geschichtlich-homodiegetisch) oder potenzieller (ungeschichtlich-homodiegetisch) Beobachter, der Begriff des Beobachters impliziert, dass der Erzähler in der Lage gewesen sein muss, die Handlung selbst miterlebt zu haben.

Peridiegetisches Erzählen²⁵²

Ein Beispiel für peridiegetisches Erzählen ist Storms Novelle DER SCHIMMELREITER. Der Erzähler dritter Stufe, namentlich der Schulmeister, erzählt eine Geschichte, in der er nicht mitspielt und deren Handlung er auch nicht beobachtet haben kann. Er ist peridiegetisch in Bezug auf seine eigene Geschichte:

Dieser [der Schulmeister, Anm. SEL] war inzwischen aus einer Ofenecke hervorgekommen und hatte sich neben mir an den langen Tisch gesetzt. [...] Der Alte sah mich mit verständnisvollem Lächeln an: „Nun also!“ sagte er. „In der Mitte des vorigen Jahrhunderts, oder vielmehr, um genauer zu bestimmen, vor und nach derselben, gab es hier einen Deichgrafen, der von Deich- und Sielsachen mehr verstand, als Bauern und Hofbesitzer sonst zu verstehen pflegen.“²⁵³

Sicher ist disputabel, ob der Schulmeister hinsichtlich seiner Geschichte nicht noch als – am Rande – ungeschichtlich-homodiegetisch eingestuft werden kann, immerhin bestimmt er den Ort des Geschehens mit dem deiktischen Adverb „hier“, was eine Beziehung zwischen ihm und der Geschichte herzustellen anbietet. Allerdings bin ich der Ansicht, dass diese Beziehung derart marginal ist, dass sie für die Typisierung des Erzählers vernachlässigt werden kann. Wie schon Genette bemerkte, ist die Frage „Von welcher Distanz an beginnt man, abwesend zu sein?“²⁵⁴ nicht einfach zu beantworten und muss wohl auch weiterhin im Einzelfall neu gestellt und abgewägt werden. In der Schulmeistererzählung kommt meiner Ansicht nach genau die Art von Entfernung

²⁵² Der Terminus der ‚Peridiegese‘ stammt aus der Filmnarratologie. Christian Metz prägte diesen Begriff, um eine Off-Stimme, eine Stimme, die nicht diegetisch ist, zu beschreiben. Vgl.: Metz: DIE UNPERSÖNLICHE ENUNZIATION. S. 45.

²⁵³ Theodor Storm: DER SCHIMMELREITER [1888]. In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. von Peter Goldammer. Bd. 4: Novellen. Kleine Prosa. Berlin/Weimar 1978⁴, S. 251–372. S. 256.

²⁵⁴ Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 238.

zwischen Erzähler und Erzählung zum Tragen, die ich als bestimmend für die Annahme physikalischer Verschiedenheit vorgestellt habe. Der zeitliche Abstand zwischen dem Erzähler und seiner Erzählung ist derart groß, dass man den Erzähler nicht mehr ohne Weiteres als ungeschichtlich-homodiegetisch bezeichnen kann, er ist kein potenzieller *Beobachter* der Ereignisse.

An der Schulmeistererzählung lässt sich ein Argument für die Prägnanz der Differenzierung von Hetero- und Peridiegese, also für die Prägnanz der Unterscheidung der Definition der Homodiegese nach der Teilhabe an der erzählten Welt und nicht an der Geschichte, aufzeigen. Wenn die Narratologie als eine Heuristik für die Interpretation zu verstehen ist, und dafür haben Kindt/Müller meines Erachtens schlagende Gründe angeführt,²⁵⁵ ist die Frage danach, was eine Neuerung der narratologischen Unterscheidungskriterien für die praktische Werkinterpretation zu leisten imstande ist, unbedingt zu stellen und das reziproke Verhältnis von Narratologie und Interpretation zu berücksichtigen. Gerade bei Erzählungen mit phantastischen Anklängen, wie eben der Schulmeistererzählung, scheint die Nähe der Erzählung und des Erzählers zueinander ebenso wichtig zu sein wie deren Abstand voneinander. Das eben erwähnte und für die Typisierung entwertete Auftreten des Adverbs „hier“ in der Schulmeistererzählung soll dem Zuhörer verdeutlichen, dass sich diese unglaublichen Ereignisse genau an diesem Ort abgespielt haben.²⁵⁶ Eine Verbindung zwischen dem Unheimlichen und der Gegenwart wird angeboten und dient nicht nur zur Authentifizierung der Geschichte, sondern auch zur Herstellung einer emotionalen Nähe zwischen den Ereignissen und dem Zuhörer. Wie Monika Schnitz-Emans in Anschluss an Roger Caillois feststellt, „spielen phantastische Geschichten vorzugsweise in der Gegenwart oder doch zumindest in einer Zeit, die dem Vertrauenshorizont der erwarteten Leserschaft noch angehört.“²⁵⁷ Deshalb ist es nicht sinnvoll, das Kriterium der Geschichtsbeteiligung als bestimmend für die Trennung von Homo- und Heterodiegese anzusetzen und das ontologische Kriterium aus den Augen zu verlieren. Gerade die Peridiegese mit ihrer „Nähe“ zur Geschichte ist

²⁵⁵ Vgl.: Kindt/Müller: NARRATIVE THEORY AND/OR/AS THEORY OF INTERPRETATION.

²⁵⁶ Für diesen Hinweis danke ich Silke Lahn und dem ICN Hamburg.

²⁵⁷ Monika Schnitz-Emans: PHANTASTISCHE LITERATUR. EIN DENKWÜRDIGER PROBLEMFALL. In: Neohelicon 22.2 (1995), S. 53–116. S. 74; vgl. auch Roger Caillois: DAS BILD DES PHANTASTISCHEN. VOM MÄRCHEN BIS ZUR SCIENCE FICTION. In: Rein Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M. 1974, S. 44–83. S. 51f.

wichtig, um derartige Interpretationen zu stützen und das vom Autor intendierte Moment der Nähe nicht hintanzustellen. Das wird nicht nur an Geschichten mit phantastischen Inhalten augenfällig, auch andere Bezüge sind vorstellbar. In Bölls Erzählung DIE WAAGE DER BALEKS²⁵⁸ wird beispielsweise durch die Erzählinstanz des Enkels intendiert, dass sich zwischen Leser und den lange geschehenen Ereignissen ein gewisser Konnex aufbaut. Hier ist es denkbar, dass die verwandtschaftliche Nähe ein Aufruf ist, sich ein Beispiel zu nehmen. Es ist wichtig, dass die Geschichte ausgerechnet vom Enkel erzählt wird, das trägt nämlich, wie in der Schulmeistererzählung, nicht nur zur Authentifizierung bei, sondern stellt eben auch ein Verhältnis zwischen den Ereignissen und dem Rezipienten her, das mit der Kategorie der Peridiegese besonders treffend beschrieben werden kann. Gleichzeitigkeit als Unterscheidungsmerkmal für zwei unterschiedliche Erzählstandpunkte anzusetzen, erscheint aber auch vor einem weiteren Hintergrund plausibel.

In Uwe Timms DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST versucht der Rahmenerzähler herauszufinden, ob und wie Frau Brücker die Currywurst kreiert hat. Der Erzähler kennt Frau Brücker von früher, als er des Öfteren eine Currywurst an ihrem Imbiss gegessen hat. Auch seine Eltern waren gut mit der mittlerweile greisen und blinden Frau bekannt. Nachdem er sie in einem Altenheim in Harburg gefunden hat, besucht er sie an sieben Nachmittagen und lässt sich von ihr die Begebenheit von der Entdeckung der Currywurst erzählen. Diese Geschichte wird aber nicht etwa in direkter Rede Frau Brückers wiedergegeben, sondern vom Erzähler der Rahmenhandlung vermittelt:

[Sie] erzählte von notwendigen und zufälligen Ereignissen, wer und was alles eine Rolle gespielt hatte bei der Entdeckung der Currywurst [...]. Das alles erzählte sie stückchenweise, das Ende hinausschiebend, in kühnen Vor- und Rückgriffen, so daß ich hier auswählen, begradigen, verknüpfen und kürzen muß. Ich lasse die Geschichte am 29. April 1945, an einem Sonntag beginnen.²⁵⁹

Dabei transponiert der Erzähler die Geschichte Brückers streckenweise in die dritte Person und berichtet, ganz nach Manier eines sogenannten allwissenden Erzählers, auch über Gedanken anderer Personen. Diese hat er entweder nicht von ihr erfahren und

²⁵⁸ Heinrich Böll: DIE WAAGE DER BALEKS [1953]. In: Ders.: Werke, Kölner Ausgabe in 27 Bde. Hg. von Árpád Bernáth u. a. Bd. 7: 1953–1954. Hg. von Ralf Schnell. Köln 2006, S. 20–27.

²⁵⁹ Uwe Timm: DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST [1993]. München 2011¹⁶, S. 14.

spekulativ ergänzt oder Frau Brücker selbst mutmaßt darüber, was dann im Erzählerbericht nicht als eine solche Ungewissheit, die es aus evidenten Gründen sein muss, gekennzeichnet ist.

So waren Hermann Bremer und Lena Brücker Schritt um Schritt hierher und hintereinander zu stehen gekommen, und er hatte sie mit seinem Gepäck, einem Seesack mit einer daraufgebundenen, eingerollten graugrün gesprenkelten Feldplane, gestreift. Macht nichts. Erst ein Zufall ließ sie ins Gespräch kommen. Sie kramte in ihrer Handtasche nach der Geldbörse, da rutschte ihr der Haustürschlüssel raus. Er bückte sich, sie bückte sich, sie stießen mit den Köpfen zusammen, nicht stark, nicht schmerzhaft, er spürte nur kurz ihr Haar im Gesicht, sanft, weichblond. Er hielt ihr den Schlüssel hin.

Zwischendurch werden immer wieder kurze Passagen in wörtlicher Rede eingeschoben, die nicht gekennzeichnet sind:

Was war ihr zuerst aufgefallen? Die Augen? Nee, die Sommersprossen, er hatte Sommersprossen auf der Nase, mittelblondes Haar. Hätt glatt mein Sohn sein können. Sah aber noch jünger aus, als er war, damals 24 Jahre. [...] Sie wollte wissen, auf welchen Einheiten er fahre. Sie fragte das mit dem richtigen Begriff. Das hatte man ja täglich gehört und gelesen: schwere Einheiten, die Schlachtschiffe, Panzerkreuzer, Schweren Kreuzer.²⁶⁰

Der Erzähler hat hier durch die persönliche Bekanntschaft mit der Protagonistin eine Verbindung zur Geschichte aufzuweisen, was in der Regel für die Kategorisierung des Erzählers als einen ungeschichtlich-homodiegetischen reichen dürfte. Er kommt theoretisch als Beobachter in Betracht, merkt er doch an, in den Trümmern der Front gespielt zu haben, in die Brückers Liebhaber gebracht werden sollte. Es ergibt sich ein weiterer Faktor, der als Grundlage für die Kategorisierung dienen und das Argument der Gleichzeitigkeit ergänzen kann: Die Geschichte, die Lena Brücker erzählt, spielt zur Zeit des Dritten Reiches. Der Krieg ist dem Ende nahe, Lebensmittel sind knapp und Frau Brücker versteckt einen fahnenflüchtigen jungen Soldaten in ihrer Wohnung, mit dem sie eine Affäre hat. Der Erzähler – das erzählende Ich – hingegen lebt in der Zeit weit nach Ende des Krieges.²⁶¹

Ähnliches finden taucht auch im Vorsatz von Thomas Manns ZAUBERBERG auf:

²⁶⁰ Ebd. S. 19f.

²⁶¹ Auch wenn der Erzähler als Kind den Krieg miterlebt hat, kann man nicht sagen, dass er die Situation, in der die Liebenden damals lebten, nachvollziehen könnte. Das wird schon daran deutlich, dass er in den Trümmern „gespielt“ haben will. Das erzählende Ich lebt hinter derselben „Wende und Grenze“, die ich im Folgenden als ausschlaggebend beschreiben werde.

Die Geschichte Hans Castorps [...] ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.

Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenläufen zu berechnen; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit, – eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwiennatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.

Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflorenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie *vor* einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt ... Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt *vormals*, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher.²⁶²

Möglich wäre eine Übertragung dieser Betrachtungen auf DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST, da der Erzähler nach einer ganz ähnlichen „Wende und Grenze“ lebt. Die „Wende und Grenze“ in „Leben und Bewusstsein“ lässt Assoziationen zu einer anderen Welt auftreten. Die Dinge sind nicht mehr dieselben, die Welt ist es nicht mehr. Kann man bei einer derart veränderten Welt noch von derselben Welt sprechen? Der Parameter, der sich als Ergänzung zur Möglichkeit der Beobachterposition (der zeitlichen und örtlichen Gleichzeitigkeit) ergeben könnte, wäre, dass die Modalitäten einer Welt nicht gravierend verschieden sein dürfen. Das rechtfertigt auch die Benennung dieses Typs mit dem Terminus der ‚Peridiegese‘. Die Peridiegese kann eben nicht nur über den Geschichtsbeteiligungsaspekt definiert werden, sie hat in gewisser Weise auch etwas mit dem Weltaspekt zu tun, über den die Heterodiegese bestimmt ist: Obgleich ontologisch einwandfrei zu klären ist, welcher Welt der Erzähler angehört, kann es sein, dass die Distanz des Erzählers zum Geschehen eine derart große ist, dass Assoziationen zur Heterodiegese aufkommen. In gewisser Weise haben Lahn/Meisters Anmerkungen zum Erzählertyp des späten Historikers als „Zwitterwesen“ damit doch ihre Berechtigung.

²⁶² Thomas Mann: DER ZAUBERBERG [1924]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 5: 1. Hg. von Michael Neumann. Frankfurt a. M. 2002. S. 9f.

Diesem Phänomen kann mit der Benennung dieser Erzähler als peridiegetische Erzähler Rechnung getragen werden.

Die Peridiegese ist im unten angeführten Schaubild (S. 88) zwischen ungeschichtlich-homodiegetischem und heterodiegetischem Erzählen verordnet. Eine Unterscheidung in beide Richtungen ist bei diesem Erzählstandpunkt besonders wichtig. Auch in Richtung des heterodiegetischen Erzählens, das von der Peridiegese durch eine als undurchlässig visualisierte Demarkationslinie unterschieden wird, sind sowohl eine Trennung als auch eine Berücksichtigung der Gemeinsamkeiten von interpretatorischem Nutzen. Die Peridiegese mit ihren Erzählern, denen keine Gleichzeitigkeit mit der erzählten Handlung der Geschichte zugeschrieben werden kann, ist besonders in den Fällen wichtig, in denen ein vergangenes Geschehen rekonstruiert, bewertet oder auch nur verstanden werden soll. So ist diese Unterscheidung beispielsweise bei evaluativ unzuverlässigen Erzählern bedeutend, da auch der zu große zeitliche Abstand, der es dem Erzähler unmöglich macht, die Rahmenbedingungen der Geschichte angemessen einzuschätzen, ein ausschlaggebender Faktor für Fehleinschätzungen des Erzählers sein kann.

d) Zusammenfassung: Typologie der Erzählstandpunkte

Der Begriff der Homodiegese ist – insbesondere in der bisher verwendeten Form, bei der zwischen Handlungsbezug und dem Auftreten in der Geschichte nicht getrennt wurde – ein Sammelbegriff, der mehrere mögliche Formen integriert. Neben der herausragenden Unterscheidung des geschichtlich-homodiegetischen (z. B. der alte Rechtsanwalt aus DER MOND LACHT) und des ungeschichtlich-homodiegetischen Erzählers (z. B. der Erzähler aus DER SANDMANN) sind hier auch die schon oft benannten Grade der homodiegetischen Erzähler anzusiedeln, die von dem Grad Anwesenheit der Figur in der erzählten Welt (vom unbeteiligten Beobachter bis zum autodiegetischen Protagonisten) bestimmt sind.

Es ist zudem augenfällig geworden, dass der Fall des aus Gründen physikalischer Verschiedenheit nicht am Geschehen beteiligten Erzählers (peridiegetischer Erzähler) der Sphäre der Homodiegese zuzurechnen ist (beispielsweise der Schulmeister aus DER SCHIMMELREITER und der Ich-Erzähler aus DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST). Was aus diesen Annahmen resultiert, ist insbesondere die entscheidende Vorstellung, dass Erzähler, die zum Universum der Geschichte gehören, aber keine zeitliche und örtliche

Gleichzeitigkeit beanspruchen können, sich nach fiktionslogischen Aspekten in keiner Weise von den homodiegetischen Erzählern unterscheiden. Umso verwunderlicher ist es, dass derartige Erzähler bisher oft als heterodiegetisch bezeichnet wurden. Die Differenzierung zwischen ontologischer Verschiedenheit und Geschehensbeteiligung bietet die Gelegenheit einer differenzierteren Beschreibung des Erzählers, die besonders für unzuverlässiges oder phantastisches Erzählen entscheidend ist.

Doch auch heterodiegetisches Erzählen umfasst zwei Typen, die sich über den Fiktionsoperator unterscheiden lassen: einerseits das erzählerlose Erzählen und andererseits die Erzählung die einen fiktiven Erzähler generiert, der eine wiederum fiktive Geschichte erzählt. Diesen beiden Typen, bei denen fiktionales Sprechen eine tragende Rolle spielt, widmet sich vorliegende Arbeit nun mit Blick auf die Möglichkeiten, die fiktionales Sprechen für unzuverlässiges Erzählen bietet.

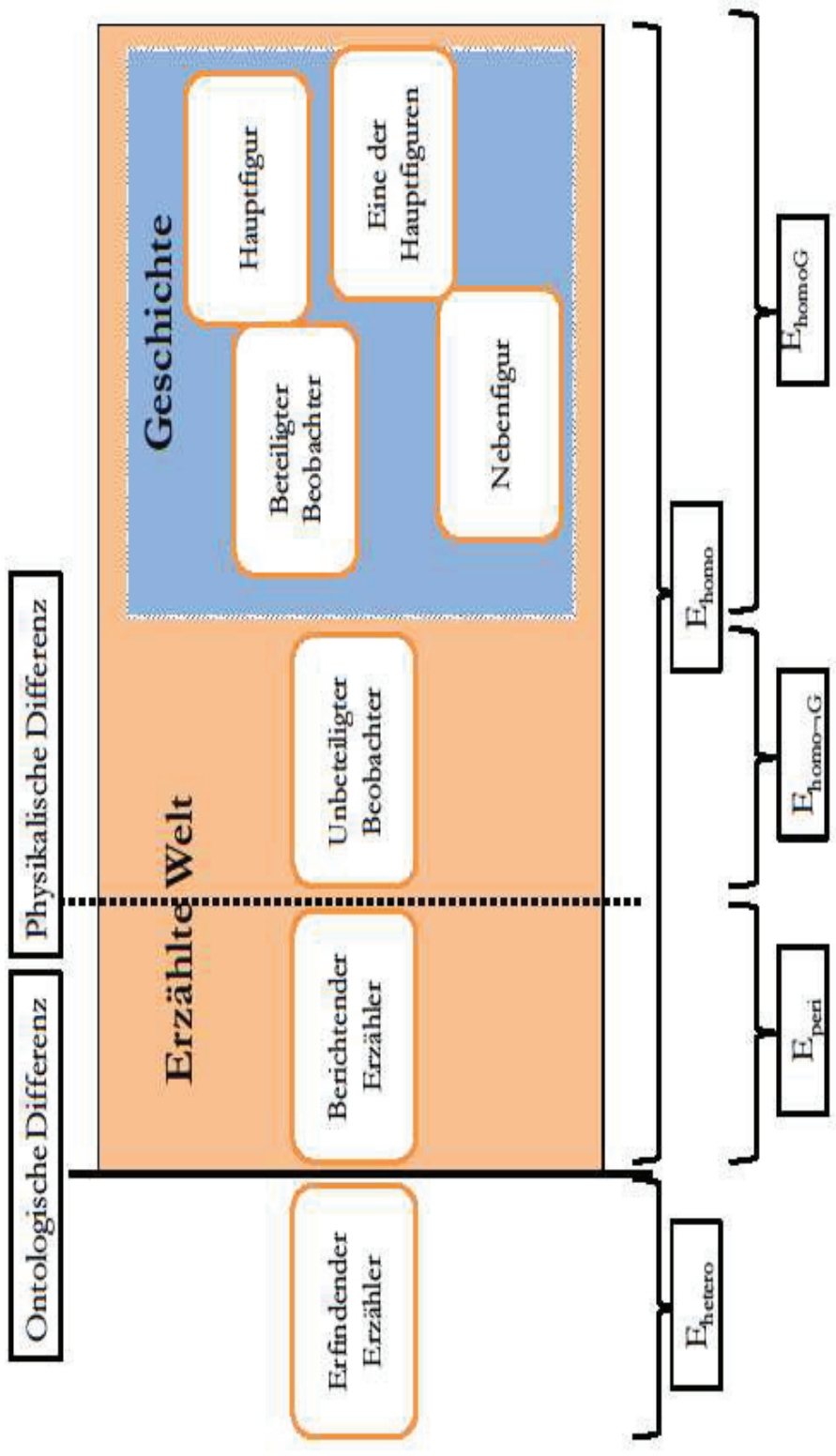


Abbildung 1: Verortung der Erzählinstanz

2.3.2 Das Erzählverfahren oder was ist Allwissenheit?

Genettes Bestimmungen zur Fokalisierung, also die möglichen Antworten auf die Frage „Wer nimmt wahr?“ sind mehrfach Gegenstand der Kritik geworden.²⁶³ Der meiner Ansicht nach zentrale Stein des Anstoßes ist dabei von Chatman²⁶⁴ und Kablitz²⁶⁵ vorgebracht worden: Das Genettesche Differenzkriterium der Fokalisierungsvarianten (sofern man nicht fokalisiertes Erzählen überhaupt als Spielart der Fokalisierung bezeichnen kann) gründet alleine auf dem unterschiedlichen Wissensstand bzw. auf dem Informationsgefälle zwischen Erzähler und Figur. Dabei wird augenfällig,

daß das Fokalisationsproblem über die Wissensdifferenzen der am Erzählprozeß beteiligten Instanzen nicht stringent zu klären ist. Ob eine Fokalisation vorliegt, hängt vielmehr allein davon ab, ob im Text ein Wahrnehmungs- oder Erlebnisprozeß als solcher inszeniert wird.²⁶⁶

Das Unterscheidungskriterium des Wissensstandes der Erzählinstanz(en) ist indes keineswegs eine Neuerung Genettes. Er selbst merkt an, dass er lediglich eine Änderung der Terminologie anstrebe, aber im Grunde auf die traditionellen Typologien Tzvetan Todorovs und Jean Pouillons referiere.²⁶⁷ Nichtsdestoweniger ist die Kritik an dieser Einteilung, die erst im Hinblick auf Genettes Definitionen geäußert wurde, beachtenswert. Da die Orientierungsbasis der Systematisierung in den einzelnen Definitionen der Fokalisierungsvarianten zwischen „irgendeine Figur“ und „eine bestimmte Figur“ wechselt, ergeben sich Probleme, die auf Übergangszonen und

²⁶³ Vgl. bspw.: Shlomith Rimmon: A COMPREHENSIVE THEORY OF NARRATIVE: GENETTE'S FIGURES III AND THE STRUCTURALIST STUDY OF FICTION. In: PTL 1 (1976), S. 33–62; Mieke Bal: NARRATION ET FOCALISATION. POUR UNE THÉORIE DES INSTANCES DU RÉCRIT. In: Poétique 29 (1977), S. 107–127; Ders.: NARRATOLOGIE. Paris 1977; Christian Angelet/Jan Herman: NARRATOLOGIE. In: Maurice Delcroix (Hrsg.): Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires. Paris 1987, S. 168–201; Andreas Kablitz: ERZÄHLERSPERSPEKTIVE – POINT OF VIEW – FOCALISATION: ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM KONZEPT DER ERZÄHLTHEORIE. In: ZFSL 98.3 (1988), S. 237–255; Wilhelm Füger: STIMMBRÜCHE. VARIANTEN UND SPIELRÄUME NARRATIVER FOKALISATION. In: Herbert Foltinek u. a. (Hrsg.): Tales and their telling difference. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift für Franz K. Stanzel. Heidelberg 1993, S. 43–60.

²⁶⁴ Seymour Chatman: CHARACTERS AND NARRATORS: FILTER, CENTER, SLANT, AND INTEREST-FOCUS. In: PoT 7.2 (1986), S. 189–204.

²⁶⁵ Kablitz: ERZÄHLERSPERSPEKTIVE.

²⁶⁶ Füger: STIMMBRÜCHE. S. 45.

²⁶⁷ Vgl.: Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 120f.

Schnittstellen verweisen, die das Schema Genettes, bzw. bereits die von Todorov und Pouillon, nicht erfassen können. Durch eine Umkehrung der Definition der Nullfokalisierung und eine Anwendung derselben auf ein Textbeispiel, das erklärtermaßen nicht fokalisiert (nullfokalisiert) ist, beweist Kablitz Folgendes:

Die Definition der *non-focalisation* aber erweist sich damit als nicht hinreichend, wenn sich noch unter ihrer Umkehrung Phänomene subsumieren lassen, die zu dem Bereich gehören, den sie zu bestimmen – und damit zu begrenzen – vorgibt.²⁶⁸

Und weiter:

Das Defizit des Schemas gegenüber dem Phänomen, als dessen Systematisierung es angelegt ist, zeigt sich also darin, daß von der Ebene des *savoir*, mit der es operiert, nicht unmittelbar ein Weg zu dem *voir* oder *percevoir* führt, auf denen alle *focalisation* gründet. Hier sind konstitutive Textmerkmale involviert, die das Schema nicht erfaßt. Was das Beschreibungsmodell vor allem unberücksichtigt läßt, ist die Tatsache, daß die *focalisation interne* im Text einer Markierung der Person bedarf, die als Träger der Wahrnehmung ausgewiesen wird.²⁶⁹

Die Limitierung auf das Merkmal des Wissens lässt vereinfacht gesagt eine Kluft entstehen, die sich nicht schließen lässt. Eine Neubestimmung der Fokalisierung – deren Untertypen dann noch die interne und die externe Fokalisierung sind – im Unterschied zu nicht fokalizierten Textstellen, die ich der Einfachheit halber weiterhin mit dem Terminus der Nullfokalisierung beschreiben werde, lautet nach Kablitz folgendermaßen:

Eine *focalisation* beruht auf der Korrelation zweier Ebenen, sie kommt immer dann zustande, wenn das Erzählte sich auf einen Wahrnehmungs- oder Erlebnisvorgang beziehen läßt, wenn das Dargestellte zugleich den Inhalt des Wahrnehmungs- oder Erlebnisprozesses bildet oder doch bilden kann.²⁷⁰

Demnach ist der Unterschied zwischen einer internen und einer externen Fokalisierung darin begründet, ob es eine Figur innerhalb der erzählten Welt, aus deren Sicht die Geschichte geschildert wird, tatsächlich gibt (intern), oder ob der interne Wahrnehmungsvorgang ein rein *potenzieller* ist, ob also eine Beobachterposition fingiert wird, die keiner der Figuren der Geschichte zuzuschreiben ist (extern).

Wie Füger zu bedenken gibt, kann für die Unterscheidung dieser beiden Fokalisierungstypen nicht nur die fehlende Personifizierung der Beobachterfigur hilfreich

²⁶⁸ Kablitz: ERZÄHLERSPERSPEKTIVE. S. 242 [Hervorhebung im Original].

²⁶⁹ Ebd. S. 243 [Hervorhebungen im Original].

²⁷⁰ Ebd. S. 246 [Hervorhebung im Original].

sein, sondern vor allem die Markierung der Potenzialität durch „direkte Nennung einer potentiellen Perspektive (‘one might have noticed’), sei es indirekt durch Signale der Ungewißheit (‘vielleicht’) bzw. des Mutmaßens (‘Schreckliches *mußte* geschehen sein’) oder mittels der in solchen Fällen besonders beliebten *videtur*-Formel (‘er/es schien ...’) bzw. ihrer Varianten.“²⁷¹

Statt die Differenz zwischen Erzählerinformation und Figurenwissen zum Bezugspunkt der Fokalisierung (der internen wie der externen) zu machen, schlägt Kablitz also vor, den ontologischen Status der Wahrnehmungsinstanz anzusetzen. Demzufolge ist eine Nullfokalisierung nur dann anzunehmen, wenn das Dargestellte nicht auf einen Wahrnehmungsvorgang beschränkt bleibt. Das bedeutet freilich nicht, dass innerhalb einer nullfokalisierten Passage kein Erlebnisinhalt dargestellt werden könnte, im Gegenteil ist Introspektion ein wesentliches Kriterium der Nullfokalisierung. Doch bei nullfokalisierten Stellen erfährt der Leser mehr als nur die Inhalte der Wahrnehmung einer bestimmten (fixe interne Fokalisierung) oder auch vieler verschiedener (variable interne Fokalisierung) Figuren.²⁷²

²⁷¹ Füger: STIMMBRÜCHE. S. 50 [Hervorhebungen im Original].

²⁷² Die von Kablitz angemerktten Aspekte der Unterscheidung von Darstellung und Erleben, sollen an diesem Punkt ausgeblendet bleiben. Kablitz weist darauf hin, dass Erlebnisinhalt in einem Text immer an die Formen der Darstellung gebunden sind. Eindrucksvoll schildert er, dass damit die interne Fokalisierung, bei der Wertungen oder Interpretationen durch einen Erzähler ausgeschlossen sind, im Grunde gar nicht möglich ist. Bereits die Herstellung einer Kausalkette zwischen verschiedenen Wahrnehmungsinhalten bricht demzufolge die Grenzen der Fokalisation auf. Aus diesem Grund schlägt Kablitz auch vor, die Fokalisation mehr als Typenbegriff, also im Sinne eines möglichen Mehr-oder-Wenigers zu gebrauchen und weniger als Dichotomie, die sie seines Erachtens bei Genette immer ist. Diese Anmerkungen sind, wenn auch richtig, bei der Definition der Begriffe zu vernachlässigen, ergeben sie sich doch zwingend aus der Arbeit eines Literaturwissenschaftlers, der immer mit vermittelten Informationen arbeitet und in den seltensten Fällen (innerer Monolog) auf direkte Darstellung stößt. Genette selbst hat darauf hingewiesen, dass eine interne Fokalisierung streng genommen selten stattfinden kann: „Zu beachten ist auch, dass das, was wir interne Fokalisierung nennen, nur selten in aller Strenge praktiziert wird. Denn im Prinzip impliziert dieser narrative Modus ja, dass die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und dass der Erzähler ihre Gedanken und Wahrnehmungen nie objektiv analysiert.“ (Genette: DIE ERZÄHLUNG. S. 123.) Das ist zweifelsohne auf den kategorialen Unterschied zwischen Erleben und Darstellen zurückzuführen. Nichtsdestoweniger ist es auch ohne eine explizite Thematisierung der medialen Eigenheiten von Literatur nicht nötig, die Grenze an dieser Stelle so eng zu ziehen, wie es Kablitz Genette unterstellt. Vielmehr ist anzunehmen, dass dieser Aspekt bei Textinterpretationen implizit schon Berücksichtigung findet. Es ist wohl kaum in Genettes Sinn, eine Textpassage wie die von Kablitz als Beispiel verwendete (Kablitz: ERZÄHLERSPERSPEKTIVE. S. 249f und S. 253) als nullfokalisiert zu beschreiben, nur weil Erlebnisinhalt in engen Grenzen bereits in kausalogische Zusammenhänge transformiert wurden.

Folgende Definitionen sind damit für das Weitere maßgeblich:

- (Fok_{int}) Die Fokalisation ist genau dann interne Fokalisation zu nennen, wenn das Dargestellte Inhalt eines Wahrnehmungs- oder Erlebnisprozesses einer (oder mehrerer) Figur(en) ist.
- (Fok_{ext}) Die Fokalisation ist genau dann externe Fokalisation zu nennen, wenn das Dargestellte Inhalt eines potenziellen Wahrnehmungs- oder Erlebnisprozesses eines nachgebildeten Beobachters ist.
- (Fok_{null}) Eine Fokalisation ist genau dann Nullfokalisation zu nennen, wenn das Dargestellte nicht auf den Inhalt eines Wahrnehmungs- oder Erlebnisprozesses beschränkt ist.

Aus diesen Definitionen ergibt sich auch Wichtiges für den Begriff der *Allwissenheit*, der in der Forschungsliteratur allzu oft mit heterodiegetischem Erzählen gleichgesetzt wurde. Der Begriff der Allwissenheit hat mit dem ontologischen Standpunkt der Erzählinstanz indes nicht das Geringste zu tun. Allerdings lehne ich den Begriff der Allwissenheit ohnehin ab, da eben auch die Fokalisierung nichts über den Wissensstand des Erzählers aussagt. Was der Erzähler genau weiß, ist für den Leser selten offenbar. Der Erzähler teilt dem Leser die Geschichte aus einem bestimmten Blickwinkel mit, der entweder an einen Wahrnehmungsprozess gekoppelt ist oder nicht auf einen Wahrnehmungsprozess beschränkt bleibt. All dies sagt über den Wissensstand des Erzählers nichts aus. Von einem Erzähler, der den Wahrnehmungsinhalt einer Figur für die Vermittlung einer Geschichte *wählt*, muss nicht angenommen werden, dass er nur diesen Standpunkt *kennt*, dass er mithin nichts anderes über die fiktive Welt weiß. Eindrücklich wird das in Geschichten, in denen die interne Fokalisation zwischen mehreren Figuren wechselt. Ein Beispiel aus Arthur Schnitzlers kurzer Erzählung DIE TOTEN SCHWEIGEN kann dies verdeutlichen:

Er hörte das Geklingel der Pferdebahn; jetzt begann auch die Glocke von der nahen Nepomukkirche zu läuten. Die Straße wurde belebter. Es kamen mehr Menschen an ihm vorüber: meist, wie ihm schien, Bedienstete aus den Geschäften, die um sieben geschlossen wurden. Alle gingen rasch und waren mit dem Sturm, der das Gehen erschwerte, in einer Art von Kampf begriffen. Niemand beachtete ihn; nur ein paar Ladenmädels blickten mit leichter Neugier zu ihm auf. – Plötzlich sah er eine bekannte Gestalt rasch herankommen. Er eilte ihr entgegen. Ohne Wagen? dachte er. Ist sie's?²⁷³

²⁷³ Arthur Schnitzler: DIE TOTEN SCHWEIGEN [1897]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1961, S. 296–312. S. 296.

In diesem Augenblick war ihr, als flöge der Wagen plötzlich in die Höhe – sie fühlte sich fortgeschleudert, wollte sich an etwas klammern, griff ins Leere; es schien ihr, als drehe sie sich mit rasender Geschwindigkeit im Kreise herum, so daß sie die Augen schließen mußte – und plötzlich fühlte sie sich auf dem Boden liegen, und eine ungeheure schwere Stille brach herein, als wenn sie fern von aller Welt und völlig einsam wäre.²⁷⁴

Wie kann in derartigen Fällen erklärt werden, dass der Erzähler zuerst nichts anderes kennt als die Sicht einer bestimmten Figur – hier Franz –, später aber die einer anderen Figur – hier der Geliebten Emma? In zitiertem Text finden sich zudem Stellen, in denen beide Figuren zugleich das Zentrum der Wahrnehmungsinhalte bilden. Wenn man den Wissenshorizont des Erzählers hierfür als bestimmend ansetzt, ist man gezwungen anzunehmen, dass der Erzähler wechselt oder plötzlich zu neuem Wissen gelangt, das alte aber dabei vergisst. Das ist nicht nur in höchstem Maße unplausibel, eine solche Annahme ist zur adäquaten Beschreibung der Erzählerrede auch nicht nötig. Es reicht, nicht über das Wissen des Erzählers zu spekulieren, sondern anzuerkennen, dass zuerst aus der Sicht der einen Figur und dann aus der Sicht einer weiteren berichtet wird. Gleiches gilt selbstredend auch für den Wechsel von interner oder externer Fokalisierung zur Nullfokalisierung. Ein heterodiegetischer Erzähler (gleich ob fiktiv oder nicht) ist mitnichten daran gebunden, seine Geschichte im Modus der Nullfokalisierung zu berichten. Er kann, und das ist nicht selten der Fall, nur den Wahrnehmungsinhalt einer Figur vermitteln.²⁷⁵ Was man also am ehesten mit dem in der Forschungsliteratur gebrauchten Begriff der Allwissenheit verbinden kann, ist die Nullfokalisierung. Auch wenn die Nullfokalisierung nach oben angeführten Definitionen nur bedeutet, dass das Dargestellte an keinen Wahrnehmungs- oder Erlebnisprozess gekoppelt ist, scheint dies doch in gewisser Weise mit möglichen Allwissenheit von Erzählern zu korrelieren. Ich plädiere dafür, sich von dem Begriff der Allwissenheit abzuwenden und über den Wissensstand des Erzählers nicht mehr zu sagen, als es der Text ausdrücklich nahelegt, und das ist meines Erachtens herzlich wenig.

²⁷⁴ Ebd. S. 301.

²⁷⁵ So beispielsweise die Innere-Monolog-Novelle FRÄULEIN ELSE. Der Erzähler – in dem Fall kann wohl von einer No-Narrator Story und damit dem Autor als Erzähler gesprochen werden – kennt jedes nur erdenkliche Detail der erzählten Welt. Er ist aber weder gezwungen, sich diese auch in allen Facetten auszumalen, noch, die Geschichte aus seiner Sicht mitzuteilen. Er zieht sich hinter die fokalisierte Person zurück und es wird nur ihre Sicht auf die Dinge mitgeteilt. Was der Erzähler weiß, bzw. was der Autor sich sonst noch alles über die erzählte Welt ausgedacht hat, ist für den Leser nicht nachvollziehbar.

Inwiefern diese Bemerkungen mit dem Phänomen der erzählerischen Unzuverlässigkeit zusammenhängen können, wird in 2.4.2 genauer erörtert. Zunächst wende ich mich aber einem weiteren Parameter des Erzählens zu: dem Erzählverhalten und der Auktorialität.

2.3.3 Das Erzählverhalten oder was ist Auktorialität?

Zu den Fragen „Wer spricht?“ und „Wer sieht/nimmt wahr?“ tritt, was oft übersehen wird, noch ein weiteres Beschreibungsmerkmal hinzu, will man die Erzählform genau beschreiben. Denn mit den beiden bisher behandelten Kategorien ist noch nichts darüber gesagt, welche Haltung der Erzähler dem Erzählten gegenüber einnimmt. Petersen hat in seiner Poetik epischer Texte ERZÄHLSYSTEME auf diesen Aspekt des Erzählverhaltens aufmerksam gemacht.²⁷⁶ Auch wenn ich nicht alle Aspekte dieser Kategorie Petersens teile, lässt sich doch Aufschlussreiches über den Begriff der Auktorialität hieraus aufzeigen. Petersen fasst mit dem Begriff des Erzählverhaltens „in erster Linie das Verhalten des Erzählers zum Erzählten, und zwar nicht im Sinne einer Wertung, sondern im Sinne der Präsentation der Geschichte.“²⁷⁷ Dabei unterscheidet Petersen drei Arten des Erzählverhaltens: das auktoriale, das personale und das neutrale. Er beschreibt einen auktorialen Erzähler als Erzähler, der „sich selbst ins Spiel [bringt], indem er das erzählte Geschehen keineswegs auf sich beruhen lässt, sondern eigene Meinungen, zusätzliche Überlegungen, Kommentare, also eine eigene Subjektivität wirksam werden lässt.“²⁷⁸ Petersen nennt aber neben dieser Form des Erzählverhaltens auch noch das personale und das neutrale, wobei diese beiden sich dadurch unterscheiden, dass beim personalen Erzählen die Figurenperspektive gewählt wird, also aus der Sicht einer Figur bewertet und kommentiert wird,²⁷⁹ während das neutrale Erzählen sich dadurch auszeichnet, dass es „ein Höchstmaß an Objektivität“²⁸⁰ suggeriert. Meiner Ansicht nach ist diese Dreiteilung überflüssig, da es bei der Kategorie des Erzählverhaltens nur darum gehen sollte, wie sich

²⁷⁶ Vgl.: Jürgen H. Petersen: ERZÄHLSYSTEME. EINE POETIK EPISCHER TEXTE. Stuttgart, Weimar 1993. S. 68–78.

²⁷⁷ Ebd. S. 68.

²⁷⁸ Ebd. S. 68.

²⁷⁹ Vgl.: ebd. S. 69f.

²⁸⁰ Ebd. S. 74.

der Erzähler selbst zum Geschehen stellt. Ich sehe nur zwei Möglichkeiten: Entweder bewertet und kommentiert er das Geschehen (aus seiner Sicht) oder er lässt es auf sich beruhen. Die Unterscheidung zwischen der Bewertung aus Sicht der gewählten Figur und aus der Sicht des Erzählers selbst ist nicht nur schwierig, wie Petersens ausufernde Diskriminierungsversuche belegen, sie ist auch nicht nötig, um das *Erzählverhalten* zu skizzieren. Das Erzählverhalten gibt Aufschluss darüber, *ob* sich der Erzähler in eine Beziehung zum Erzählten setzt. Bei dem von Petersen beschriebenen personalen Erzählen setzt der Erzähler sich meiner Ansicht nach nicht in eine Beziehung mit dem Erzählten, er lässt es auf sich beruhen. Ob das Erzählte objektiv oder unter dem Blickwinkel einer oder mehrerer Figuren geschildert wird, ist Sache der Fokalisierung. Dass dies so ist, ist auch daran ablesbar, dass alle drei Varianten der Fokalisierung mit dem auktorialen wie mit dem nicht auktorialen Erzählverhalten kompatibel sind.

Die vermutlich häufigste Variante ist die Schilderung des Geschehens durch einen auktorialen Erzähler, der das Geschehen aus der Nullfokalisierung heraus vermittelt. Beispiele hierfür finden sich zuhauf.

Die bekannte Eingangspassage aus Kleists MICHAEL KOHLHAAS kann zur Verdeutlichung herangezogen werden:

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens *Michael Kohlhaas*, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit. – Dieser außerordentliche Mann würde, bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue; nicht Einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohlthätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte; kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder.²⁸¹

Dass der Protagonist „einer der rechtschaffensten und zugleich entsetzlichsten Menschen“ gewesen sei, ist offenbar eine Wertung des Erzählers, der durch diese klar in Erscheinung tritt und sich zum Erzählten in eine Beziehung setzt. Die Nullfokalisierung wird an seiner Übersicht deutlich. Es ist keine Beschränkung auf einen

²⁸¹ Heinrich von Kleist: MICHAEL KOHLHAAS [1810]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausg. Hg. von Roland Reuß/Peter Staengle. Bd. II: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München 2010, S. 9–106. S. 9 [Hervorhebung im Original].

Wahrnehmungsprozess erkennbar, die Motive Kohlhaasens werden ebenso angesprochen wie die Außensicht der Mitmenschen auf die Ereignisse.

Ein eindrucksvolles Beispiel für eine aus der internen Fokalisierung heraus berichtete Geschichte, bei welcher der Erzähler sich durch Kommentare und Wertungen in ein Verhältnis zum Geschehen setzt, ist Thomas Manns *DER TOD IN VENEDIG*:

Der Platz lag in sonnenloser Schwüle. Unwissende Fremde saßen vor den Cafés oder standen, ganz von Tauben bedeckt, vor der Kirche und sahen zu, wie die Tiere, wimmelnd, flügelnd, einander verdrängend, nach den in hohlen Händen dargebotenen Maiskörnern pickten. In fiebriger Erregung, triumphierend im Besitze der Wahrheit, einen Geschmack von Ekel dabei auf der Zunge und ein phantastisches Grauen im Herzen, schritt der Einsame die Fliesen des Prachthofes auf und nieder. Er erwog eine reinigende und anständige Handlung. [...] Er konnte dann dem Werkzeuge einer höhnischen Gottheit zum Abschied die Hand aufs Haupt legen, sich wegwenden und diesem Sumpfe entfliehen. Er würde ihn zurückführen, würde ihn sich selbst wiedergeben; aber wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen.²⁸²

Der Erzähler, der ohnehin eine starke Präsenz zeigt, lässt den Leser durch Einwürfe der Art allgemeiner Weisheiten wissen, wie er das Geschehen beurteilt. Obgleich das Geschehen auf den Wahrnehmungshorizont der Figur Aschenbachs beschränkt ist, setzt der Erzähler sich hierzu in Beziehung, signalisiert seine eigene Meinung, bringt seine Subjektivität ins Spiel. Auch in Alfred Döblins *BERLIN ALEXANDERPLATZ* wird eine derartig auktoriale Erzählhaltung unter interner Fokalisierung eingenommen:

Der Entlassene saß allein. Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr, und Wogenprall. Er fuhr mit der Elektrischen, blickte seitlich hinaus, die roten Mauern waren sichtbar zwischen den Bäumen, es regnete buntes Laub. Die Mauern standen vor seinen Augen, sie betrachtete er auf dem Sofa, betrachtete sie unentwegt. Es ist ein großes Glück, in diesen Mauern zu wohnen, man weiß wie der Tag anfängt und wie er weiter geht. (Franz, du möchtest dich doch nicht verstecken, du hast dich schon vier Jahre versteckt, habe Mut, blick um dich, einmal hat das Verstecken doch ein Ende.)²⁸³

An diesem Beispiel wird auch deutlich, wieso ich der Dreiteilung nicht folge. In zitierter Passage wird intern fokalisiert berichtet. Das Geschehen ist aber nicht nur auf den

²⁸² Thomas Mann: *DER TOD IN VENEDIG* [1912]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 501–592. S. 580f.

²⁸³ Alfred Döblin: *BERLIN ALEXANDERPLATZ. DIE GESCHICHTE VOM FRANZ BIBERKOPF* [1929]. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. von Anthony W. Riley. Bd. 25. Hg. von Werner Stauffacher. Zürich/Düsseldorf 1996. S. 19.

Wahrnehmungshorizont der Figur Franz Biberkopfs beschränkt, sondern die Subjektivität Biberkopfs wird wirksam. Dies ist kein objektiver Bericht der Geschehnisse aus dem Wahrnehmungshorizont der Figur, sondern Biberkopfs Wertungsmaßstab wird hier vermittelt. Das Gefängnis wird als Schutz und die Freiheit als Strafe dargestellt. Diese Wertung hat aber mit der Beziehung des Erzählers zum Geschehen nicht das Geringste zu tun. Vielmehr wird das Geschehen aus dieser Sicht vermittelt, es gehört wesentlich zur Geschichte, dass sie diesen subjektiven Eindrücken der Figur Franz' unterliegt. Doch der Erzähler kann sich auch im Rahmen der internen Fokalisierung selbst positionieren. Dies passiert hier nicht nur in textuell augenfälliger Weise durch die Einklammerung der Kommentare, es ist auch eine direkte Ansprache der Figur augenfällig, ein Wissensvorsprung des Erzählers wird offenbar. Kommentare und in anderen Passagen auch Wertungen aus Sicht des Erzählers sind in diesem Roman – neben den Wertungen der Figur, die zur gewählten Sichtweise der internen Fokalisierung zu rechnen sind – evident und bestimmen das Erzählverhalten als ein auktoriales.

Auch die externe Fokalisierung steht einem auktorialen Erzählverhalten nicht entgegen, wie man in einigen Werken Theodor Fontanes sehen kann.

Die zwei kleinen Sofas waren mit einem hellblauen Atlasstoff bezogen, und an dem Spiegelpfeiler stand ein schmaler Trumeau, weißlackiert und mit Goldleiste. Ja, das in einem Mahagonirahmen über dem kleinen Klavier hängende Bild (allem Anscheine nach ein Stich von Claude Lorrain) war ein Sonnenuntergang mit Tempeltrümmern und antiker Staffelage, sodass man füglich fragen durfte, wie das alles hierher komme. Passend war eigentlich nur ein Stehpult mit einem Gitteraufsatz und einem Kuckloch darüber, mit Hilfe dessen man, über den Flur weg, auf das große Schiebefenster sehen konnte.²⁸⁴

Während hier das Geschehen aus der Sicht eines nachgebildeten Beobachters geschildert wird, greift der Erzähler dennoch mit eigenen Vermutungen und Wertungen über die Beschaffenheit der Einrichtungsgegenstände in das Geschehen ein und setzt sich somit in eine als auktorial zu beschreibende Beziehung mit der von ihm vermittelten Geschichte. Alle bisher von mir angeführten Beispiele sind Erzählungen, die von einem fiktiven heterodiegetischen Erzähler vermittelt werden. Hierzu sollen zwei kleine Anmerkungen noch angefügt werden: Zuerst ist es meiner Ansicht nach nicht möglich oder doch nicht

²⁸⁴ Theodor Fontane: UNTERM BIRNBAUM [1885]. In: Ders.: Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk. Hg. von Gotthard Erler. Bd. 8. München 1997. S. 8.

naheliegend, bei auktorial vermittelten Erzählungen von einer erzählerlosen Erzählung auszugehen. Die Haltungen, die auktoriales Erzählen auszeichnen, also die eigene Subjektivität des Erzählers in Form von Kommentaren und Wertungen, sind genau die Haltungen, die in der Regel gute Gründe liefern, einen fiktiven Erzähler als Vermittlungsinstanz anzunehmen, und nicht auf den realen Autor als einzigen Kommunikationspartner zurückzugreifen, wie es bei erzählerlosen Erzählungen der Fall ist. Sicher mag es Ausnahmefälle geben, in denen die Wertungen offenbar mit der Ansicht des Autors übereinstimmen und die die Annahme eines fiktiven Erzählers überflüssig machen. In der Regel ist dies aber nicht der Fall, oder doch nicht eindeutig nachweisbar – und insgesamt ist diese Zuschreibung eben bereits eine Interpretationsleistung und sollte nicht ungeprüft übernommen werden. Besonders in Erzählungen mit axiologisch unzuverlässigen Erzählern ist die Annahme eines fiktiven Erzählers notwendig, da unzuverlässiges Erzählen sich in diesem Fall gerade über die Verschiedenheit zwischen den Ansichten des fiktiven Erzählers und den Wertmaßstäben des Gesamtwerkes definiert.²⁸⁵ Doch dazu später mehr.

Neben dem auktorialen Erzählen in der Heterodiegese ist aber auch das auktoriale Erzählen in der Homodiegese möglich. Ich werde hierzu an dieser Stelle nicht ausführlicher eingehen, da für vorliegende Arbeit ohnehin nur heterodiegetisches Erzählen maßgeblich ist und das auktoriale Erzählverhalten in homodiegetischen Erzählungen ohnehin weniger problematisch zu sein scheint.²⁸⁶

Nachdem nun die narratologischen Voraussetzungen ebenso wie die Bestimmungen zum unzuverlässigen Erzählen erfolgt sind, kann im abschließenden Kapitel die Zusammenführung dieser Themengebiete und damit die Eingrenzung der Unzuverlässigkeit auf das für diese Arbeit maßgebliche Gebiet der Heterodiegese stattfinden.

²⁸⁵ Cohn ist beispielsweise der Ansicht, dass unzuverlässiges Erzählen allgemein als Argument für die Notwendigkeit der Annahme eines fiktiven Erzählers Pate stehen kann. Vgl.: Dorrit Cohn: SIGNPOSTS OF FICTIONALITY: A NARRATOLOGICAL PERSPECTIVE. In: PoT 11.4 (1990), S. 775–804. S. 799. Auch wenn ich diese Überlegung bezüglich axiologisch unzuverlässig erzählten Geschichten unterstütze, bietet sie kein Argument für die grundsätzliche Annahme eines fiktiven Erzählers für jede Geschichte. Es reicht, in derartigen Fällen von einem fiktiven Erzähler auszugehen. Ähnlich argumentiert auch Zipfel. Vgl.: Zipfel: FIKTION, FIKTIVITÄT, FIKTIONALITÄT. S. 153, FN 147.

²⁸⁶ Für weitere Informationen siehe: Petersen: ERZÄHLSYSTEME. S. 69.

2.4 Unzuverlässigkeit und Heterodiegese

Die Zuschreibung des Konzepts unzuverlässigen Erzählens zu verschiedenen Erzählertypen ist besonders in letzter Zeit vermehrt thematisiert worden. Während bisher heterodiegetische Erzähler kategorisch ausgeschlossen wurden,²⁸⁷ ergeben sich in der neueren Debatte verschiedene Ansätze, welche die Heterodiegese berücksichtigen.²⁸⁸ Einige Anmerkungen sind, bevor die praktischen Werkanalysen erfolgen können, an dieser Stelle noch zu machen.

Verschiedene Theorien schließen die Heterodiegese aus der Unzuverlässigkeit deshalb aus, weil sie unter Heterodiegese eine Mischung von Erzählstandpunkt und Erzählverhalten verstehen.²⁸⁹ Durch das im vorangegangenen Kapitel dargelegte Verständnis von Heterodiegese dürfte hinreichend geklärt sein, dass heterodiegetisches Erzählen weder notwendig mit Auktorialität (im Sinne eines Erzählverhaltens) noch mit Allwissenheit (im Sinne eines nullfokalisierten Erzählens) verbunden ist. Damit gibt es

²⁸⁷ Vgl.: Félix Martínez-Bonati: DIE LOGISCHE STRUKTUR DER DICHTUNG. EIN VORTRAG. In: DVjs 47 (1973), S. 185–200. S. 186; Lubomír Doležel: TRUTH AND AUTHENTICITY IN NARRATIVE. In: PoT 1.3 (1980), S. 7–25. S. 12; Marie-Laure Ryan: THE PRAGMATICS OF PERSONAL AND IMPERSONAL FICTION. In: PoeticsJ 10.6 (1981), S. 517–539. S. 531; José Antonio Álvarez Amorós: POSSIBLE-WORLDS SEMANTICS, FRAME TEXT, INSERT TEXT, AND UNRELIABLE NARRATION: THE CASE OF ‚THE TURN OF THE SCREW‘. In: Style 25.1 (1991), S. 42–70. S. 54; Monika Fludernik: THE FICTIONS OF LANGUAGE AND THE LANGUAGES OF FICTION. THE LINGUISTIC REPRESENTATION OF SPEECH AND CONSCIOUSNESS [1993]. London 2001^{Reprinted}. (mit Einschränkungen); Ders.: TOWARDS A ‚NATURAL‘ NARRATOLOGY [1996]. London 2003². S. 213 und 167f.; Félix Martínez-Bonati: ON FICTIONAL DISCOURSE. In: Calin-Andrei Mihailescu/Walid Hamarneh (Hrsg.): Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics. [Some Essays are Rev. Versions of Papers at a Conference Entitled Fictions and Worlds, held at the University of Toronto, spring, 1990]. Toronto u. a. 1996, S. 65–75. S. 67; Manfred Jahn: PACKAGE DEALS, EXKLUSIONEN, RANDZONEN: DAS PHÄNOMEN DER UNZUVERLÄSSIGKEIT IN DEN ERZÄHLSITUATIONEN [1998]. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 2013², S. 81–106. S. 101f. (nur für mimetische Unzuverlässigkeit ausgeschlossen, axiologische Unzuverlässigkeit heterodiegetischer Erzähler hält er theoretisch für möglich); Dorrit Cohn: DISCORDANT NARRATION. In: Style 34.2 (2000), S. 307–316. (hält nur axiologische Unzuverlässigkeit für möglich); Bo Pettersson: THE MANY FACES OF UNRELIABLE NARRATION: A COGNITIVE NARRATOLOGICAL REORIENTATION. In: Harri Veivo u. a. (Hrsg.): Cognition and Literary Interpretation in Practice. Helsinki 2005, S. 59–88. Hier besonders S. 73; Günther Martens: REVISING AND EXTENDING THE SCOPE OF THE RHETORICAL APPROACH TO UNRELIABLE NARRATION. In: Elke D’Horker/Günther Martens (Hrsg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin/New York 2008, S. 77–106.

²⁸⁸ Doch noch 2015 stellt Vera Nünning fest, dass die Erforschung der Unzuverlässigkeit in der Heterodiegese weiterhin ein Forschungsdesiderat ist. Vgl.: Vera Nünning: CONCEPTUALISING (UN)RELIABLE NARRATION AND (UN)TRUSTWORTHINESS. In: Vera Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin/München/Boston 2015, S. 1–28. S. 2.

²⁸⁹ So bspw. Jahn, der Heterodiegese mit Auktorialität gleichsetzt. Vgl.: Jahn: PACKAGE DEALS. S. 101f. oder auch Nünning: ‚UNRELIABLE NARRATION‘ ZUR EINFÜHRUNG. S. 9.

prinzipiell keinen Grund, heterodiegetischen Erzählern die Möglichkeit unzuverlässiger Berichterstattung oder auch unzuverlässiger Bewertung des Geschehens abzusprechen. Es wurde bereits bemerkt, dass der Erzählstandpunkt keine Konsequenzen für die Möglichkeit erzählerischer Unzuverlässigkeit hat.²⁹⁰

Ganz richtig ist aber auch diese Feststellung nicht, jedenfalls nicht, wenn die Heterodiegese einige fiktionstheoretische Implikationen mit sich führt, wie ich im vorangegangenen Kapitel zu zeigen versucht habe. Der Einfluss der Beteiligung oder Nichtbeteiligung an der erzählten Welt auf die Möglichkeit der erzählerischen Unzuverlässigkeit muss also vor dem Hintergrund der Neudefinition heterodiegetischen Erzählens diskutiert werden. Aus diesem Grund erfolgte die Festlegung des Untersuchungsrahmens vorliegender Arbeit auf heterodiegetische Unzuverlässigkeit und aus demselben Grund werden in vorliegender Arbeit keine peridiegetischen Erzählungen untersucht. Die Peridiegese wurde bislang oft eher als ein Teil der Hetero- als der Homodiegese gesehen, was eine Berücksichtigung von Erzählungen dieser Art rechtfertigen könnte. Vorliegende Arbeit möchte sich aber speziell mit den mit der Heterodiegese verbundenen fiktionslogischen Implikationen und deren Konsequenzen für unzuverlässiges Erzählen beschäftigen. Für peridiegetische Erzähler gelten dieselben Regeln wie für homodiegetische und ihre Unzuverlässigkeit ist demnach auch analog zu der homodiegetischer Instanzen zu sehen.

In vorliegendem Abschnitt werden die beiden Typen unzuverlässigen Erzählens und die narratologischen Grundlagen zusammengeführt und die sich aus diesen Bestimmungen theoretisch ergebenden Möglichkeiten narrativer Unzuverlässigkeit erörtert. Dies betrifft zum einen die Erzählhaltung und damit besonders die Verbindung von auktorialem Erzählen und der Heterodiegese, was vor allem für axiologische Unzuverlässigkeit interessant ist. (2.4.1) Zum anderen ist die Möglichkeit der Überschau hierfür ausschlaggebend, was ich aus den bereits dargelegten Gründen unter dem Aspekt der Fokalisierung einerseits und unter dem Aspekt der besonderen Bedingungen in heterodiegetischen Erzählsituationen andererseits behandeln werde. (2.4.2)

²⁹⁰ Vgl.: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 53; Tamar Yacobi: PACKAGE DEALS IN FICTIONAL NARRATIVE: THE CASE OF THE NARRATOR'S (UN)RELIABILITY. In: Narrative 9.2 (2001), S. 223–229. Für axiologische Unzuverlässigkeit siehe das auch Dorrit Cohn so. Vgl.: Cohn: DISCORDANT NARRATION.

2.4.1 Axiologische Unzuverlässigkeit und Heterodiegese

In Verbindung mit den Anmerkungen zur Erzählhaltung wurde bereits darauf hingewiesen, dass auktoriales Erzählen, also das wertende Verhalten des Erzählers, notwendigerweise zu der Annahme eines *fiktiven* Erzählers führt und die Möglichkeit einer erzählerlosen Erzählung ausschließt.²⁹¹ Das gilt in besonderer Weise für axiologisch unzuverlässig erzählte Geschichten. Zur Erinnerung zunächst noch einmal die Definition axiologischer Unzuverlässigkeit:

(UE_{ax}) Der Erzähler E eines literarischen Werks W ist genau dann axiologisch unzuverlässig zu nennen, wenn die Werte_E nicht mit den Werten_W übereinstimmen.

Bei genauerer Betrachtung dieser Definition wird eine relativ simple Implikation augenfällig. Axiologische Unzuverlässigkeit ist nur in Verbindung mit einem fiktiven Erzähler möglich, denn „[m]an kann natürlich nur dann die Normen einer Erzählinstanz mit anderen Normen vergleichen, wenn es tatsächlich eine solche Instanz gibt.“²⁹²

Neben dieser intuitiv einleuchtenden Beschränkung des Anwendungsbereichs axiologischer Unzuverlässigkeit ist noch eine weitere Einschränkung ausschlaggebend: Axiologische Unzuverlässigkeit fordert nicht nur einen fiktiven Erzähler, sondern auch eine bestimmte *Erzählhaltung* desselben. Der fiktive Erzähler muss sich – mindestens vorübergehend – *auktorial* verhalten. Und das gilt sowohl für homo- als auch für heterodiegetische Erzähler. Denn wenn eine Divergenz zwischen den Werten und Normen des Textes und denen des Erzählers ausschlaggebend für axiologische Unzuverlässigkeit ist, muss der Erzähler seine Werte und Normen zum Ausdruck bringen. Er muss das Geschehen folglich bewerten, sich also zu demselben positionieren. Sonst werden seine Wertmaßstäbe nicht erkennbar und es kann auch keine Übereinstimmung/Differenz derselben mit den Werten des Werks dargestellt werden.²⁹³

²⁹¹ Vgl. 2.3.3.

²⁹² Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 251. Bereits die Rede von personalem und impersonalem Erzählen verweist auf dieses Problem. Vgl. 2.3.1. Zu Anmerkungen bezüglich der Erzählerfigur und erzählerischer Unzuverlässigkeit vgl. besonders Ryan: THE PRAGMATICS OF PERSONAL AND IMPERSONAL FICTION.

²⁹³ Vgl. zu ähnlichen Vorstellungen: Cohn: DISCORDANT NARRATION. S. 307f. Hier werden auch zwei Arten beschrieben, wie der Erzähler seine Werte mitteilen kann: Erstens durch generalisierte Wendungen

Es liegt dabei auf der Hand, dass der Erzähler seine Haltung zum Geschehen nach Belieben ändern kann. Ein Erzähler, der seine Geschichte mit wertenden Kommentaren oder moralischen Sentenzen beginnt, muss diese wertende Haltung nicht aufrechterhalten. Er kann sich zurückziehen und nur noch über die fiktiven Fakten berichten, ohne sich moralisch zu positionieren. Auf diese beiden unterschiedlichen Formen axiologischer Unzuverlässigkeit haben bereits Phelan/Martin hingewiesen. Sie sprechen von „misevaluating“ und „underregarding“. Ich habe bereits bei der Entwicklung der Theorie unzuverlässigen Erzählense auf diese Unterscheidung und die Bewertung derselben durch Fludernik hingewiesen.²⁹⁴ Fludernik leuchtet diese Unterscheidung nicht ein:

Phelan/Martin liefern kein überzeugendes Beispiel für *underregarding*, also für eine unzureichende ideologische Deutung. Ich meine, dass dies in der Natur der Sache liegt, da man bei Tatsachen und Wissensständen weniger sagen kann, als man weiß, aber bei ideologischer Verfremdung keine adäquate Skala existiert – es gibt entweder eine konträre Sicht oder nicht. Man kann natürlich seinen Dissens unausgesprochen lassen, aber dann würde meiner Ansicht nach die Unzuverlässigkeit auch nicht mehr kenntlich sein.²⁹⁵

Fludernik kritisiert zu Recht, dass die Autoren kein überzeugendes Beispiel liefern, die theoretische Möglichkeit für „underregarding“ ist aber dennoch gegeben. Folgender Fall ist vorstellbar: Nimmt der Erzähler den Leser beispielsweise zu Beginn der Erzählung an die Hand und vermittelt ihm seine Bewertung des Geschehens – zunächst einmal ist dabei irrelevant, ob diese Bewertung angemessen ist oder nicht – und zieht sich dann zurück, kann dieser Rückzug eine Unzuverlässigkeit hervorrufen. Der Leser wird im Stich gelassen, er kann die Meinung des Erzählers nicht mehr rekonstruieren, die ihm zu Beginn aber als Stütze angeboten wurde. Es scheinen also in der Tat zwei Varianten der axiologischen Unzuverlässigkeit zu existieren. Einerseits kann der Erzähler unangemessen werten; seine Werte und Normen stimmen in diesem Fall nicht mit denen des Textes

(Sentenzen), die sich vom Rest der Erzählung grammatikalisch abheben, da sie im Präsens formuliert werden, oder zweitens durch wertende Phrasen, die sich oft auf die anderen Charaktere oder die fiktive Welt beziehen. Bereits Jahn hatte vorher – vermutlich als Erster – über die Möglichkeit axiologische Unzuverlässigkeit in der Heterodiege spekuliert und sich dabei auf eine auktoriale Erzählsituation bezogen. Während er axiologische Unzuverlässigkeit für theoretisch möglich hält, verneint er die Möglichkeit mimetischer Unzuverlässigkeit, was nicht zuletzt mit seiner Vorstellung von Heterodiege zusammenhängt. Vgl.: Jahn: PACKAGE DEALS. v. a. S 101f.

²⁹⁴ Vgl.: S. 42ff.

²⁹⁵ Fludernik: UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE. S. 44 [Hervorhebung im Original].

überein. Andererseits kann der Erzähler aber auch zu wenig werten, er kann den Leser im Stich lassen.

Für diese Differenzierung gilt, was ich bereits für drei der vielen Varianten der Differenzierung mimetischer Unzuverlässigkeit konstatiert habe: Sie ist nicht auf derselben Ebene wie die Unterscheidung zwischen mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit anzusiedeln, sondern beschreibt nur eine Binnendifferenzierung. Sie ist also eine Typisierung, keine Kategorisierung. Zweitens gilt, was schon für mimetische Unzuverlässigkeit von Stühring gezeigt und hier auch bereits angeschnitten wurde:²⁹⁶ Unvollständige und unwahre Angaben führen in gleichem Maß zu erzählerischer Unzuverlässigkeit. Die Anmerkungen Stührings sind zwar nur auf mimetische Unzuverlässigkeit gemünzt,²⁹⁷ doch die Gleichsetzung kann nicht nur für das Verschweigen fiktiver Fakten und Falschaussagen bezüglich fiktiver Fakten geschehen, sondern ist auch auf die Wertmaßstäbe anwendbar. Der Erzähler kann Werte und Normen vertreten, die nicht mit denen des Werks übereinstimmen (äquivalent zur Falschaussage) oder aber er kann seine Werte verschweigen (äquivalent zur unvollständigen Berichterstattung). Nun ist anzumerken, dass der Erzähler seine Werte ja nicht zwangsläufig vermitteln muss, er ist nicht gezwungen, eine *auktoriale Haltung* einzunehmen.²⁹⁸

Gleiches gilt aber auch im Fall mimetischer Unvollständigkeit, denn der heterodiegetische Erzähler muss nicht aus einer nullfokalisierten Perspektive berichten, er kann auch eine beschränkte, interne oder externe Fokalisierung wählen und das Verschweigen fiktiver Fakten kann aus dieser Fokalisierung resultieren und ist in diesem Fall kein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts. Es ist vorstellbar, dass aus der Perspektive einer Figur berichtet wird, die nicht alle Einzelheiten des Geschehens wahrnehmen kann; das macht die Erzählung jedoch nicht zu einer unzuverlässigen Erzählung. So ist beispielsweise Arthur Schnitzlers Innere-Monolog-Novelle FRÄULEIN

²⁹⁶ Vgl. FN 153.

²⁹⁷ Im engeren Sinne sogar nur auf die täuschende Form mimetischer Unzuverlässigkeit. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass die Anmerkungen, die für täuschende Unzuverlässigkeit gültig sind, auch für die andere Variante mimetischer Unzuverlässigkeit Gültigkeit beanspruchen; zumal sich die Gleichsetzung auf den Irreführungsaspekt unzuverlässigen Erzählens bezieht, den ich ohnehin für alle mimetisch unzuverlässigen erzählten Geschichten als vorhanden ansehe. Vgl. hierzu S. 46–54.

²⁹⁸ Das ist der Grund dafür, dass Fludernik gar keine Möglichkeit für Phelan/Martins Form des *underregarding* sieht. Vgl. FN 295.

ELSE nur aus der beschränkten Sicht erzählt, sie macht dies aber klar und ist *deshalb* nicht unzuverlässig. Dass der Rückzug in eine beschränkte Sicht aber unzuverlässig sein kann, hängt mit der Präsentation der Erzählform zu Beginn und der daraus resultierenden Rezeptionshaltung zusammen. Offenbart der Erzähler zu Beginn eine Überschau, geht der Leser davon aus, dass er alle Informationen ungefiltert geliefert bekommt. Ein Rückzug *kann* dann zur Unzuverlässigkeit führen.²⁹⁹

Ebenso verhält es sich bei axiologischer Unzuverlässigkeit. Hat der Erzähler eine auktoriale Erzählhaltung eingenommen, *kann* es unzuverlässig sein, wenn er sich aus dieser zurückzieht und mit seiner Meinung plötzlich hinterm Berg hält. Ich werde diese beiden Formen besonders anhand von Thomas Manns Novelle LUISCHEN zeigen, hier wertet der Erzähler nämlich erstens nicht in Einklang mit den Werten des Werkes und zweitens gibt er im dritten Kapitel die auktoriale Perspektive auf. Claire Golls DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA liegt hingegen eine axiologische Unzuverlässigkeit vor, die sich nur auf eine widersprüchliche Wertung in Bezug auf die Werte des Werkes bezieht. Ein sogenanntes Underregarding ist hier nicht zu finden.

2.4.2 Mimetische Unzuverlässigkeit und Heterodiegese

Die Möglichkeit mimetischer Unzuverlässigkeit wird bis heute für heterodiegetisches Erzählen mit dem Hinweis auf die Stipulation der fiktiven Welt durch den Erzählvorgang oft bestritten.³⁰⁰ Ich sehe keine gültige Argumentation, die belegt, dass heterodiegetische Erzähler nicht zu Falschaussagen fähig sein sollten, zumal der Beweis der Existenz einer solchen Erzählung bereits erbracht ist.³⁰¹ Eine Form der mimetischen Unzuverlässigkeit

²⁹⁹ Vgl. Genaueres zur Unvollständigkeit im folgenden Kapitel unter den Ankerkungen zum Kooperationsprinzip. S. 107ff.

³⁰⁰ Vgl. für Positionen, die nur die Möglichkeit mimetischer, nicht aber die axiologischer Unzuverlässigkeit bestreiten: Cohn: DISCORDANT NARRATION; Jahn: PACKAGE DEALS. v. a. S. 101. Dagegen: Köppe/Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT; Ders.: ERZÄHLTHEORIE. S. 236–256. Mit starken Einschränkungen bereits Dagmar Busch: ‚UNRELIABLE NARRATION‘ AUS NARRATOLOGISCHER SICHT. BAUSTEINE FÜR EIN ERZÄHLTHEORETISCHES ANALYSERASTER [1998]. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 2013², S. 41–58.

³⁰¹ Vgl.: Köppe/Kindts Argumentation zu Bieres AN OCCURENCE AT OWL CREEK BRIDGE. Köppe/Kindt: Erzähltheorie. S. 240.

beruht damit auf Falschaussagen, es ist aber auch möglich, dass die erzählerische Unzuverlässigkeit entsteht, obgleich an keiner Stelle etwas Unwahres behauptet wird.

Ich möchte mich für diese zweite Form noch einmal der Definition heterodiegetischen Erzählens zuwenden:

(E_{hetero}) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann heterodiegetisch zu nennen, wenn er nicht Teil der erzählten Welt_G ist.

Dieser Definition ist eine Antwort auf die Möglichkeit der mimetischen Unzuverlässigkeit in heterodiegetischen Erzählsituationen bereits eingeschrieben, denn sie hat durch den fiktionstheoretischen Bezug des außerhalb der erzählten Welt stehenden Erzählers eine Implikation inne, die für mimetische Unzuverlässigkeit besondere Bedeutung hat. Ein heterodiegetischer Erzähler ist streng genommen per Definition ‚allwissend‘, da er die Welt, über die er berichtet, durch fiktionale Rede erst kreiert.³⁰² Das gilt in besonderer Weise für meine Definition heterodiegetischen Erzählens, die sich auf den Parameter des ontologischen Standpunktes bezieht. Gleiches gilt selbstredend für die erzählerlose Erzählung, in welcher der kommunizierende Sprecher zwar nicht fiktiv, aber dennoch (in Form des empirischen Autors) vorhanden ist, deswegen ist die erzählerlose Erzählung m. A. ja auch ein Typ heterodiegetischen Erzählens.³⁰³ Der ontologische Standpunkt der Vermittlungsinstanz außerhalb der erzählten Welt führt aber nicht notwendig eine bestimmte Form der Berichterstattung mit sich. ‚Allwissenheit‘ wird, wie bereits erläutert, als ein binärer Begriff verwendet, der sich aus der Zusammenführung des ontologischen Erzählstandpunktes und der Fokalisierung ergibt; und zwar genauer gesagt aus dem ontologischen Standpunkt der Heterodiegese und dem nullfokalisierten Wahrnehmungsbericht. Es existieren aber weitere mögliche Verbindungen,³⁰⁴ die nicht mit ‚allwissendem Erzählen‘ verknüpft sind, bei der die ‚Allwissenheit‘ des erfindenden

³⁰² Vgl. die Anmerkungen zu Auktorialität und Allwissenheit 2.3.2 und 2.3.3. Man könnte wohl auch sagen, er sei nicht allwissend, da er sich nicht jede Einzelheit ausdenken muss. In diesem Fall existiert diese ‚Einzelheit‘ aber nicht, und damit weiß der Autor der Geschichte doch wieder über alle fiktiven Tatsachen Bescheid. Vgl. dazu auch Sacharow, der die Überlegungen der Theoretiker Boris Uspenskij und Dmitrij Zantonskij dankenswerter Weise (wenn auch sehr kurz) ins Deutsche übersetzt. Jurij Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB* IM KONTEXT DER ERZÄHLERISCHEN KOMPETENZ DES NARRATORS. In: Bohndan Maxymtschuk/Stefan Schierholz (Hrsg.): Die Lemberger Germanistik der Ukraine. Innensichten, Außensichten, Dissertationsvorhaben. Frankfurt a. M. u. a. 2011, S. 79–88. S. 26.

³⁰³ Vgl. die Anmerkungen zum erzählerlosen Erzählen 2.3.1.

³⁰⁴ Vgl. Kapitel 2.3.2.

Erzählers, um in dieser Terminologie noch ein wenig zu bleiben, nicht preisgegeben werden muss. Was dabei oft übersehen wird ist die Tatsache, dass dieser ‚Rückzug‘ in die subjektive Wahrnehmung einer Figur oder eines nachgebildeten Beobachters *unter bestimmten Bedingungen* unzuverlässig sein kann.

Diese Vorspiegelung einer Übersicht kann auch zu einer Unzuverlässigkeit bezüglich der Wertungen im Text führen, die dennoch kein Fall axiologischer, sondern ein Fall mimetischer Unzuverlässigkeit ist. Wenn aus der internen Fokalisierung berichtet wird, ohne dass der Leser davon Kenntnis hat, wird oft auch die Bewertung des Geschehens aus der Sicht des Reflektors vorgenommen. Oft wird dann (vorläufig) die Annahme autorisiert, dass die mitgeteilten Werte die des Erzählers seien, dass der Erzähler sich hier also auktorial zum Geschehen positioniere, während er tatsächlich die Werte einer Figur wiedergibt. Falls die Werte des Reflektors nicht mit denen des Werks übereinstimmen, liegt dennoch keine axiologische Unzuverlässigkeit vor, denn damit divergieren dann nicht die Werte und Normen des *Erzählers* mit denen des *Werks*, sondern die einer *Figur* (die nicht der Erzähler ist, sonst läge ein Fall homodiegetischen Erzählens vor) mit denen des Werks. Unzuverlässig ist in diesem Fall nicht der Auseinanderfall der Werte_E und Wert_W, sondern die Berichterstattung. Die Vorspiegelung einer auktorialen Erzählhaltung ist damit ein weiterer möglicher Fall mimetischer Unzuverlässigkeit und wird in der vorliegenden Arbeit Pseudo-Auktorialität genannt.

Heterodiegeität führt aber genau genommen nicht einmal die Notwendigkeit mit sich, dass über die Perspektivierung *Aufklärung* geleistet wird. Dies führt zwar wiederum nicht per se zu erzählerischer Unzuverlässigkeit, ist aber ein möglicher Grund derselben. Denn im Bericht kann verschwiegen werden, aus welchem Blickwinkel das Geschehen dargestellt wird. Es kann damit der Eindruck entstehen, eine Übersicht über das Geschehen sei vorhanden, der Blickwinkel sei nicht eingeschränkt, während Gegenteiliges der Fall ist. Es kann schlicht nicht verdeutlicht werden, dass es sich überhaupt um einen eingeschränkten Blickwinkel handelt.³⁰⁵ Besonders deutlich wird das in einigen aktuellen Filmen wie z. B. dem Blockbuster VANILLA SKY.

³⁰⁵ Vgl.: „[H]eterodiegetic narration operates with a focalisation (internal, as well as external) that establishes a limited or perhaps even distorted point of view, not unlike the one we find in homodiegetic narratives.“ Behrendt/Hansen: THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION. S. 222.

Neben der Vorspiegelung einer Übersicht kann es aber auch der Fall sein, dass tatsächlich aus der Übersicht berichtet wird, und dennoch einige fiktive Fakten (zeitweise) verschwiegen oder verdreht werden. Dies ist beispielsweise in der bereits einigermaßen erforschten Erzählung ZWISCHEN NEUN UND NEUN von Leo Perutz der Fall. Auch in Kleist DIE MARQUISE VON O... liegt eine solche Form mimetischer Unzuverlässigkeit vor.

Das Kooperationsprinzip

Die eben benannten Fälle hängen eng mit der bereits eingeführten Missachtung des Griceschen Kooperationsprinzips bei unzuverlässigen Erzählungen zusammen. Die Annahme, dass heterodiegetische Erzähler aus der Überschau berichten, führt zu der Forderung nach einem Bericht, der auf Vollständigkeit angelegt ist. Ebenso wie bei alltagssprachlicher muss aber auch bei literarischer Kommunikation der Kontext beachtet werden. „Die Kooperativität des *Erzählers* ist nur vor dem Hintergrund seiner *epischen Situation* sowie der *individuellen Ausrichtung* und des *konkreten Stands* seines narrativen Aktes zu bestimmen.“³⁰⁶ Dies betrifft besonders – wie auch in alltagssprachlicher Kommunikation – Fälle, in denen der Erzähler/Sprecher nicht bewusst täuscht, nicht bewusst gegen Maxime rationaler Kommunikation verstößt. Ein Kind ist beispielsweise im Zuge der noch nicht abgeschlossenen Sozialisation vielleicht nicht fähig, das Kooperationsprinzip zu befolgen. Dieser einfachere Fall wird in literarischer Kommunikation aber noch von komplizierteren Fällen erweitert. So muss der Unterschied von homo- und heterodiegetischen Narratoren ebenso wie bestimmte Varianten der Fokalisierung Eingang in die Bewertung der Einhaltung des Kooperationsprinzips erhalten. Auch diejenigen Geschichten, die ohne fiktiven Erzähler auskommen, sind hier zu beachten. Wie Kindt bereits feststellte, führt ein Verzicht auf die Beachtung der Erzählumstände zu merkwürdigen Schlüssen wie beispielsweise dem Stanzels, der Ich-Erzähler mit unzuverlässigen Erzählern gleichsetzt.³⁰⁷ Bei Ich-Erzählern sind meist eine gewisse Subjektivität und vor allem ein eingeschränkter Blickwinkel

³⁰⁶ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 66 [Hervorhebungen im Original].

³⁰⁷ Stanzel: THEORIE DES ERZÄHLENS. S. 122f. Vgl. auch: Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 66, FN 193.

maßgeblich. Die klassischen Ich-Erzähler berichten aus der internen Fokalisierung heraus und können damit nicht alle Aspekte des Geschehens objektiv beleuchten. Das ist aber noch kein Grund, davon auszugehen, dass das Kooperationsprinzip durch den Erzähler missachtet wird. Im Gegenteil, es ist bereits im Kooperationsprinzip die Forderung enthalten, dass der Gesprächsbeitrag derart gestalten werden solle, „wie es von dem akzeptierten Zweck oder der akzeptierten Richtung des Gesprächs, an dem du teilnimmst, gerade verlangt wird.“³⁰⁸ Eine Erzählung in der Ich-Form gibt dem Leser und damit dem Gesprächspartner an, dass keine Übersicht zu erwarten ist (auch wenn es in fiktionaler Literatur durchaus denkbar ist, dass ein Ich-Erzähler aus der Nullfokalisierung berichtet und damit einen uneingeschränkten Standpunkt einnimmt). Subjektivität verstößt damit besonders in Ich-Erzählungen nicht automatisch gegen das Kooperationsprinzip.

Diese Überlegungen sind auch auf heterodiegetische Erzählungen anzuwenden. Heterodiegetisches Erzählen führt nicht automatisch eine Nullfokalisierung mit sich. Das Kooperationsprinzip wird auch in heterodiegetischen Erzählungen nur missachtet, wenn gemäß der „akzeptierten Richtung“ dagegen verstoßen wird. Wenn also Informationen verschwiegen werden, die vor dem Hintergrund der gewählten Fokalisierung zugänglich sein müssten, liegt ein Verstoß gegen die Maxime der Quantität vor. In diesen Fällen ist besonders wichtig, festzuhalten, was es eigentlich bedeutet, dass ein Text *alle* relevanten Informationen vermittelt, dass er also *vollständig* ist. Wie Ohme herausgestellt hat, ist die Unvollständigkeit der Erzählerrede immer an den „textseitig evozierten Erwartungshorizont“³⁰⁹ gebunden. Das bedeutet, der Text gibt eine Norm vor, gegen die der Erzähler/der Bericht dann verstößt. Dieser Umstand hängt mit den Besonderheiten der literarischen Kommunikation zusammen und hat deswegen auch Einfluss auf die Anwendung des Griceschen Kooperationsprinzips auf die literarische Kommunikation.

[D]ie Unvollständigkeit der Erzählerrede in einem literarischen Text, [hat] anders als in der nichtliterarischen Kommunikation, keineswegs als Defizit zu gelten [...]. Die Unvollständigkeit der Erzählerrede gehört somit zur Textintention und ist in diesem Sinne Bestandteil eines vollständigen Textes, in welchem auf spezifische Weise der Vermittlungsvorgang [...] in den Blickpunkt gerät.³¹⁰

³⁰⁸ Grice: LOGIK UND KONVERSATION. S. 248.

³⁰⁹ Ohme: SKAZ UND UNRELIABLE NARRATION. S. 224.

³¹⁰ Ebd. S. 221.

Das heißt nichts anderes, als dass die Umstände der Kommunikation Beachtung finden müssen, wie ich es bereits gefordert habe. Das heißt aber auch, dass die Norm, an der die Unvollständigkeit messbar werden kann, im Text selbst zu finden sein muss. Wenn also ein Erzähltext aus der internen Fokalisierung heraus berichtet, ist die Norm, an der die Vollständigkeit gemessen werden kann, der Wahrnehmungshorizont der Figur, deren Perspektive die Erzählung vermittelt.

In der Griceschen Formulierungen wäre die akzeptierte Richtung dann die Vermittlung eines eingeschränkten Blickwinkels. Ob der Text in einer unzuverlässigen Weise fiktive Fakten verbirgt, hängt also wesentlich mit erstens der Erwartungshaltung zusammen, also der Norm, die der Text entwirft, und zweitens damit, ob sich die Unvollständigkeit auf die für die Rekonstruktion der Fabel wesentlichen Bestandteile bezieht, sodass verschiedene Annahmen (zeitweise) gerechtfertigt werden. Nur wenn der Text gegen die von ihm selbst entworfene Norm verstößt, liegt auch ein Verstoß gegen die Maxime der Quantität und gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts vor.

Mit diesen Bemerkungen zur Vollständigkeit fiktionaler Texte geht auch die Behandlung des oben aufgeworfenen fiktionstheoretischen Problems einher: a) Ein fiktionaler Text kann (ebenso wie ein nicht-fiktionaler) niemals jeden einzelnen Aspekt eines Sachverhalts darstellen.³¹¹ Diese Feststellung wird als ein Problem der institutionellen Fiktionstheorie aufgeworfen, die fordert, dass der Leser (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden Vorstellungswelt gelangt. In die Ausgestaltung der Fiktionstheorie ist bei genauerem Hinsehen die Berücksichtigung des Problems a) bereits eingebunden. Mit der Forderung, dass der Leser zu einer *hinreichend* umfassenden Vorstellungswelt gelangen können muss,³¹² ist ein Bezug zum Äußerungskontext bereits gegeben. Denn *hinreichend* ist im Rahmen fiktionaler Literatur auf die textinterne Norm für Vollständigkeit und damit – im Griceschen Sinne gesprochen – auf die akzeptierte Richtung der Äußerungen zu beziehen. Ein fiktionaler Text muss demnach nicht jeden einzelnen Aspekt eines fiktiven Sachverhalts darstellen, er muss nur diejenigen Aspekte ausführen, die *für die akzeptierte Richtung der Äußerung* von

³¹¹ Vgl.: S. 12.

³¹² Vgl.: S. 12.

Relevanz sind und in diesem Sinne zu einer umfassenden (reinen) Vorstellungswelt führen, nicht im Sinne einer *tatsächlich* jeden Aspekt umfassenden Vorstellungswelt.

Dieser Aspekt wird in vorliegender Arbeit ganz besonders bei der Analyse von JUNGE (3.2.4) und MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB (3.2.5) relevant. Bei diesem Vergleich wird auch das mögliche Vorkommen einer konversationellen Implikatur und die Verbindung derselben mit der Zuverlässigkeit des Erzählers relevant. Denn wenn der Leser von vornherein darüber im Bilde ist, dass eine der Kommunikationsmaximen nicht beachtet werden kann, um der akzeptierten Richtung der Äußerung gerecht werden zu können, liegt kein unzuverlässiges Erzählen im Sinne der Definition vor. Der Bericht verstößt in diesem Fall nicht gegen das Kooperationsprinzip.³¹³ Sprecher, die eine Implikatur äußern, wollen, dass der Kommunikationspartner im Bilde ist und die Implikatur erkennt. In meiner Definition mimetischer Unzuverlässigkeit ist dies bereits berücksichtigt. Bei einem Verstoß gegen eine Kommunikationsmaxime, der auf eine Ausbeutung zurückzuführen ist, wird das Kooperationsprinzip auf derselben Ebene *eingehalten*. Der Sprecher verletzt in diesem Fall offen eine Maxime und befolgt damit das Kooperationsprinzip. Bei unzuverlässigem Erzählen wird die Maxime hingegen nicht offen verletzt, das Kooperationsprinzip wird nur auf der Ebene des Werks, nicht aber auf der des Berichts eingehalten. Durch den Verweis auf eine Verletzung des Prinzips auf der Ebene des Berichts in meiner Definition sind deswegen Ironie u. ä. Phänomene ausgeschlossen, bei denen die Verletzung einer Maxime auf eine Ausbeutung zurückgeführt und damit durch eine Implikatur erklärbar wird.

Und damit möchte ich die theoretischen Anmerkungen zum unzuverlässigen Erzählen schließen und die ausgebreiteten Theoreme in der Praxis erproben.

³¹³ Vgl.: Heyd: UNRELIABILITY. S. 7.

3 Werkanalysen

Im Anschluss an den theoretischen Teil der Arbeit folgen nun ausführliche Werkanalysen. Ziel derselben ist dabei einerseits, Beispiele für die benannten Formen unzuverlässigen Erzählens zu geben, und andererseits, das Analyseinstrumentarium zu erproben und gegebenenfalls zu modifizieren.

Die Werkauswahl erfolgte mit der Intention, möglichst Texte zu untersuchen, die von der Literaturwissenschaft noch wenig bzw. gar nicht mit Blick auf unzuverlässiges Erzählen betrachtet wurden. Dennoch sind die ausgewählten Werke beispielhaft. Außerdem wurde Wert darauf gelegt, dass sich für die zu untersuchenden Werke ein Mehrwert für die Bedeutungszuschreibung durch die Fokussierung auf unzuverlässiges Erzählen ergibt.

Axiologische Unzuverlässigkeit untersuche ich an Thomas Manns Novelle LUISCHEN und Claire Golls Roman DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA. Anhand dieser Texte finden auch die vorgestellten Typen ‚Underregarding‘ und ‚Misevaluating‘ Beachtung.

Während der Arbeit an vorliegender Dissertation hat sich mithilfe des von mir vorgestellten Analyseinstrumentariums der Befund ergeben, dass axiologische Unzuverlässigkeit, wie sie hier definiert wurde, weit weniger häufig auftritt als bisher angenommen. Das liegt daran, dass einige Texte, denen bisher axiologische Unzuverlässigkeit zugeschrieben wurde, bei genauerer Betrachtung mimetisch unzuverlässig sind. Aus diesem Grund sind zwei Werke, die zunächst als axiologisch unzuverlässig untersucht werden sollten, nun im Kapitel zur mimetischen Unzuverlässigkeit zu finden. Es handelt sich um Kleists DAS ERDBEBEN IN CHILI und Weiß' DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN. Eine Suche nach weiteren Belegen für axiologische Unzuverlässigkeit unterbleibt in vorliegender Arbeit zugunsten der genauen Analyse dieser beiden Werke. Hierdurch kann gezeigt werden, wieso diese Formen, die bisher als axiologisch unzuverlässig angesehen wurden, treffender als mimetisch unzuverlässig kategorisiert werden. Folgerichtig sind diese Analysen im zweiten Teil der praktischen Untersuchungen zu finden und bilden einen Übergang zwischen den Werkanalysen zu axiologischer und zu mimetischer Unzuverlässigkeit.

In der Kategorie der mimetischen Unzuverlässigkeit untersuche ich außerdem die Kurzgeschichte DIE FLUGSIMULANTIN von Christian Hardinghaus, Sebastian Polmans'

Erstlingsroman JUNGE und Uwe Johnsons Roman MUTMABUNGEN ÜBER JAKOB. Diese Auswahl berücksichtigt die möglichen Formen mimetischer Unzuverlässigkeit, die ich im Theoriekapitel vorgestellt habe. Mit DIE FLUGSIMULANTIN kann auch ein mimetisch unzuverlässiges Werk vorgestellt werden, das ohne die Annahme eines fiktiven Erzählers auskommt. Die beiden Typen heterodiegetischen Erzählens werden damit für die Werkauswahl berücksichtigt.

3.1 Axiologisch unzuverlässiges Erzählen

Ich habe ein Verfahren zur Gegenüberstellung der Werte_E mit den Werten_W vorgestellt, dessen praktischen Nutzen ich nun anhand zweier Werke zeigen möchte. Dabei habe ich bereits darauf hingewiesen, dass axiologische Unzuverlässigkeit in der Heterodiegesen erstens mit Auktorialität zusammenhängt und zweitens nur in Erzählungen mit fiktivem Erzähler vorliegen kann. Wenn der Erzähler auktorial hervortritt, indem er das Geschehen und die Figuren aus seiner subjektiven Sicht bewertet, ist eine Gegenüberstellung der Werte_E mit den Werten_W möglich. Dieser Vergleich ist die Grundlage für die Untersuchung axiologischer (Un)Zuverlässigkeit. Zur Feststellung der Werte_E eignen sich besonders Textstellen, die allgemeine moralische Sentenzen enthalten: sogenannte „theoretische Sätze“³¹⁴. Das sind Textstellen, in denen der Erzähler seine Ansichten zu allgemeinen Wahrheiten äußert und dadurch sein Werte- und Normensystem offenlegt. Diese theoretischen Sätze sind unter anderem daran erkennbar, dass sie – meist im Gegensatz zu den anderen Sätzen der Geschichte – im (zeitlosen) gnomischen Präsens stehen. Doch derartig offensichtliche Wertungen des Erzählers müssen weder für dessen Typisierung als auktorial vorliegen, noch sind sie die einzige Möglichkeit, die Werte_E zu rekonstruieren. Bereits die Erzählerwertungen bezüglich fiktiver Figuren und Sachverhalte können Hinweise auf die Axiologie geben.

Eine Erzählung, die sich aufgrund ihres kurzen Umfangs besonders zur Erprobung des Verfahrens eignet, findet sich bei Thomas Mann. Wie Tom Kindt bemerkt hat, macht das

³¹⁴ Martínez/Scheffel: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE. S. 99. Vgl. auch: die „statements of eternal truth“ bei Cohn. Dorrit Cohn: THE DISTINCTION OF FICTION. Baltimore/London 1999. S. 134.

Werk Manns „das Erzählen [...] immer wieder ausdrücklich selbst zum Thema“³¹⁵ und wurde deswegen oft als Prototyp für narratologische Betrachtungen verwendet. Die hier behandelte Novelle LUISCHEN bildet eine Ausnahme, da sie aufgrund der Kritik, die sie v. a. aufgrund der Rezension Hermann Hesses³¹⁶ erfahren hat, wenig Beachtung fand.³¹⁷ An diese Analyse schließe ich die Untersuchung des Romans DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA von Claire Goll an, an dem sich axiologische Unzuverlässigkeit nicht nur hervorragend zeigen lässt, sondern für welchen die Beachtung der Unzuverlässigkeit auch einige Probleme der Werkinterpretation beseitigen kann.

3.1.1 Thomas Mann: LUISCHEN

Die in jeglicher Hinsicht als abstoßend beschriebene Figur Christian Jacoby, ein dicker und unfähiger Rechtsanwalt, liebt seine schöne aber dummliche Frau Amra über alle Maßen. In der Erzählung LUISCHEN³¹⁸ erfährt der Leser zunächst einiges über die Figuren Christian und Amra Jacoby, über deren Ehe und über den Liebhaber Amras, einen in seinem Schaffen bedeutungslosen Künstler. Das Verhältnis der Eheleute wird als das ungleiche Zusammenleben eines bis zur Hörigkeit demütigen und gott- bzw. ‚frauergebenen‘ Mannes und seiner grausamen Gattin beschrieben. Dabei zieht der Erzähler immer wieder Anekdoten aus dem Leben der beiden heran, um daraus Charakterisierungen abzuleiten. Nachdem der Leser über die Verhältnisse in Kenntnis gesetzt wurde, wird im weiteren Verlauf Amras „allerliebste[r] Einfall“ (Lui, S. 166) geschildert, ein Fest zu geben. Amra beruft ein Komitee ein, das sich auf das Programm einigt, und schließlich kommt es so weit, dass Amra den „Vorschlag“ unterbreitet, ihr Mann Christian solle „zum Schlusse als Chanteuse mit einem rotseidenen Babykleide auftr[eten] und [...] etwas vortanz[en].“ (Lui, S. 170) Christian, sich seiner Außenseiterrolle

³¹⁵ Tom Kindt: NARRATOLOGIE. In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 352–355. S. 352. Kindt behandelt in seinem Aufsatz explizit auch die Unzuverlässigkeit im Mannschen Werk.

³¹⁶ Hermann Hesse: SCHRIFTEN ZUR LITERATUR. BD. II. Berlin 1972. S. 435.

³¹⁷ Vgl.: Georg Mein: LUISCHEN (1900). In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hrsg.): Thoman Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 104–106. S. 104.

³¹⁸ Thomas Mann: LUISCHEN [1900]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 160–180. (Lui)

und wohl auch seiner Wirkung in der Gesellschaft durchaus bewusst, wehrt erst ab, stimmt später aber – um kein Spielverderber zu sein – zu. Er blamiert sich bei seinem Auftritt, der zu allem Überfluss auch noch von einer Komposition des Geliebten Amras und deren beider Klavierspiel begleitet wird. In einem Moment der Klarheit realisiert der betrogene und gedemütigte Ehemann, was vor sich geht, und bricht tot auf der Bühne zusammen. „Aus“ (Lui, S. 180), wie der anwesende Arzt trocken bemerkt, ist die Geschichte und das Leben Jacobys.

Der Geschichte fehlt es gegenüber der Figur Jacoby anscheinend völlig an Mitleid, wie Marcel Reich-Ranicki und mit ihm Ulrich Weinzierl kritisieren.³¹⁹ Doch die Frage muss nicht lauten, ob die Geschichte kein Mitleid kennt, sondern ob Mitleid überhaupt eine angemessene Reaktion gegenüber der Figur sein kann. Georg Verweyen stellt heraus, dass „der Leser [einerseits] das Skandalöse an Jacobys Verhalten [empfindet], andererseits schreckt die vernichtende Beschreibung, die Jacoby widerfährt, davon ab, sie sich zu Eigen zu machen.“³²⁰ Hier wird zunächst einmal angedeutet, dass die Bewertung des Geschehens durch den Erzähler vielleicht nicht ganz passend ist.

Werte_E

Die allgemeinen Sentenzen des Erzählers entwerfen bereits ein recht klares Bild seines Wertehorizontes. Er äußert sich über das angemessene weibliche Verhalten beispielsweise dahingehend, dass „gegen eine Frau, welche schön ist und schweigt, [...] nichts einzuwenden“ (Lui, S. 161) sei. Auch darüber, wie die Frau sich zu benehmen habe, erfahren wir Näheres, wenn der Erzähler Amras erniedrigendes Verhalten Christian gegenüber als „nicht das einer Frau von Sitten“ (Lui, S. 165) kommentiert. Und obgleich Christian offen als widerlich beschrieben wird und die Frage unbeantwortet bleibt, „warum eigentlich Amra den Rechtsanwalt Jacoby geheiratet hat“ (Lui, S. 163), verhält sich der Erzähler positiv zu gesellschaftlichen Werten der Treue und Sittsamkeit. Er verurteilt den Ehebruch als „sträfliche Neigung“ (Lui, S. 166) und fügt der ersten,

³¹⁹ Ulrich Weinzierl: DIE ‚BESORGNISERREGENDE FRAU‘. ANMERKUNGEN ZU LUISCHEN, THOMAS MANN'S ‚PEINLICHSTER NOVELLE‘. In: Thomas Mann Jahrbuch 4 (1991), S. 9–20. S. 19. Vgl.: Marcel Reich-Ranicki: VORTRAGSMANUSKRIFT ÜBER THOMAS MANN'S FRÜHE ERZÄHLUNGEN, S. 8. unveröffentlicht, zitiert nach Weinzierl, S. 19.

³²⁰ Georg Verweyen: LITERARISCHE BLAMAGEN. DARSTELLUNG UND FUNKTION EINES PEINLICHEN TOPOS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 18. BIS 20. JAHRHUNDERTS. Berlin 2009. S. 306.

harmloseren Beschreibung, „daß sie ihren Gatten dennoch täuschte“, eine durchaus verurteilende Bewertung hinzu: „daß sie ihn, sage ich, betrog“ (Lui, S. 165).

Auch an den Beschreibungen Amras wird einiges über die Stellung der Frau im Wertehorizont des Erzählers ablesbar. Sie wird in einer Mischung aus Grausamkeit und Schönheit beschrieben, sodass sie den Frauenfiguren des Typs *femme fatale* zugeordnet werden kann, der „weibliche Stereotypen der Jahrhundertwende zitiert“³²¹. Ihre Reize sind „ungewöhnlich“, der Klang ihres Namens passt zu ihrer „exotischen Persönlichkeit“. Diese spiegelt sich auch in ihrem Äußeren, in „Formen, die ebenfalls von einer südlichen Sonne gereift erschienen und mit ihrer vegetativen und indolenten Üppigkeit an diejenigen einer Sultanin gemahnten.“ (Lui, S. 160) Außerdem charakterisieren sie eine „lüsterne Verschlagenheit“ (Lui, S. 161) und eine angebliche Beschränktheit, die es ihr unmöglich macht, „an bösem Gewissen [zu] leiden“ (Lui, S. 166). Doch sie ist „nicht zu beschränkt [...] Unheil zu stiften“ (Lui, S. 161). Als sie die Idee zu Christians Auftritt unterbreitet, wird sie mit einer Maus verglichen und ihre Mimik wird als „abwesendes, beinahe irres Lächeln, das von einer schmerzlichen und zugleich grausamen Lüsternheit redet“ (Lui, S. 170), beschrieben. Hier offenbart die Erzählung auch ihre Obszönität:

[D]eutlich schimmert der laszive Subtext durch die Satzoberfläche, den ausgeklügelten Periodenbau, und wer beim „klammernden und saugenden Blick“ – „beide Hände im Schoß“, nichts Unanständiges imaginiert, kann mit Fug als *anima candida* gelten[...]. Vollends unerhört wirkt schließlich Amras Vorschlag, der ja in Wirklichkeit ein Befehl ist. Krasser läßt sich ein Mann, ein Ehemann, sexuell nicht demütigen. Gleich zweifach wird er symbolisch kastriert, das hält besser, indem er in aller Öffentlichkeit die Transvestitenrolle einer zwieltichtigen Frauenperson anzunehmen hat und – als Draufgabe – auch noch zum Säugling infantilisiert wird.³²²

Der Erzähler entspricht durch seine Beschreibungen und Bewertungen den typischen Geschlechterrollen der Zeit. Schönheit heißt der Erzähler gut, gleichzeitig muss die Frau diese Schönheit zur Schau stellen. Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. Das gilt auf jeden Fall, wenn die Frau zur Dummlichkeit neigt, wie hier dargestellt.

Dem Wertehorizont des Erzählers können weitere Aspekte durch die Beschreibung Christians zugefügt werden. Denn dieser „Koloß von einem Manne“ wird nicht nur als

³²¹ Karin Fellner: BEGEHREN UND AUFBEGEHREN. DAS GESCHLECHTERVERHÄLTNIS BEI ROBERT WALSER. Marburg 2003. S. 24.

³²² Weinzierl: DIE ‚BESORGNISERREGENDE FRAU‘. S. 16f.

„überfett, ohne muskulös zu sein“ und „verquollen“ (Lui, S. 162) – und damit als durch seine Leibesfülle körperlich entstellt – beschrieben, sondern Tiervergleiche sind ebenfalls Bestandteil der Figurendarstellung. (Vgl. z. B.: Lui, S. 161f., S. 177f.) Der Erzähler kann sich diesbezüglich durchaus mit Amra messen, die ihren Mann wie einen Hund behandelt. (Vgl.: Lui, S. 165) Wie Weinzierl feststellt, wird der Anwalt insgesamt als „wirksames Brechmittel“³²³ inszeniert. Auch im Zusammenhang mit Christian finden sich einige allgemeine Stellungnahmen des Erzählers: „Kein Anblick ist häßlicher, als derjenige eines Menschen, der sich selbst verachtet, der aber aus Feigheit und Eitelkeit dennoch liebenswürdig sein und gefallen möchte“ (Lui, S. 162). Außerdem empört ihn Christians Zurückhaltung gegenüber seinen Mitmenschen, da er nicht auf sein Recht besteht und sich entschuldigt, wenn ihm ein Unrecht zugefügt wird. (Vgl.: Lui, S. 163)

Der Erzähler vertritt das Idealbild des starken und sich seiner physischen wie psychischen Stärke bewussten Mannes. Besonders anschaulich wird das auch, wenn er auf Christians Sehnsucht nach der Liebe seiner Frau eingeht. Er spricht davon, dass „ein verständiger Mensch eigentlich im alltäglichen Leben nicht [auf diese Weise] zu sprechen pflegt“ (Lui, S. 164). Insgesamt wird die bis zur Selbstaufgabe führende Liebe Jacobys vom Erzähler „einseitig als fehlende ‚persönliche Würde‘, als ‚Feigheit und Eitelkeit‘ bezeichnet.“³²⁴

Die Interpretation Weinzierls fokussiert auf die sexuelle Sphäre des Textes und betont die Angst vor der Sexualität und dem Weiblichen als zentrales Moment der Geschichte. Er bindet Kontexte in seine Analyse ein und bezieht sich bereits auf das für Manns Werk bekannte Motiv der Weiblichkeit: „Kundiger, eleganter, tückischer läßt sich die Furcht vor dem – vermeintlich destruktiven – Prinzip Frau und vor der Institution Ehe schwerlich inszenieren als in LUISCHEN.“³²⁵ Der Erzähler stellt die seinem Bemessen nach fehlende Männlichkeit Jacobys in den Vordergrund seiner Beschreibungen, ein weiterer Hinweis auf seine Werte und Normen. Besonders deutlich wird das in denjenigen Szenen, die Weinzierl in seiner Interpretation hervorhebt. So beispielsweise das beiläufige und damit nur umso grausamere Erwähnen der Kinderlosigkeit des Paares, die auf Christians Impotenz zurückzuführen ist. Das „übrigens kinderlose“ (Lui, S. 162) Paar ist deswegen kinderlos, weil Christian über seine Kraft hinaus liebt. (Vgl.: Lui, S. 164) Phallussymbole

³²³ Ebd. S. 15.

³²⁴ Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. S. 90.

³²⁵ Weinzierl: DIE ‚BESORGNISERREGENDE FRAU‘. S. 20.

begegnen in LUISCHEN zuhauf, nicht zuletzt ist da der erhobenen Zeigefinger („er wußte keine andere Bewegung“, Lui, S. 178) zu nennen. Christians fehlende Manneskraft ist Thema der Erzählung auf allen Ebenen und der Erzähler weist darauf auch sooft sich die Gelegenheit bietet hin.

Die Werte_E entsprechen somit dem Bild von Mann und Frau, das um die Jahrhundertwende allgemein gesellschaftliche Anerkennung fand. Dabei tritt besonders das Ideal des starken Mannes hervor. Selbstzweifel, Selbstverleugnung und Selbstaufgabe in der Liebe, aber auch Ängstlichkeit und Demut, sind aus Sicht des Erzählers für einen Mann nicht angemessen. Dabei geht der Erzähler so weit, dass er der Charakterbeschreibung des idealen Mannes auch eine physische Beschreibung zuordnet, denn die Leibesfülle Christians wird explizit als ekelregend beschrieben. (Vgl.: Lui, S. 160) Gleichzeitig spricht er übergewichtigen Menschen auch noch die Fähigkeit zur ernsthaften Liebe ab. (Vgl.: Lui, S. 163)

Vergleich der Werte_E mit den Werten_W

Vor der Folie des gesellschaftlichen Ideals des starken Mannes und der Frau an seiner Seite wird das Auftreten und Verhalten Christians erzählerisch kontrastiert. Auf den herausgestellten Werten_E bauen die – wenigen – Interpretationen zu LUISCHEN auf. Larsson sieht in der Erzählung einen Beweis für die „narrative Inkompetenz“ des Erzählers, die für ihn allerdings eine mimetische Form hat. Das resultiert aus seiner Vorgabe, axiologische Unzuverlässigkeit allgemein aus seinen Analysen auszuklammern. Das macht er am Beispiel seiner Interpretation von DER TOD IN VENEDIG deutlich, wenn es heißt:

In der vorliegenden Arbeit wird es vorgezogen, die schwere Problematik der ideologischen Grenzziehung zwischen Autor, Erzähler und Figur im Tod in Venedig quasi in Parenthesen zu setzen, und eher mimetische und unpersönliche Unzuverlässigkeit zu betonen, samt die ‚Hingabe‘ des Erzählers im Sinne einer Anpassung an die Gefühlslage Aschenbachs als inszenierte Wahrnehmung, uneigentliches Erzählen und Maskierungsstrategien zu erfassen.³²⁶

³²⁶ Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. S. 79.

Larsson kommt in seiner LUISCHEN-Interpretation zu dem Schluss, dass Christian am Ende neben dem Ehebruch auch seine eigene gesellschaftliche Rolle als Hund durchschaue. Er gerate „in den Sog der sozialen Wirkungen der apathischen und unemphatischen Unverantwortlichkeit“³²⁷ und gehe deswegen unter. Ähnlich sieht es Verweyen, der den Fokus auf die Blamage Jacobys legt, und resümiert, dass LUISCHEN eine Darstellung der Entmenschlichung inklusive des Verlusts der Menschenwürde beschreibe. Dabei stimmt er der Darstellung Reich-Ranickis und Weinzierls nicht zu, nach der es der Erzählung an Mitleid fehle. Verweyen geht in einer eher leserzentrierten Interpretation davon aus, dass gerade die grausamen Wertungen des Erzählers letztendlich dazu führen, dass der Leser Mitleid mit Christian empfinde und die distanzierte und mitleidlose Schilderung des Erzählers nicht teile.³²⁸ Er ist damit einen Schritt weiter gegangen als Larsson und hinterfragt den Wertekanon des Erzählers, indem er die Wirkung auf den Leser beschreibt. Für ihn ist die moralische Diskrepanz, die zwischen den Erzählerkommentaren und der Leserhaltung erfahrbar wird, im Werk verankert.

Keiner dieser Interpretationen möchte ich hier widersprechen, denn ich sehe all dies ebenfalls in LUISCHEN angelegt. Die Angst vor dem Weiblichen ebenso wie die Darstellung der Blamage eines Außenseiters, das Verhältnis zwischen Mann und Frau und die Dilettantismusproblematik, auf die Larsson am Rande verweist.³²⁹ Durch eine Fokussierung auf die Diskrepanz zwischen den Werten_E und den Werten_W in LUISCHEN kann aber gezeigt werden, wohin all diese Schichten der Erzählung führen. Der Erzähler wird in seinen Wertvorstellungen ironisiert, was eine ganz neue Sicht auf die Geschichte selbst eröffnet.

Die Form der Erzählung liefert erste Hinweise auf die Wertew. Der Erzähler zieht sich nach den ersten beiden Kapiteln langsam zurück, seine moralisierenden und bewertenden Ausbrüche weichen einer Distanz, die den Eindruck teilnahmsloser Kälte erweckt.³³⁰ Die Konstruktion der Erzählung lässt so genug Spielraum, um nach den bewertenden Szenen

³²⁷ Ebd. S. 92.

³²⁸ Vgl.: Verweyen: LITERARISCHE BLAMAGEN. S. 306f.

³²⁹ Vgl.: Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. S. 92.

³³⁰ Vgl.: Bernhard Sowinski: MAKROSTILISTISCHE UND MIKROSTILISTISCHE TEXTANALYSE: THOMAS MANN'S ‚LUISCHEN‘ ALS BEISPIEL. In: Bernd Spillner (Hrsg.): Methoden der Stilanalyse. Tübingen 1984, S. 21–47. S. 28.

zu eigenen Wertungen aufzufordern. Den ersten beiden Kapiteln, denen die meisten Belege für die Rekonstruktion der Werte_E entnommen werden konnten, folgt ein sehr kurzes Kapitel, das nahezu vollständig aus der Wiedergabe direkter Rede besteht. (Vgl.: Lui, S. 166f.) Diesem Kapitel ist besondere Bedeutung zuzumessen, denn es ist das dritte Kapitel, die Mitte und damit das strukturelle Zentrum der Erzählung. Andere Erzählungen Thomas Manns weisen eine stark dramatische Struktur auf,³³¹ sodass unter Berücksichtigung des Kontextes des Gesamtwerks auch für das dritte Kapitel in LUISCHEN eine besonderen Bedeutung erwogen werden kann. Hierfür spricht auch, dass die Einteilung in fünf Kapitel kaum willkürlich ist und noch dazu thematisch nicht naheliegt. Die Berücksichtigung der Struktur des Textes kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Werte_E nicht der Weisheit letzter Schluss sind, denn im Zentrum der Erzählung fehlen derartige Erzählerwertungen.

Die Form des Underregarding, die ich im Theorieteil besprochen habe, wird in diesem Kapitel auf eine ganz besondere Weise eingesetzt. Denn gerade durch das Fehlen der Wertungen wird der Leser auf die Diskrepanzen zwischen den Werten_E und den Werten_W aufmerksam. Dabei sind die fehlenden Wertungen in diesem Kapitel der Erzählform zuzuordnen. Da nahezu vollständig direkte Figurenrede transportiert wird, ist gar kein Platz für wertende Aussagen des Erzählers. Nichtsdestoweniger durchkreuzt diese Form die Lesererwartungen, da mit den ersten beiden Kapiteln die Vorstellung autorisiert wurde, dass dem Leser eine auktoriale Instanz zur Seite steht, die das Geschehen bewertet. Das axiologische Underregarding ist also in LUISCHEN ein Hinweis auf das vorliegende axiologische Misevaluating.

In LUISCHEN wird der Leser durch eine in ihrer Absurdität auffällige Erzählerwertung darauf gestoßen, dass die Werte_E nicht mit den Werten_W übereinstimmen: „[E]r liebte sie, und zwar mit einer Liebe, so inbrünstig, wie sie bei Leuten seiner Körperbildung sicherlich selten zu finden ist, und so demütig und angstvoll, wie sie seinem übrigen Wesen entsprach.“ (Lui, S. 163) Wie Reed im Kommentar bereits erwähnt, ist das „[e]ine

³³¹ Vgl.: „Der Aufbau der Erzählung erfolgt also in Teilschritten einer stufenmäßigen Progression, wobei die beiden ersten Kapitel allgemeine Voraussetzungen für die beiden Schlußkapitel bieten, das 3. Kapitel dagegen den Wendepunkt zwischen den allgemeinen Verhältnissen der Hauptpersonen und dem novellistischen Einzelereignis der Erzählung bildet.“ ebd. S. 27.

rätselhafte Verallgemeinerung, es sei denn, man versteht ‚Liebe‘ nur reduktiv im Sinn sexueller Tätigkeit, die durch Körpermasse gehindert werde.“³³²

Die Geringschätzung der Figur Jacobys durch den Erzähler ist in den Wertew nicht angelegt. In der Szene an Amras Bett, die eben angeführter Erzählerkommentar einführt, wird deutlich, dass Jacoby den anderen Figuren in seiner Liebesfähigkeit (und auch in seiner Leidenschaft, wie der weitere Fortgang der Handlung zeigt) überlegen ist.

[E]r begann mit unterdrückter und bebender Stimme zu sprechen, wie ein verständiger Mensch eigentlich im alltäglichen Leben nicht zu sprechen pflegt: „Amra“, flüsterte er, „meine liebe Amra! Ich störe dich nicht“ [...] Lieber Gott, ich habe den ganzen Tag darüber nachgedacht, wie schön du bist und wie sehr ich dich liebe! ... Paß auf, was ich dir sagen will (es ist so schwer es auszudrücken) ... Ich liebe dich so sehr, daß sich manchmal mein Herz zusammenzieht und ich nicht weiß, wohin ich gehen soll; ich liebe dich über meine Kraft! Du verstehst das wohl nicht, aber du wirst es mir glauben“ (Lui, S. 164).

Gegenüber der deutlichen Dichotomie Mann/Frau in der Werteskala des Erzählers und den zugewiesenen idealen Attributen, die Christian Jacoby eher für die Frau als für den Mann erfüllt, legt eine Betrachtung der Szene an Amras Bett eine andere Bewertung nahe, als sie der Erzähler vornimmt. Der sich selbst in der Liebe völlig aufgebende und ängstliche Ehemann erscheint hier „in einer anderen, beinahe heroischen Beleuchtung“³³³ Der vom Erzähler in seinem Selbsthass als abstoßende Figur gezeichnete Rechtsanwalt ist, das legen Elemente der Handlungsführung nahe, im Werkkontext gesehen nicht „ekeleerregend“. Davon zeugt ebenso die zitierte Stelle, wie die Tatsache, dass Jacoby die Schmach der Aufführung für seine Frau und die Gesellschaft auf sich nimmt, da er kein Spielverderber sein will. (Vgl.: Lui, S. 173) Auch dass er am Ende der Geschichte, wenn er die Verhältnisse endlich durchschaut, die Blicke des Publikums erwidern kann, (vgl.: Lui, S. 180) spricht nicht dafür, dass Jacoby das schwache und ekeleerregende „Tier“ ist, als das er vom Erzähler vorgeführt wird. Es kommt der Verdacht auf, dass dieses „Wechselspiel von einander bestätigenden Selbst- und Fremdwahrnehmungen als ein entsetzlicher Irrtum über sein wirkliches Wesen“³³⁴ angelegt ist. Die Darstellung des Selbsthasses und

³³² Terence J. Reed: LUISCHEN. In: Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 2: Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar. Frankfurt a. M. 2004, S. 73–81. S. 77.

³³³ Heinrich Detering: „JUDEN, FRAUEN UND LITTERATEN“. ZU EINER DENKFIGUR BEIM JUNGEN THOMAS MANN. Frankfurt a. M. 2005. S. 30.

³³⁴ Ebd. S. 31.

des Außenseitertums weist bei näherer Betrachtung und Kontextualisierung auf diese Sphäre der Geschichte hin. „Seltsame Untreue! Seltsame Unsicherheit des Ichs – dieser Ekel vor dem, was man ist“³³⁵, heißt es in einem im Kommentarband der Frankfurter Gesamtausgabe veröffentlichten ersten Manuskript zum Essay DER LITERAT. Die Formulierung in dieser Handschrift ist der in LUISCHEN sehr ähnlich, mit der Ekel und Selbstverachtung als das Hässlichste an einem Menschen beschrieben werden. (Vgl.: Lui, S. 162) Doch in diesem Zusammenhang liegt nichts ferner als eine einseitige Verurteilung des Literaten, der von diesen Selbstzweifeln geplagt wird. Denn sind es nicht die Selbstzweifel, die ihn zum wahren Künstler machen, mit denen er sich vom geckenhaften Dilettanten abhebt? Das wiederum suggeriert der Erzähler in LUISCHEN selbst, (vgl.: Lui, S. 165) allerdings in einer Szene, die eher den Werten_W als den Werten_E zuzuordnen ist. Thomas Mann kommentiert diese Szene selbst folgendermaßen:

Neuerdings passiert es sogar, daß ich bei passender Gelegenheit den Gang der Handlung unterbreche und anfangs, mich im Allgemeinen zu äußern, wie z. B. in ‚Luischen‘, wo ich eine kurze, ernsthafte Rede gegen den gecken- und mimenhaften Typus des kleinen modernen ‚Künstlers‘ halte.³³⁶

Die Aussage bezieht sich auf Christians Gegenspieler und Amras Liebhaber, einen unbedeutenden Künstler in ebendiesem Sinne. Außerdem ist es dieser Selbsthass, der Christian zur bedingungslosen Liebe befähigt, in der er allen anderen überlegen ist.

Vor dem Hintergrund der axiologischen Unzuverlässigkeit ihres Erzählers motiviert die Geschichte eine allegorische Lesart. LUISCHEN thematisiert, das sollen die weiteren Analysen belegen, auf einer bildlichen Ebene die Kunst. Genauer gesagt steht die Geschichte für den Künstler im Allgemeinen, den Literaten im Besonderen, für die

³³⁵ Thomas Mann: DER LITERAT. HANDSCHRIFTLICHER ENTWURF EINER FRÜHEREN FASSUNG. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 14: 2: Essays I 1893–1914. Kommentar. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2004, S. 502. Vgl. auch: Detering: „JUDEN, FRAUEN UND LITTERATEN“. S. 21.

³³⁶ Thomas Mann: [AN OTTO GRAUTOFF. 21. JULI 97]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 21: Briefe I 1889–1913. Ausgewählt und hg. von Thomas Sprecher u.a. Frankfurt a. M. 2002, S. 94–96. S. 96. Vgl.: Reed: LUISCHEN. S. 77.

Stigmatisierung als tödliche Verletzung und die Weiblichkeit als Element des Künstlers wie schon in DER KLEINE HERR FRIEDEMANN³³⁷.

Im selben Jahr, in dem *Luischen* in der Buchveröffentlichung an *Tonio Krögers* Seite trat, hat Thomas Mann in einem Essay ebendieses Konzept einer konstitutiven Künstler-Weiblichkeit offensiv und explizit proklamiert. Er hat es [...], zur höchsten ihm zur Verfügung stehenden Pathosformel greifend, resümiert in Goethes Wendung vom „Ewig-Weiblichen“. Legt man *Luischen* und *Das Ewig-Weibliche* nebeneinander, so werden im Werk selbst die beiden Seiten einer Stigma-Erfahrung erkennbar, aus der es hervorgegangen ist: der gequälte Selbsthass und die kühne Selbstbehauptung.³³⁸

Den Bezug zum androgynen Künstler stützt auch der später erschienene Aufsatz DIE EHE IM ÜBERGANG³³⁹.

Im *Ehe*-Aufsatz ist der Künstler schlechthin androgyn [...]. Seine Männlichkeit wird bezweifelt. Damit wird eine Konstellation beschrieben, die sich schon sehr früh im Werk Thomas Manns findet: Es geht um die gedemütigte Männlichkeit, um das Schicksal des hilflosen Mannes im Banne einer gemeinen Frau (vgl. z. B. *Der kleine Herr Friedemann*, *Anekdote* und *Luischen*).³⁴⁰

Die Ambivalenz im Geschlechtsverhalten ist es, die den Künstler ausmacht. LUISCHEN verneint die in TONIO KRÖGER aufgeworfene Frage, ob ein Künstler überhaupt ein Mann ist und kann damit als Fortsetzung der stets im Werk Manns verhandelten Künstlerproblematik gesehen werden.³⁴¹ Christian wird am Ende nicht im „rotseidenen Babykleide“ (Lui, S. 170) auftreten, die Konnotation zum Kind ist irrelevant. Dagegen wird er die Transvestitenrolle einnehmen, denn nur die völlige Aufgabe der Männlichkeit ist im Moment der Erkenntnis relevant.

Ein weites, faltenloses Kleid aus blutroter Seide, welches bis zu den Füßen hinabfiel [...] und dieses Kleid war ausgeschnitten, sodaß der mit Mehlpulver betupfte Hals widerlich freilag. Auch die Ärmel waren an den Schultern ganz kurz gepufft, aber lange gelbe Handschuhe bedeckten die

³³⁷ Thomas Mann: DER KLEINE HERR FRIEDEMANN [1897]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 87–119.

³³⁸ Detering: „JUDEN, FRAUEN UND LITTERATEN“. S. 32.

³³⁹ Thomas Mann: DIE EHE IM ÜBERGANG. BRIEF AN DEN GRAFEN HERMANN KEYSERLING [1925]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 15: 1: Essays II 1914–1926. Hg. von Herrmann Kurzke. Frankfurt a. M. 2002, S. 1026–1028.

³⁴⁰ Hermann Kurzke: THOMAS MANN. EPOCHE – WERK – WIRKUNG. München 1997. S. 191.

³⁴¹ Vgl.: Thomas Mann: TONIO KRÖGER [1903]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 243–318. S. 271. Vgl. auch Detering: „JUDEN, FRAUEN UND LITTERATEN“. S. 23.

dicken und muskellosen Arme, während auf dem Kopfe eine hohe, semmelblonde Locken-Coiffüre saß, auf der eine grüne Feder hin und wieder wankte. (Lui, S. 177f.)

In dieser Rolle ist er empfänglich für das in Lättners Kompositionen typische Moment des Überraschenden der „hohen Musik“ (Lui, S. 179). Er erkennt den Betrug an ihm und wird sich einmal mehr seine Außenseiterrolle bewusst. Er versteht, dass alle um ihn herum Bescheid wussten „und der dicke Mann brach zusammen, daß die Bretter krachten.“ (Lui, S. 180) Dazu bemerkte schon Nemerov: „[T]he miraculous way in which music, revelation, and death are associated in a single instant – all this seems a triumph of art, a desperate art, in itself.”³⁴² Unterstrichen wird dies auch durch den fiktiven Fakt, dass Jacoby nach diesem Moment der Erkenntnis fähig ist, „die Blicke aus dem Publikum zu erwidern, wohingegen er zuvor jedem direkten Blick auswich.“³⁴³

Diese Interpretation der Figur Jacobys als Verkörperung des Künstlers ist von mehreren Seiten aus bedeutend. Viele der bisher von den Exegeten angeführten Thesen, die zu unterschiedlichen Interpretationsergebnissen führten, lassen sich hier zusammenführen, sodass diese Interpretation vor der Folie der Bewertungsmaßstäbe von Interpretationen³⁴⁴ als gewinnbringend erscheint. Sie vereint die Textstellen, in denen Christian als unterlegene Figur beschrieben wird, mit denen, in denen er eher überlegen zu sein scheint. Während die Szene an Amras Bett und auch die Schlusszene, in der Christian plötzlich fähig ist, die Blicke zu erwidern, mit einer einseitigen Darstellung Christians als „Brechmittel“ nicht vereinbar sind, werden sie bei der Interpretation, die Christian als Verkörperung des Künstlers sieht, genauso berücksichtigt wie die Textstellen, in denen das Männliche und das Weibliche einander gegenüberstehen. Vor dem Kriterium der Relevanz ist diese Interpretation ebenfalls zu bejahen, da sie die Dilettantismus- und Künstlerproblematik als zentrales Thema des Mannschen Schaffens ebenso im Blick hat wie die oben bereits zitierte Aussage Manns zu seiner Novelle. Die Beschreibung der axiologischen Unzuverlässigkeit führt dabei erst zu dieser Interpretation. Durch den Vergleich der Werte des Erzählers mit den Werten des Werks wird die Inszenierung Jacobys als vielschichtige Figur greifbar. Eine einseitige Interpretation der Erzählung, bei

³⁴² Howard Nemerov: POETRY AND FICTION: ESSAYS. New Brunswick 1963. S. 291; vgl. auch Hans Rudolf Vaget: THOMAS MANN: KOMMENTAR ZU SÄMTLICHEN ERZÄHLUNGEN. München 1984. S. 98.

³⁴³ Mein: LUISCHEN (1900). S. 105.

³⁴⁴ Vgl. S. 31 in vorliegender Arbeit.

der die Bewertungen des Erzählers nicht hinterfragt werden, führt zu einer Interpretation, die Christian als absurde und abstoßende Figur darstellt. Denn das Weibliche im Männlichen, die Absage an das ‚Prinzip Mann‘ nicht nur schlecht zu sehen, wie es die Kontextualisierung nahe legt, das kommt für den Erzähler nicht in Frage.

Wenn Christian aber nicht allein als die geschlechtliche Absurdität und damit als der geschlechtliche Außenseiter gesehen werden kann, sondern diese Weiblichkeit im Mann mit der Kunst zusammenhängt, was ist dann zur Figur Amra zu sagen? Vom Erzähler nur als dumme, aber schöne Frau dargestellt, verrät uns ihr Name Näheres über ihre Bedeutung: AMRA ist ein Akronym aus ihren eigentlichen Vornamen³⁴⁵ und damit sowohl ein Kunstobjekt als auch eine Mischung verschiedener „Aspekte“. Akronyme (Initialwörter) sind Kurzwörter, die „aus den graphischen und/oder lautlichen Anfängen der Konstituenten der Vollform [...]“³⁴⁶ gebildet werden. Zur Unterscheidung von Kurzwörtern und Kunstwörtern schreibt Donalies:

Abzugrenzen sind Kurzwörter [...] von Kunstwörtern wie *Onko* aus *ohne Koffein*. Gemeinsam haben beide zwar die Kürzung, aber während Kurzwörter auch semantisch Varianten ihrer Langformen sind, also im Wesentlichen das bezeichnen, was ihre Langformen bezeichnen, bezeichnen Kunstwörter immer etwas Anderes: So ist *Onko* ein Markenname für einen Kaffee und kann nicht für ‚ohne Koffein‘ stehen. *Adidas* ist ein Sportbekleidungsname und keine Bezeichnungsvariante für die namengebende Person *Adi Dassler*.³⁴⁷

Der Name Amra kann wohl als beides gesehen werden. Sicher ist er ein Kurzwort im eigentlichen Sinne, da er dieselbe Person bezeichnet, wie seine Langform. Doch im übertragenen Sinne kann der „Name, der mit seinem exotischen Klange zu ihrer Persönlichkeit paßte, wie kein anderer“ (Lui, S. 160), auch als Kunstwort gesehen werden. Er bezeichnet nicht nur die Figur, sondern den Frauentypus der *femme fatale* und damit ein Konstrukt. Die Diskussion des Verhältnisses zwischen Bürgertum und Kunst und zwischen Kunst und Künstler kann ohnehin als zeittypisch gesehen werden. Eine gewisse Neigung der Künstler der Jahrhundertwende, zeittypische weibliche Figuren als Repräsentantinnen der Kunst einzusetzen, ist besonders in den frühen Werken der Mann-

³⁴⁵ Vgl.: „Vor – sagen wir einmal – dreißig Jahren war sie auf den Namen Anna, Margarethe, Rosa, Amalie getauft worden, aber man hatte sie, indem man die Anfangsbuchstaben dieser Vornamen zusammenstellte, nie anders als Amra genannt“ (Lui, S. 160).

³⁴⁶ Hans Altmann/Silke Kemmerling: WORTBILDUNG FÜR'S EXAMEN. Göttingen 2005². S. 41.

³⁴⁷ Elke Donalies: BASISWISSEN DEUTSCHE WORTBILDUNG. Tübingen/Basel 2007. S. 99 [Hervorhebungen im Original].

Brüder offenbar. Man denke nur an Heinrich Manns Novelle DAS WUNDERBARE³⁴⁸, in der eine *femme fragile* die Kunst verkörpert.³⁴⁹ Hier wird bürgerliche Leben für den Künstler erst nach der Begegnung desselben mit der personifizierten Kunst möglich, es ist „das Beispiel einer geglückten Dekadenz-Überwindung“³⁵⁰. Vaget weist nach, dass Thomas Manns 1896 veröffentlichte Erzählung DER WILLE ZUM GLÜCK „als literarische Kontrafaktur“³⁵¹ zu Heinrich Manns DAS WUNDERBARE angelegt ist. Die Thematisierung der Spannungen zwischen Bürger- und Künstlertum wird in Heinrich Manns Novelle glücklich gelöst. Die Figur Rohde berichtet nach seiner Begegnung mit dem Wunderbaren: „Ich kehrte heim und erarbeitete mir ein bürgerliches Glück.“³⁵² Diesen Optimismus Heinrich Manns teilt Thomas Mann nicht³⁵³ und so ist es nur konsequent, dass die Künstlertypen bei ihm mit einer *femme fatale* und nicht mit einer *femme fragile* zusammentreffen. Die Interpretation, die auf eine Verkörperung der Kunst in Form einer *femme fatale* durch Amra fokussiert, ist demnach auch aus literarhistorischer Sicht einleuchtend.

Christian ist – allegorisch gesehen – mit der Kunst selbst verheiratet, die ihm alles gibt und auch alles nimmt. Diese Interpretation kann auch die Frage nach dem Titel der Erzählung einbinden, der bisher oft als Verharmlosung gesehen wurde. Denn der Titel liefert bereits den entscheidenden Hinweis auf die zweite Sphäre des Textes. „Luischen“ ist nicht verharmlosend, sondern stellt das Lied, das am Ende zur Einsicht der „geschlechtlichen Stigmatisierung“³⁵⁴ und damit zum Tod des Protagonisten führt, ins Zentrum des Interesses. Der Titel ist damit ein Hinweis auf die vorzunehmende Gewichtung, die der Erzähler unangemessen setzt, indem er die Nicht-Männlichkeit des Protagonisten immer wieder hervorhebt und kritisiert und damit einseitig wertet. Der Konstruktcharakter und damit die Künstlichkeit der Erzählung geraten bereits hier in den

³⁴⁸ Vgl.: Heinrich Mann: DAS WUNDERBARE [1896]. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 7: Novellen 1. Hamburg 1963, S. 9–39.

³⁴⁹ Einen Überblick zum brüderlichen Austausch, der zwar DAS WUNDERBARE, nicht aber LUISCHEN behandelt, bietet Lehnert, vgl.: Herbert Lehnert: HEINRICH UND THOMAS MANN: BRÜDERLICHER AUSTAUSCH IN DER FRÜHESTEN PROSA. In: Andrea Bartl u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen...“ Festschrift für Helmut Koopmann. Tübingen 1998, S. 255–272.

³⁵⁰ Hans Rudolf Vaget: INTERTEXTUALITÄT IM FRÜHWERK THOMAS MANNs. „DER WILLE ZUM GLÜCK“ UND HEINRICH MANNs „DAS WUNDERBARE“. In: ZDP 101 (1982), S. 193–216. S. 200.

³⁵¹ Ebd. S. 203.

³⁵² Mann: DAS WUNDERBARE. S. 38.

³⁵³ Vgl.: Vaget: INTERTEXTUALITÄT IM FRÜHWERK THOMAS MANNs. S. 203.

³⁵⁴ Detering: „JUDEN, FRAUEN UND LITTERATEN“. S. 23.

Vordergrund. Auch die erst einmal rätselhaft erscheinende Einleitung, welche die Erzählung als einen Versuchsaufbau kennzeichnet und „implizit die Prämissen der Erzählung“³⁵⁵ betrifft, ergibt nun Sinn:

Es giebt Ehen, deren Entstehung die belletristisch geübteste Phantasie sich nicht vorzustellen vermag. Man muß sie hinnehmen, wie man im Theater die abenteuerlichen Verbindungen von Gegensätzen wie Alt und Stupide mit Schön und Lebhaft hinnimmt, die als Voraussetzungen gegeben sind und die Grundlage für den mathematischen Aufbau einer Posse bilden. (Lui, S. 160)

Ähnlich wie im berühmten Vorwort des ZAUBERBERGS³⁵⁶ wird auch hier über die Kunst an sich reflektiert. Während aber im ZAUBERBERG das Erzählen selbst und die Zeit verhandelt werden, wird hier auf die Fabel fokussiert. Die Besonderheit der Kunst und des Künstlers, die überhaupt nur in der Kunst selbst beschreibbar und vorstellbar werden, sind in Form der Unwahrscheinlichkeit mancher Verbindungen Thema der einleitenden Sätze und Motto der gesamten Geschichte. Männlichkeit und Weiblichkeit, Leidenschaft und Erkenntnis, Ehe, Liebe, Grausamkeit u. a. sind die Themen, vor denen das Grundthema des Mannschen Schaffens bereits in dieser frühen Erzählung formuliert wird: die Probleme der Vereinbarung vom Künstler und der Gesellschaft.

3.1.2 Claire Goll: DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA

Die schwedisch-deutsche Alma Valery und der schwarze Kabinettschef des Kolonialministeriums Jupiter Djilbuti verlieben sich auf einer Veranstaltung der schwedischen Gesandtschaft. Beide erhoffen sich von der Heirat auch einen sozialen Aufstieg. Doch bald wird deutlich, dass dies für keinen der beiden gelingt. Alma entwickelt einen Hass auf ihren Mann und alles, was mit seiner Herkunft zu tun hat: seine Kultur, seine Hautfarbe, seine Bemühungen, durch Sprache europäisch zu werden. Auch die gemeinsame Tochter kann die Ehe nicht retten, zumal Alma ihr eine Ängstlichkeit bezüglich der Farbe Schwarz anerzieht, die es dem Vater unmöglich macht, seine Tochter auch nur im Arm zu halten. Alma wehrt sich gegen die Eifer- und Habsucht ihres Mannes

³⁵⁵ Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. S. 90.

³⁵⁶ Mann: DER ZAUBERBERG. S. 9f.

mit Demütigungen, die denen, die Jupiter innerhalb der Gesellschaft aushalten muss, in nichts nachstehen. Schließlich entflieht sie der Ehe durch einen Seitensprung mit dem blonden Schweden Olaf. Als Jupiter durch eigene Nachforschungen davon erfährt, ermordet er sie im Ehebett und „gesundet“³⁵⁷ (NJ, S. 120).

Die Geschichte wird von einem stark auktorialen, heterodiegetischen Erzähler berichtet. Er greift auf Diskurse der Primitivismusdebatte zurück, die er nicht nur nicht relativiert, sondern selbst in die Erzählung einbringt. Zwar finden sich auch Wertungen, die der Wertperspektive einer Figur zuzuschreiben sind, viele sind aber eindeutig auf den Wertehorizont des Erzählers zurückzuführen. Diese Auktorialität hat zu einer starken Verunsicherung der Exegeten geführt. Denn entweder ist nicht erklärbar, wieso pauschale Werturteile und Klischees die Vermittlung bestimmen und das „exotisch Primitive“³⁵⁸ ständig diskreditiert wird, da Claire Goll selbst eine Gegnerin der Kolonialherrschaft Frankreichs war und sich für afrikanische Kunst begeisterte.³⁵⁹ Oder aber aus der Axiologie des Erzählers wird gar eine Negrophobie der Verfasserin abgeleitet.³⁶⁰ Im Folgenden werde ich zeigen, dass dieser Erzähler axiologisch unzuverlässig ist,³⁶¹ dass seine rassistischen Bemerkungen also nicht mit den Werten_W übereinstimmen. Eine Rückführung der Werte_E auf die Autorin ist somit unzulänglich.

Hierfür werden erst die Werte_E herausgearbeitet und anschließend mit den Werten_W verglichen. Dies führt zu einer Interpretation des Textes, die erstens einfacher ist als die bisher vorliegenden, und zweitens alle Textstellen und zudem außertextuelle Evidenzen einbinden kann, ohne dass diese miteinander in Widerspruch treten.

³⁵⁷ Claire Goll: DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA [1926]. München 1992. S. 120. (NJ)

³⁵⁸ Stephan Dietrich: DIE DOMESTIZIERUNG DES WILDEN: FIGURATIONEN DES PRIMITIVISMUS-DISKURSES IN DER WEIMARER REPUBLIK. In: Musil-Forum 27 (2001), S. 31–62. S. 58.

³⁵⁹ Vgl.: ebd. S. 58; Moray McGowan: BLACK AND WHITE? CLAIRE GOLL'S DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA. In: Eric Robertson/Robert Vilain (Hrsg.): Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts. Amsterdam 1997, S. 205–218. S. 218.

³⁶⁰ Vgl.: David Simo: DIE GEFÄHRLICHE FASZINATION DER WILDNIS: ZU CLAIRE GOLLS ROMAN „DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA“. In: ActaG 25 (1997), S. 207–218. S. 216 oder gemäßiger in Ders.: LIEBE, RASSE UND MACHT. INTERKULTURELLE DISKURSE IN CLAIRE GOLLS „DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA“. In: Comparativ 12.2 (2002), S. 26–44. S. 38–43.

³⁶¹ Mit einem Verweis auf Cohns *discordant narration* untersucht auch Jan Gerstner das Werk. Vgl.: Jan Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. KOLONIALDISKURSE UND RASSISMUS IN DER AVANTGARDE. Marburg 2007. S. 102–128.

Werte_E

Die Erzählerwertungen unterteilen sich in zwei Gruppen: erstens Wertungen hinsichtlich Afrikanern und Europäern, die sich oft auch in verallgemeinernden Aussprüchen bezüglich der Protagonisten zeigen, und zweitens allgemeine Wertungen. Dabei stellt sich heraus, dass die allgemeinen Wertungen bereits ein Hinweis auf die Unzulänglichkeit der Wertungen hinsichtlich schwarzer und weißer Menschen sind. Zunächst einige Beispiele für Erzählerwertungen über schwarze Menschen:

- [M]ißtrauisch wie alle Schwarzen, die zwischen den Weißen leben, zitterte er immer vor einer Anspielung auf seine Dunkelheit. (NJ, S. 11)
- Die Phantasie des Neger verleiht ihn zur Lüge. (NJ, S. 11)
- Ein Neger attachiert sich nicht so leicht. (NJ, S. 27)
- Den Weißen nicht ebenbürtig zu sein, das ist die ätzende Qual jedes ausgewanderten Schwarzen. (NJ, S.27)
- Philosophie, überhaupt abstraktes Denken, war wie gesagt nicht die Sache der Neger, bei denen schon die Vorstellung eines Gottes sofort konkrete Form annimmt und zur Holzfigur wird. (NJ, S. 31)
- Wie jeder Neger, sei er nun Katholik, Protestant, Jude oder Mohammedaner, war er Animist. Der Animismus, der Geisterkult, ist die wahre Religion des Schwarzen. (NJ, S. 37)
- In dieser primitiven Begrenzung lag seine Urkraft. In seiner elementaren Liebesfähigkeit seine Größe. Während beim Europäer das verfeinerte Gehirn, die Sensibilität des Gedankens die Sinne beherrschen, wirkte bei ihm die verfeinerte Animalität zurück auf sein Gehirn. (NJ, S. 41)
- „Ekh Ma-ma!“ Der Schrei, der alle Völker auf Erden zu Brüdern macht, den sie ein einziger Instinkt zwingt am Anfang und – bei dem Neger – auch am Ende des Lebens mit den Lippen zu Formen. (NJ, S. 69)
- Er sah im Dunkel wie alle Raubtiere. (NJ, S. 119)
- Die ganze entsetzliche Gleichgültigkeit gegen die Qual der anderen, die dem Urneger eigen, durchzog ihn wieder. (NJ, S. 120)

Einige dieser Wertungen und einige weitere, die sich konkreter mit Jupiter beschäftigen, setzt David Simo in Bezug zur Primitivismusdebatte der Zeit. Überzeugend argumentiert

er dafür, dass diese Wertungen mit dem Diskurs auf verschiedenen Ebenen übereinstimmen. So „die Äquivalenz der Ontogenese und der Philogenese“³⁶², „die Nähe des Primitiven zur Natur und speziell zur Animalität“³⁶³ und die Naivität und „ihren prälogischen Geist“³⁶⁴, sichtbar an der „Unfähigkeit zur Abstraktion“³⁶⁵. Simo leitet aus der Verwendung der Diskurse durch den Erzähler ab, dass „die unkritische Übernahme [...] Goll also sogar hinter die Erkenntnisse zurück[führt], die damals verfügbar waren“³⁶⁶. Für den Erzähler trifft das sicherlich zu. Die Werte_E schließen sich an den Primitivismusdiskurs der Zeit an, Klischees werden unkritisch übernommen. Jupiter wird als „Prototyp des Wilden“³⁶⁷ dargestellt, der sich nicht im Zaum halten kann und dessen Wildheit ständig spürbar wird, obgleich er versucht, sie zu unterdrücken. Auch spricht der Erzähler davon, dass Jupiter einem primitiven Aberglauben anhängt und von einer Eitelkeit geprägt sei, die für immigrierte schwarze Menschen typisch sei. Jupiter wird nicht als Individuum sichtbar, sondern spiegelt die ‚schwarze Rasse‘, wie sie zu der Zeit gesehen wurde. Der Roman kann deshalb auch als ein „Archivroman des Primitivismus-Diskurses der 20er Jahre“³⁶⁸ gesehen werden. Eine angeblich animistische Natur der schwarzen Menschen wird vom Erzähler ebenso bejaht wie die vermeintliche Phantasie, die sie grundsätzlich empfänglich für Übertreibungen und Lügen mache. Der Erzähler kommentiert „das Denken und Handeln der Titelfigur in generalisierender Weise mit klischierten Versatzstücken aus dem eurozentrischen Primitivismus-Diskurs.“³⁶⁹ Eine negative Wertung bezüglich weißer Menschen wird hingegen vom Erzähler relativiert: „Aus dem Dilettantismus des Körpers, der, *wie er verächtlich behauptete*, den Weißen eingeboren ist, eine Kunst zu machen, war seine erzieherische Absicht.“ (NJ, S. 50 [Hervorhebung SEL]) Außerdem wird auch die aus der Sicht des Erzählers gefährliche Faszination beschrieben, die schwarze Menschen, wie behauptet wird, auf Europäer ausüben: „Exotische Ländernamen entzündeten europäische Mädchengehirne.“ (NJ, S. 11)

³⁶² Simo: LIEBE, RASSE UND MACHT. S. 37.

³⁶³ Ebd. S. 37.

³⁶⁴ Ebd. S. 38.

³⁶⁵ Ebd. S. 39.

³⁶⁶ Ebd. S. 40.

³⁶⁷ Dietrich: DIE DOMESTIZIERUNG DES WILDEN. S. 57. Vgl. auch Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. S. 103–105. Gerstner führt diese Idee Dietrichs weiter aus und belegt die Archivierung des europäischen Diskurses zur ‚Negermode‘ im Golls Roman eindrucksvoll.

³⁶⁸ Dietrich: DIE DOMESTIZIERUNG DES WILDEN. S. 55.

³⁶⁹ Ebd. S. 57.

Die Wahl des Wortes „entzünden“ verweist auf das semantische Feld des Feuers, faszinierend und gefährlich zugleich.

Die allgemeinen Wertungen des Erzählers – ebenso wie einige der oben zitierten Wertungen bezüglich schwarzer Menschen im auffälligen gnomischen Präsens gehalten – entwerfen ein Bild, das zu den Erzählerwertungen gegenüber schwarzen Menschen passt. Der Erzähler übernimmt unkritisch Klischees und verallgemeinert persönliche Befunde:

- Aber ein Kronprinz, selbst wenn er schwarz ist, imponiert. (NJ, S. 21)
- An der Mimik der Dienstboten kann der Besucher fast immer ermessen, wie hoch oder tief er von ihrem Herren eingeschätzt wird. (NJ, S. 27)
- Kleinbürger haben immer so einen muffigen Raum, in den kein Luftzug dringt. (NJ, S. 27)
- Paris amüsiert sich ja so gern auf Kosten der andern; nirgends [...] wird mit so viel Grazie, epischem Talent und Feinheit ein Skandal, ein gesellschaftliches Ereignis oder ein fait divers stilistisch ausgebeutet. (NJ, S. 35)
- Ein Dritter, ganz gleich welchen Geschlechts, ist immer irgendwie ein Gegenspieler in einer Ehe. (NJ, S. 70)
- Sie konnte endlich der Passion des Einkaufens huldigen, der alle Frauen wie einer Massenpsychose verfallen sind. (NJ, S. 71)
- Bewundernde Blicke sind die Kolatabletten des weiblichen Geschlechts. (NJ, S. 72)
- Wieviele Menschen, die ins Theater gehen, denken auch an das, was dort gegeben wird? Sie gehen aus zwanzig Gründen aus, aber nur nicht um des Theaterstückes willen. (NJ, S. 72)
- Ein Lügner hat wenig Duldsamkeit für einen andern Lügner. (NJ, S. 86)
- Die Negerverfolgung in Amerika und der Antisemitismus in der ganzen Welt konnten nur entstehen, weil sich zuviel Neger oder zuviel Juden unter die Eingeborenen gemischt hatten. (NJ, S. 66)

Diese Wertungen wirken belehrend, obgleich sie die Voreingenommenheit und Blindheit des Erzählers für Einzelschicksale zeigen. Sie sind aber auch ein Hinweis darauf, dass die Wertungen bezüglich der schwarzen Menschen mit Bedacht zu sehen sind. Denn wenn der Erzähler die Gesellschaft stets nur verallgemeinernd betrachtet und Urteile über Liebende wie Lügner, Frauen und Minderheiten aller Art unkritisch aus dem

gesellschaftlichen Diskurs übernimmt, wieso sollten dann seine Ansichten bezüglich der schwarzen Menschen mit mehr Bedacht gewählt sein? Für den Leser können diese Wertungen bereits zu einem Hinweis auf den meist gar nicht so latenten Rassismus des Erzählers werden.

Neben diesen allgemeinen Wertungen muss auch noch die Bewertung des Erzählers bezüglich der Verweise auf Shakespeares OTHELLO untersucht werden. Auch hier bewertet der Erzähler auktorial, indem er eine Interpretation des Stückes anbietet, deren Gültigkeit fragwürdig ist. „Anstatt daß Shakespeares Überneger sein Bundesgenosse wurde, wurde ihm auch noch das einzige Kunstwerk, das je zur Verherrlichung der dunklen Rasse geschrieben worden war, zum Verderben.“ (NJ, S. 104) Simo hat bereits gezeigt, inwiefern diese Interpretation des Shakespearestückes durch den Erzähler fehlgeht. Während nämlich der Fokus in OTHELLO nicht auf der Hautfarbe des Protagonisten liegt, interpretiert der Erzähler in DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA das Stück alleine aufgrund derselben als „Verherrlichung der dunklen Rasse“. Eine reichlich anachronistische Interpretation:

Natürlich handelt es sich hier um eine Tragödie, und in der europäischen Kultur wurden bis zur Überwindung der Standesklausel allein die Adligen als tragödienfähig betrachtet. In dem Kommentar des Erzählers steht aber nicht mehr die soziale Differenz im Mittelpunkt, sondern die rassistische. Und somit wird die Tatsache dokumentiert, daß der Riß in der Geschichte der Menschen nicht mehr entlang der Klassengrenzen geortet wird, sondern entlang der Rasse. Der Andere ist nicht mehr der sozial Andere, sondern der rassistisch Andere. Und statt einer Standesklausel wird hier die Rassenklausel angenommen; die Verherrlichung der schwarzen Rasse besteht darin, daß Shakespeare sie tragödienfähig macht.³⁷⁰

Simos Anmerkungen sind in dieser Hinsicht wegweisend. Der Erzähler interpretiert Shakespeares Stück vor dem Hintergrund seiner eigenen Werte und Normen. An der Tatsache, dass für den Erzähler die Hautfarbe des Protagonisten ausschlaggebend dafür ist, das Stück als Verherrlichung der ganzen ‚Rasse‘ zu sehen, wird deutlich, dass der Erzähler der Hautfarbe an sich eine Bedeutung zukommen lässt, die er für derart ausschlaggebend hält, dass er sie zum Thema des Stückes erhebt, das als Tragödie doch eigentlich das „sozial Andere“ behandeln sollte. Die Hautfarbe macht die Figur für den Erzähler zu einem sozial Anderen. Diese Interpretation des OTHELLO zeigt die

³⁷⁰ Simo: LIEBE, RASSE UND MACHT. S. 28f.

rassistische Haltung des Erzählers, für den die dunkle Hautfarbe gleichbedeutend mit sozialem Außenseitertum ist. 1926 war das in Frankreich wie in Deutschland und Schweden auch sicherlich der Fall. Schwarze Menschen waren aufgrund ihrer Hautfarbe zu sozialen Außenseitern geworden. Doch der Erzähler überträgt das mit einer unreflektierten Selbstverständlichkeit auf einen Text, für dessen Entstehungszeitraum und -umfeld das noch gar nicht galt.³⁷¹

Simo zieht aus den Befunden zur Axiologie des Erzählers allerdings meines Erachtens falsche Schlüsse. Wie bereits bemerkt, führt er die Werte_E auf die Autorin des Werks zurück. Wieso dies unzulässig ist, werde ich nun mithilfe der Rekonstruktion der Wertew nachweisen.

Die gewählte Fokalisierung im Roman ist vielleicht einer der Punkte, welche die Interpretation Simos bestärkt haben, denn der Erzähler berichtet meist aus der Nullfokalisierung. Er ordnet das Geschehen und verfügt über alle Informationen³⁷² inklusive Einblicke in das Unterbewusstsein der Figuren.³⁷³ Er bestärkt mithilfe zukunftsgeisser Analepsen³⁷⁴ seine Rolle als übermächtiger Erzähler. Diese Wahl der Fokalisierung berechtigt aber natürlich nicht dazu, von einer Einheit von Erzähler und Autor auszugehen. Dieser Befund wäre eine Interpretationsleistung, die einer eingehenden Rechtfertigung bedarf, welche Simo nicht liefert – und das meines Erachtens deswegen, weil er sie gar nicht liefern kann. Es ist offensichtlich, dass Erzähler, die sich wie ‚Erfinder‘ gebären, eine gewisse Nähe zum Autor hervorrufen. Dieses ‚Erfinden‘ ist

³⁷¹ Vgl.: ebd. S. 30.

³⁷² Siehe bspw.: „Heimlich wünschte er ihnen, daß sie sich Hände und Fußsohlen an seiner glühenden Erde verbrennen möchten.“ (NJ, S. 53); „So sah er höhnische Blicke, die ihnen nicht galten, hörte Gelächter, die nicht gelacht wurden, und Spottworte, die vielleicht auf Zungen reiften, aber noch nicht gefallen waren.“ (NJ, S. 74); „Auch er begann sie zu hassen. Nur haßte er sie aus Liebe. Sie aber haßte ihn aus Haß. Er hatte sie idealisiert, weil sie blond und hell war, er, Tor, der sich mit keiner seiner Landsmänninnen hatte begnügen wollen.“ (NJ, S. 101).

³⁷³ Siehe bspw.: „Er [Olaf, Anm. SEL] hatte den dem nordischen Menschen eingeborenen unüberwindlichen Willen vor der dunklen Rasse. Gewiß hätte er sich nicht einmal erklären können, warum, es lag ihm im Blut.“ (NJ, S. 16); „Denn er [Jupiter, Anm. SEL] hätte niemandem, am wenigsten sich selber, zugegeben, daß er ihn [Kant, Anm. SEL] beim besten Willen nicht verstanden hatte.“ (NJ, S. 31); „Sie [Alma, Anm. SEL] bildete sich mehr denn je ein, daß sie ihn liebt, und mit einer zärtlichen Gebärde bietet sie ihm ihren Mund zum Kuß.“ (NJ, S. 36); „Wenn er [Jupiter, Anm. SEL] darüber nachgegrübelt hätte, wäre er vielleicht darauf gekommen, warum. Wegen seiner Haare nämlich, von denen jedes einzelne eine ihm so verhaßte Spirale formte.“ (NJ, S. 39); „Er wußte selbst nicht, daß er bereits eine gewisse Verachtung für seine Landsleute hegte und schon lange nicht mehr unter ihnen hätte leben wollen.“ (NJ, S. 100); „Sie [Alma, Anm. SEL] wußte es selbst nicht einmal, daß sie sich von Olaf eine Art Rehabilitation und Wiedereinreihung in die weiße Gesellschaft erhoffte.“ (NJ, S. 110).

³⁷⁴ Siehe bspw. zur Entwicklung der Beziehung zwischen den Eheleuten: NJ, S. 63.

gerade das ausschlaggebende Moment eines jeden heterodiegetischen Erzählens.³⁷⁵ Nichtsdestoweniger kann und muss eine Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor gemacht werden, die in diesem Roman – wie in allen axiologisch unzuverlässigen Erzählungen – gerade erst die wesentliche Bedeutung des Textes offenbart.

Vergleich der Werte_E mit den Werten_W

Bereits Titel und Untertitel entziehen sich einer eindeutigen Interpretation. Sie motivieren unterschiedliche Bedeutungszuweisungen, genau wie es das Werk auf der axiologischen Ebene tut, indem es „mit Elementen des avantgardistischen Negerkults und dessen modischen Ausläufern spielt.“³⁷⁶

Zunächst erschien der Roman 1926 im Baseler-Verlag, bereits im selben Jahr wurde er aber auch noch vom Berliner Ullstein-Verlag in zwei verschiedenen Ausgaben veröffentlicht, von denen eine den Untertitel EIN LIEBESKAMPF ZWISCHEN ZWEI WELTEN trug.³⁷⁷ Simo bemerkt zum Untertitel,

daß die im Titel dargestellte Handlung als symbolischer Akt zu deuten ist, der einen allgemeinen Sachverhalt zum Ausdruck bringt. Was mit den Welten gemeint ist, bleibt unbestimmt. Liebeskampf ist ein Oxymoron, das auf einen Grundwiderspruch in der Handlung hinweist. Der Akt des Raubens ist aber Ausdruck der Gewalt, nicht der Liebe.³⁷⁸

In Titel und Untertitel klingen unterschiedliche Diskurse an, die nicht miteinander in Einklang zu bringen sind und auf keine einfache Wertung hinauslaufen. „Rauben“, „Liebe“ und „Kampf“ eröffnen unterschiedliche Ebenen, die bereits im Bild von Jupiter und Europa angedeutet sind. Die Sage um Jupiter und Europa ist alles andere als einheitlich und verweist weder eindeutig auf eine besondere Liebeserfahrung noch auf eine schreckliche Entführung. „Thus Jupiter is by turns a god, a seducer, a rapist or a tender lover, Europa is a victim, a moraliser, a seductress or a tender lover too.“³⁷⁹ Annette Kuhn verweist vor allem auf zwei unterschiedliche Traditionslinien: „Der matriarchale Kulturstrang, in den großen Epen der ILIAS und der ODYSSEE noch

³⁷⁵ Vgl. S. 60-74.

³⁷⁶ Rita Mielke: NACHWORT. In: Claire Goll: Der Neger Jupiter raubt Europa. München 1992, S. 121–125. S. 122.

³⁷⁷ Vgl.: ebd. S. 123.

³⁷⁸ Simo: LIEBE, RASSE UND MACHT. S. 27.

³⁷⁹ McGowan: BLACK AND WHITE. S. 210.

lebendig, steht in einem scheinbar unversöhnlichen Widerspruch zu dem patriarchalen Kulturstrang.³⁸⁰ Die beiden Interpretationen unterscheiden sich in der Bedeutung des Raubes. Während im matriarchalen Kulturstrang das Verhalten Jupiters kritisiert wird, hebt der patriarchale Kulturstrang die Rolle des Mannes hervor und sieht in dem Mythos den „Sieg des Mannes über die unterlegenen Volksgruppen“. Hinzu kommt bei Golls Titel natürlich noch der Verweis auf die Hautfarbe Jupiters und zwar mithilfe des Wortes „Neger“, das im Roman selbst als Beschimpfung verwendet wird.³⁸¹ Der Titel bleibt in seiner Wertstruktur ambivalent und verweist damit bereits auf die Struktur des Textes.³⁸² Die Wertew lassen sich neben dem Paratext gut an Elementen der Handlungsführung festmachen, die den Werten_E entgegenstehen.

Der Gegensatz „Schwarz-Weiß“, der im Roman vordergründig anhand von Alma und Jupiter behandelt wird, ist beispielsweise mit der Figurenzeichnung nicht einwandfrei vereinbar. Weder Alma noch Jupiter sind sozusagen einfach ‚schwarz‘ oder ‚weiß‘. Alma ist halb Französin und halb Schwedin. Diese doppelte Nationalität kann unter Umständen in die vom Erzähler so stark gemachten Gegensätze zwischen ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ eingepasst werden, schließlich sind sowohl Franzosen als auch Schweden Europäer und typischerweise hellhäutig. Eindeutiger und zum thematisierten Kontrast besser passend wäre aber wohl eine einfache Nationalität der Protagonistin. Die „rassenealogischen Klassifikationsversuche der Zeit ad absurdum“ führt dann aber die Beschreibung der „ethischen[n] Identität“³⁸³ Jupiters. Jupiter ist gar nicht „schwarz“, sondern ein „Halbneger hamitischen Ursprungs, die jetzt zu den ‚races dégradées‘ gehören.“³⁸⁴ Jupiter beschreibt seine Herkunft wie folgt:

³⁸⁰ Annette Kuhn: WARUM SITZT EUROPA AUF DEM STIER? MATRIARCHALE GRUNDLAGEN VON EUROPA (20.06.2013). In: hfdg.de. URL: www.hfdg.de/pdf/Europa-Handbuch-08_Kuhn.pdf (Datum des Zugriffs: 18.07.2016). S. 5.

³⁸¹ Vgl.: NJ, S. 63.

³⁸² Näheres zur Verwendung des Wortes „Neger“ im Titel siehe unten.

³⁸³ Wolfgang Struck: AUF DER SUCHE NACH DEM SCHWARZEN GEHEIMNIS. CLAIRE GOLL, „DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA“ UND EIN DEUTSCH-FRANZÖSISCHER DIALOG. In: Irene Albers u. a. (Hrsg.): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. Tübingen 2002, S. 61–86.

³⁸⁴ Martin Steins: DAS BILD DES SCHWARZEN IN DER EUROPÄISCHEN KOLONIALLITERATUR 1870–1918. EIN BEITRAG ZUR LITERARISCHEN IMAGOLOGIE. Frankfurt a. M. 1972. S. 51. Vgl. auch Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. S. 107f.

„Peuhl“, korrigierte er dozierend, „heißt ‚Roter Mann‘, denn wir sind eine *Mischung aus Weißen und Schwarzen*. Eine Verschmelzung ägyptischen, assyrischen, semitischen, maurischen, syrischen, Araber- und Berberblutes. Man sagt, wir seien vom Atlas heruntergekommen, von wo uns die Muselmanen vertrieben hatten, oder auch wir stammen aus Ägypten, mit unseren viereckigen Schultern. Andere Forscher verlagern unsere Herkunft ans Rote Meer, daher der semitische Einschlag. Wir selbst behaupten, vom Sudan zu sein.“ (NJ, S. 10f. [Hervorhebungen SEL])

Zu der bereits auf verschiedene Ethnien verweisenden Zugehörigkeit Jupiters zu den ‚Peuhl‘ kommt hinzu, dass Jupiters Großmutter „eine zweiblütige, Mestizin von Peuhl und Neger“ (NJ, S. 46) war. Die Herkunft der Figuren verweist also bereits auf die Möglichkeit einer Vermischung verschiedener Ethnien. Damit ist die vom Erzähler so hervorgehobene Gegensätzlichkeit Almas und Jupiters als Prototyp des Europäers und des Afrikaners in der Figurenzeichnung nicht mit derselben Deutlichkeit zu finden. In den Figuren selbst ist die Möglichkeit einer ‚Verschmelzung‘ bereits angelegt.

Neben dem Titel und der Figurenzeichnung finden sich weitere Momente, in denen die Wertew den Wertene widersprechen. Die Riten Jupiters werden zwar oft entweder aus der Sicht Almas oder aber im Modus der auktorialen Wertungen des Erzählers verteufelt,³⁸⁵ Alma selbst verfällt aber dem Aberglauben: „Alma wollte zu einer Wahrsagerin gehen. Sie war abergläubisch geworden und fürchtete sich vor der Zukunft. Nicht umsonst hatte ihr der Zufall eines Tages in Gestalt eines Sandwichmanns [...] einen Zettel in die Hand gedrückt.“ (NJ, S. 90) Alma geht nicht nur zu einer Wahrsagerin, sie nimmt die Prophezeiungen auch derart ernst, dass sie sich ihretwegen nicht vor der ihr bekannten³⁸⁶ Eifersucht Jupiters ängstigt, nachdem sie ihn mit Olaf betrogen hat: „Aber wozu ihn fürchten? Sicherte das Orakel der Wahrsagerin nicht eine freudige Zukunft, eine Zukunft ohne ihn?“ (NJ, S. 114) Das Orakel, das ihr eine zweite Ehe als wahrscheinlich prophezeit, (vgl.: NJ, S. 93) erfüllt sich aber nur in Bezug auf die für Alma drohende Gefahr durch die Farbe Rot.³⁸⁷

³⁸⁵ Vgl. bspw. die Bezeichnung der Statuen als „Fizzlipuzzlis“ (NJ, S. 45); „primitivster Aberglaube“ (NJ, S. 14); „Fetisch“ (NJ, S. 107).

³⁸⁶ Vgl.: NJ, S. 56.

³⁸⁷ Vgl. die Markierungen Almas in ihrer Ausgabe des OTHELLO: Jupiter „folgte den *roten* Strichen wie Wegweisern in Almas Herz“ (NJ, S. 103 [Hervorhebung SEL]). An dieser Stelle hegt Jupiter erste Mordgedanken. Siehe auch die Beschreibung von Almas tödlicher Wunde: „Die weiße Frau mit der *roten* Blumenkomposition auf der Brust versetzte ihn in gärende Aufregung.“ (NJ, S. 120 [Hervorhebung SEL]).

Rita Mielke hat in ihrem Nachwort bereits darauf hingewiesen, dass im Roman dem Bild des „Negers als [...] Außenseiter“³⁸⁸ nicht einfach ein anderes Bild entgegengesetzt wird, indem der schwarze Mensch als positive Figur gezeichnet werden würde. Der Roman entlarvt die Unhaltbarkeit der Klischees subtiler.

Dazu passt auch der von Gerstner aufgestellte Befund, dass „die Rede vom fehlenden Sinn für Zusammenhänge und der mangelnden Abstraktionsfähigkeit der ‚Neger‘ [...] in einem gewissen Widerspruch zu Jupiters planvollem Vorgehen bei Aufdeckung des Ehebruchs“³⁸⁹ stehe. Denn Jupiter geht mit Genauigkeit vor. Er nimmt Fingerabdrücke auf einem Flakon Almas, denn alleine der Fund eines Taschentuchs mit einem eingravierten „O“ reicht ihm nicht als Beweis. Er sucht Olaf auf und vergleicht dessen Finger mit den Abdrücken. Ein fehlendes Verständnis für Zusammenhänge kann man Jupiter bei seinen Recherchen wahrlich nicht vorwerfen.

Gleiches gilt für die Aussage des Erzählers, dass „Kinder solcher Ehen *natürlicherweise* immer dem helleren Teil der Eltern Vorzug geben.“ (NJ, S 108 [Hervorhebung SEL]) Das Urteil, dass Mimi aufgrund einer angeborenen Präferenz ihrer Mutter wegen deren hellerer Hautfarbe den Vorzug gibt, passt nicht zur Handlung, denn diese (Ab-)Neigung wurde anerzogen: „[D]er Haupteffekt der *Dressur* zeigte sich besonders, wenn der unglückliche Vater sich dem Kind nähern wollte.“ (NJ, S. 96 [Hervorhebung SEL])³⁹⁰

Die Wertew weisen auf eine Gesellschafts- und Sozialkritik bezüglich der Negrophobie bei gleichzeitiger modischer Faszination für schwarze Menschen hin. Elemente der Handlungsführung widersprechen den gängigen Vorstellungen des Primitivismusdiskurses der Zeit und eine moralische Verurteilung des „Negers“ wird, wie oben erläutert, bereits durch den Titel infrage gestellt.

Dieser Befund kann durch Verweise auf die Biografie der Autorin gestützt werden. Es ist bekannt, dass Claire Goll sich nicht nur für die afrikanische Kunst begeistert hat. Sie war zudem mit schwarzen Menschen befreundet und Karl Krokow bescheinigte ihr einen

³⁸⁸ Mielke: NACHWORT. S. 124.

³⁸⁹ Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. S. 118.

³⁹⁰ Vgl.: Sigrid G. Köhler: SCHWARZ, WEISS ODER ROT? MATERIALISIERUNGEN DES ANDEREN IN CLAIRE GOLLS ROMAN *DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA*. In: M. Moustapha Diallo/Dirk Göttsche (Hrsg.): *Interkulturelle Texturen: Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Bielefeld 2003, S. 77–99. S. 89. Vgl. auch Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. S. 118.

„unverdorbenen Humanismus“³⁹¹, was schwer mit Rassismus vereinbar ist. Auch innerhalb des Romans finden sich in den häufigen Vergleichen zwischen Menschen jüdischen Glaubens und schwarzen Menschen Hinweise darauf, dass die Autorin den Rassismus des Erzählers nicht teilt. Denn wie Gerstner und vor ihm schon Mielke³⁹² bemerkt haben, dürfte „Goll die Erfahrung antisemitischer Diskriminierung selbst gemacht haben“³⁹³. Mielke bemerkt in Bezug auf den Roman:

Nicht allein der avantgardistische Negerkult, der sich in Abkehr zum positivistischen Denken des neunzehnten Jahrhunderts und vom Cartesianismus für die afrikanische Kunst und Kultur als Inbegriff des Emotionalen, Irrationalen, Vitalen begeisterte, sondern vor allem auch dessen geistige Wurzeln erschienen Claire Goll fragwürdig.³⁹⁴

Eine Dekonstruktion des Erzählers, die auf seine vor dem Hintergrund der Wertew unzuverlässigen Wertungen hinweist, ist auch in seiner Verwendung des Wortes „Neger“ zu finden. Scheint dieser Wortgebrauch zunächst als naiv und als „[e]ine *écriture automatique*, die das politische Unbewusste der – eigenen – Rede aufzeichnet“³⁹⁵, muss dieser Befund spätestens im Mittelteil des Romans aufgegeben werden. Denn die Verwendung des Wortes „Neger“ ist keinesfalls einfach eine unreflektierte, sondern sie ist tatsächlich als die Beschimpfung zu verstehen, als die Jupiter sie wahrnimmt.

Es war ihm aber doch nicht entgangen, daß sie zum erstenmal „Neger“ gesagt hatte. Er zitterte vor dem Wort. Es enthielt in seinen fünf Buchstaben die Beschimpfung. Man sagte nie „Schmutziger Schwarzer“, sondern „Schmutziger Neger“. [...] Keiner der beiden hörte mehr das leise, klirrende Geräusch, das die fünf schwarzen Emaillebuchstaben des Wörtchens NEGER machten, die Alma soeben unachtsam hatte aus ihrem Mund fallen lassen. Fünf zerbrechliche Lettern, deren feindliches Tam-Tam mehr und mehr anschwellen und bald das ganze Haus füllen sollte. (NJ), S. 63 [Hervorhebung im Original])

Die Verwendung dieser Bezeichnung durch den Erzähler verweist auf seinen Rassismus, der spätestens an dieser Stelle nicht mehr zu bestreiten ist. In den Wertew ist dieser Rassismus aber nicht angelegt. Der Erzähler verwendet das Wort „Neger“ bewusst. Wie anders ist erklärbar, dass er an oben zitierter Stelle die Bedeutung desselben für die

³⁹¹ Zitiert nach Mielke: NACHWORT. S. 123.

³⁹² Ebd. S. 124.

³⁹³ Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. S. 116, FN 423. Hier finden sich auch die Belegstellen für die Vergleiche im Roman.

³⁹⁴ Mielke: NACHWORT. S. 124.

³⁹⁵ Struck: AUF DER SUCHE NACH DEM SCHWARZEN GEHEIMNIS. S. 76.

Beziehung Almas und Jupiters so klar herausstellen kann? Die Antropomorphisierung der Buchstaben, die „tanzen“ und Unheil stiften, offenbart dies in aller Deutlichkeit. Und dennoch verwendet der Erzähler das Wort weiterhin für nahezu jede seiner Beschreibungen des Protagonisten. Doch schon zu Beginn, vor der Thematisierung der dem Wort „Neger“ inhärenten Beschimpfung, ist der Wortgebrauch des Erzählers problematisch. „Der Anblick eines Negers, und besonders eines eleganten Negers, hat für einen Weißen immer etwas Lächerliches.“ (NJ, S. 8) Der zweifache Gebrauch des Schmähwortes in diesem Satz ist überflüssig und zeigt, wie sehr der Erzähler an dem Wort inklusive seiner abwertenden Bedeutungsschicht festhält. Eine weitere Szene zeigt schon früh im Roman, dass der Gebrauch des Wortes „Neger“ unangemessen ist: „Sie sagte Afrikaner. Wie zart es von ihr war, immer das Wort Neger zu umgehen. Es tat ihm so wohl wie einem Juden, zu dem man Israelit sagt anstatt Jude.“ (NJ, S. 17)³⁹⁶

Die Verwendung eben dieses Wortes im Titel ist deswegen auch von besonderer Bedeutung. Sie verweist auf die zweite Bedeutungsschicht des Romans. Es geht nicht nur um die Beziehung zwischen einer ‚Weißen‘ und einem ‚Schwarzen‘. Es geht vor allem um Vorurteile und Rassismus.

Der Einsatz des Erzählers kann Aufschluss über die Bedeutung des Werks geben. Der Erzähler übernimmt kritiklos die schwarze Menschen einseitig verurteilenden Normen und Werte der historischen Primitivismusdebatte. Er ist nicht fähig oder nicht willens zur Betrachtung der Menschen als Individuen (nicht nur, aber besonders hinsichtlich schwarzer Menschen). Er vergleicht schwarze Menschen mit Tieren, verurteilt ihre Kultur als abergläubisch und spricht ihnen den Sinn für Zusammenhänge und die Fähigkeit zu abstraktem Denken ab. Wie ich zeigen konnte, widersprechen dieser Einstellung einige Elemente der Handlungsführung sowie das Interesse der Autorin an afrikanischer Kunst und Kultur. Zudem unterstützt der Titel eine einseitige Wertung nicht. Der Erzähler destabilisiert sich außerdem selbst, indem er erstens sehr kuriose allgemeine Wertungen äußert und das Wort „Neger“ stets verwendet, obgleich im Roman selbst dessen verunglimpfende Konnotation betont wird. Die Werte_E stehen nicht im Einklang mit den Werten_W, die eine derart einseitige und negrophobe Einstellung infrage stellen. Der Roman ist also keinesfalls eine „Warnung vor einer Eroberung Europas, d. h. der

³⁹⁶ Vgl. auch: Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. S. 119.

Zivilisation durch die Wildnis aufgrund einer gefährlichen Neugierde, die das Primitive im Zivilisierten wachrütteln könnte³⁹⁷, wie Simo folgert. Simo rekonstruiert die Werte nur aus den Erzählerwertungen, für die diese Warnung sicherlich gilt. Doch diese Wertperspektive ist nicht die einzige, die im Werk angelegt ist. Durch die Kontrastierung der Werte_E mit Elementen der Handlungsführung und Kontextualisierungen wird die eigentliche Warnung offenbar, die der Roman an seine Leser schickt: Es ist eine Warnung vor einseitigen Wertungen, Pauschalisierungen und der rein rassistischen Begeisterung der Gesellschaft für schwarze Menschen, die sie in Völkerschauen ausstellt.

Dass dieser Erzähler eingesetzt wurde und die Geschichte um Alma und Jupiter nicht einfach durch einen Erzähler vermittelt wird, der die damals gängige Einstellung gegenüber schwarzen Menschen explizit infrage stellt, Rassismus thematisiert und verurteilt, macht die besondere Brisanz des Werks aus. „Formal in das Gewand eines Trivialromans verpackt, wird im Roman eine Liebesgeschichte auf verschiedenen Ebenen erzählt.“³⁹⁸ Aber es wird eben nicht nur eine Liebesgeschichte erzählt. Das Werk hält dem Leser vielmehr durch den Erzähler den Spiegel vor. Statt in einer offen moralisierenden Art und Weise gegen Rassismus zu kämpfen, führt das Werk durch den Einsatz eines axiologisch unzuverlässigen Erzählers dessen Werte- und Normensystem vor, ironisiert es und regt zur kritischen Auseinandersetzung mit demselben an. Es ist damit auch nicht richtig, dass der Erzähler keine Distanzierung durch eine übergeordnete Instanz erfährt, und dass das Werk damit in einer ambivalenten Schwebelage verharre, wie Stephan Dietrich schlussfolgert.³⁹⁹ Die Distanzierung erfolgt zwar nicht durch einen extradiegetischen Erzähler mit erhobenem Zeigefinger, sie ist aber nichtsdestoweniger vorhanden. Sie ist in der weniger aufdringlichen Form der axiologischen Unzuverlässigkeit zu finden. Rita Mielke ist damit zuzustimmen, wenn sie festhält, dass der Roman „die Fadenscheinigkeit und Unhaltbarkeit der Klischees entlarvt und die verurteilende Gesellschaft all dessen überführt, was ‚dem Schwarzen‘ zur Last gelegt wird, des Aberglaubens, der Alogik, der Irrationalismen.“⁴⁰⁰

³⁹⁷ Simo: DIE GEFÄHRLICHE FASZINATION DER WILDNIS. S. 217.

³⁹⁸ Anna Hausdorf: CLAIRE GOLL UND IHR ROMAN ‚DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA‘. In: Neophilologus 74.2 (1990), S. 265–278. S. 277.

³⁹⁹ Vgl.: Dietrich: DIE DOMESTIZIERUNG DES WILDEN. S. 58.

⁴⁰⁰ Mielke: NACHWORT. S. 124f.

Dabei ist entscheidend, dass der Erzähler ein heterodiegetischer ist. Denn dieser Abstand des Erzählers zum Geschehen ermöglicht erst die derart wirksame Thematisierung und Kritik an einer gesellschaftlich etablierten Einstellung. Ein homodiegetischer Erzähler könnte nicht denselben Effekt erzielen, da er als Individuum gekennzeichnet ist, was nahelegt, dass die von ihm vertretene Position eine Einzelmeinung ist. Das ist natürlich auch bei heterodiegetischen Erzählern möglich. Der in *DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA* eingesetzte heterodiegetische Erzähler weist aber keine persönliche Struktur auf. Er ist nicht auf einer der Erzählung übergeordneten Ebene als Figur gekennzeichnet, wie das beispielsweise im *SCHIMMELREITER* der Fall ist.⁴⁰¹ Das macht ihn besonders geeignet dafür, eine allgemeine gesellschaftliche Meinung darzustellen, die dann mithilfe der Wertew kritisiert werden kann und in diesem Roman auch wird.

3.2 Mimetisch unzuverlässiges Erzählen

Nach der Interpretation zweier axiologisch unzuverlässig erzählter Werke werden im folgenden Kapitel Werke analysiert, die in mimetischer Hinsicht unzuverlässig sind. Dabei wurden bei der Werkauswahl erstens die unterschiedlichen Typen heterodiegetischer Unzuverlässigkeit berücksichtigt und zweitens wurde Wert darauf gelegt, auch die beiden unterschiedlichen Erzählformen der Heterodiegeese (heterodiegetischer Erzähler und erzählerlose Erzählung) vorzustellen.

Das Kapitel wird von zwei Analysen zu Werken eingeleitet, die bisher oft als axiologisch unzuverlässig kategorisiert wurden, tatsächlich aber eine besondere Form mimetischer Unzuverlässigkeit repräsentieren. Innerhalb der Analyse zu Heinrich von Kleists *DAS ERDBEBEN IN CHILI* ist deswegen ein Exkurs zu pseudo-auktorialem Erzählen zu finden, denn die Vorspiegelung einer auktorialen Erzählhaltung führte in dieser Erzählung oft zu der Annahme, der Text sei axiologisch unzuverlässig. Tatsächlich ist die nur scheinbare Auktorialität des Erzählers aber ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der

⁴⁰¹ Vgl. S. 81.

Ebene des Berichts. Diese Form mimetischer Unzuverlässigkeit betrifft allgemeine Sachverhalte.⁴⁰²

In Ernst Weiß' Roman DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN führt ein Rückzug des Erzählers aus der auktorialen Erzählhaltung (und in einem der Erzählstränge auch aus dem Bericht selbst) zu einer mimetischen Unzuverlässigkeit, die der durch Pseudo-Auktorialität in der Erdbebennovelle hervorgerufenen Unzuverlässigkeit in einigen Punkten ähnelt.

Im Anschluss an diese beiden Analysen folgt eine Interpretation von Christian Hardingaus' Kurzgeschichte DIE FLUGSIMULANTIN. Hier liegt eine doppelte mimetische Unzuverlässigkeit vor. Der Leser wird zwei Mal getäuscht, wobei die erste Täuschung aufgelöst wird, die zweite aber nicht. Diese Geschichte ist somit ein Beispiel für beide Typen mimetischer Unzuverlässigkeit, die nach dem Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre unterschieden werden können.⁴⁰³ Innerhalb dieser Interpretation ist es auch sinnvoll, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen phantastischem und mimetisch unzuverlässigem Erzählen genauer zu untersuchen. Dies erfolgt im Rahmen eines Exkurses, in dem uneindeutiges Erzählen im Allgemeinen beleuchtet wird. Die Unterschiede zwischen literarischer Phantastik und mimetischer Unzuverlässigkeit zeige ich mithilfe von Georg Kleins Roman LIBIDISSI und Theodor Storms Novelle DER SCHIMMELREITER, die mit Hardinghaus' Kurzgeschichte in Bezug auf die Unterschiede dieser Phänomene sinnvoll kontrastiert werden können.

Eine mimetisch unzuverlässige Erzählung, bei der die Unzuverlässigkeit einen besonderen Blick auf das Erzählen selbst verursacht, stelle ich mit dem Roman JUNGE von Sebastian Polmans vor. Im Vergleich zwischen dieser Erzählung und der Kurzgeschichte DIE FLUGSIMULANTIN wird auch das Problem der erzählerlosen Erzählung erörtert.

Abschließend möchte ich die Grenzen mimetischer Unzuverlässigkeit aufzeigen. Die Analysen schließen deswegen mit der Untersuchung von Uwe Johnsons bekanntem Roman MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB, der nicht unzuverlässig erzählt ist, eine solche Schlussfolgerung aber dennoch nahelegen könnte.

⁴⁰² Vgl. das Kapitel 2.2.2 a).

⁴⁰³ Vgl. das Kapitel 2.2.2 b).

3.2.1 Heinrich von Kleist: DAS ERDBEBEN IN CHILI

Über DAS ERDBEBEN IN CHILI⁴⁰⁴ ist viel geschrieben worden – vor allem Widersprüchliches. Es finden sich unter den Interpreten kaum zwei, die sich auch nur über den essentiellen Gehalt der Erzählung einig sind.⁴⁰⁵ Zeller konstatiert hierzu: „Man müßte nur einmal zugeben, daß sich gerade an Schlüsselstellen von Kleists Werken, wo der Leser Aufschluß erwartet, rätselhaft unergründliche Erklärungen finden“⁴⁰⁶. Einig ist man sich darüber, dass der Erzähler der Erdbebennovelle das Geschehen unangemessen bewertet, also axiologisch unzuverlässig berichtet. Lange und ausführliche Interpretationen beschäftigen sich mit den Werten des Erzählers und sie kommen, wenn sie nicht auf eklatante Weise die Maßstäbe der Interpretation verletzen und nur diejenigen Wertungen in die Analyse aufnehmen, die in die Interpretation passen,⁴⁰⁷ meist nur zu dem Ergebnis, dass die Wertungen uneinheitlich seien, der Erzähler also in seinen Wertungen schwanke.⁴⁰⁸ Die Uneinheitlichkeit der Erzählerwertungen hat dazu geführt, dass die Exegeten von axiologischer Unzuverlässigkeit ausgehen.

Diese Annahme fußt meines Erachtens auf zwei Missverständnissen. Erstens ist ein Schwanken in Wert- und Moralvorstellungen nicht gleichzusetzen mit axiologischer Unzuverlässigkeit. Axiologische Unzuverlässigkeit ist eine Differenz zwischen den

⁴⁰⁴ Heinrich von Kleist: DAS ERDBEBEN IN CHILI [1807]. In: Ders: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausg. Hg. von Roland Reuß/Peter Staengle. Bd. II: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München 2010, S. 148–163. (EiC)

⁴⁰⁵ Einen detaillierten Überblick über die Interpretationen bietet bis zum Jahr 1993 Stefanie Marx: BEISPIELE DES BEISPIELLOSEN. HEINRICH VON KLEISTS ERZÄHLUNGEN OHNE MORAL. Würzburg 1994. S. 115–119. Danach besonders Thomas Lornsen: DISSERTATION: IRONIE ALS MITTEL POLITISCHEN ENGAGEMENTS. DER UNZUVERLÄSSIGE ERZÄHLER IM WERK HEINRICH VON KLEISTS UND HEINRICH BÖLLS (2009). In: McGill. URL: <http://digitool.library.mcgill.ca/R/B9FRMPQ9K19K1D1MEBTXXKPLRR17P1QJ5SCSKNQSFYRIBKIRGX-00330?func=results-brief> (Datum des Zugriffs: 30.11.2015).

⁴⁰⁶ Hans Zeller: KLEISTS NOVELLEN VOR DEM HINTERGRUND DER ERZÄHLNORMEN. NICHTERFÜLLTE VORAUSSETZUNGEN IHRER INTERPRETATION. In: Kleist Jahrbuch (1994), S. 83–117. S. 99.

⁴⁰⁷ So beispielsweise in der Interpretation der Erdbebennovelle in Benno von Wiese: DIE DEUTSCHE NOVELLE VON GOETHE BIS KAFKA. INTERPRETATIONEN II. Düsseldorf 1965. S. 53–70. Vgl.: Beat Beckmann: KLEISTS BEWUSSTSEINSKRITIK. EINE UNTERSUCHUNG DER ERZÄHLFORMEN SEINER NOVELLEN. Bern 1978. S. 60.

⁴⁰⁸ Wohl zuerst Wolfgang Kayser: KLEIST ALS ERZÄHLER [1954/55]. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1973², S. 230–243. V.a. S. 234, aber auch neuere Arbeiten wie Claudia Brors: ANSPRUCH UND ABRUCH. UNTERSUCHUNGEN ZU HEINRICH VON KLEISTS ÄSTHETIK DES RÄTSELHAFTEN. Würzburg 2002. S. 152 ff; Lornsen: IRONIE ALS MITTEL POLITISCHEN ENGAGEMENTS. Besonders S. 134 und 143; Eva Fricke: HEINRICH VON KLEIST UND DIE AUFLÖSUNG DER ORDNUNG. POETOLOGISCHE STRATEGIEN IM ERZÄHLERISCHEN WERK. Marburg 2010. S. 83.

Werten_E und den Werten_W und nicht einfach eine uneinheitliche Bewertung durch den Erzähler.⁴⁰⁹ Auf diesen Aspekt werde ich später zurückkommen. Zweitens bin ich der Ansicht, dass die zu dieser Hypothese führenden Werte im Text nicht immer auf wertende Aussagen des fiktiven Erzählers zurückzuführen sind. Meist stehen sie unter dem Eindruck der Wertperspektive einer der Figuren und spiegeln nicht den Wertehorizont des Erzählers. Der Erzähler verhält sich mit anderen Worten meist nicht auktorial dem Erzählten gegenüber. Die im Text auftretenden Wertungen beeinflussen sein Erzählen lediglich.

Im Jahr 1647 wird der junge Spanier Jeronimo Rugera, Lehrer im Hause Asteron, wegen seiner Neigung zur Tochter entlassen. Josephe, welche die Neigung erwidert, wird ins Kloster gebracht, wo das junge Paar sein Verhältnis fortzusetzen weiß. Als Josephe am Fronleichnamstag in Wehen auf der Kathedrale niedersinkt, werden beide ob der Schändung des Klosters hart bestraft. Josephe soll enthauptet werden, Jeronimo ist im Gefängnis und muss noch auf seinen Prozess warten. In Verzweiflung versucht er sich mit einem Strick das Leben zu nehmen, als der Tag der Hinrichtung Josephes gekommen ist. Hier beginnt die Erzählung, die bisherigen Ereignisse werden in einer Analepse nachgetragen. Jeronimo, Josephe und auch ihr Kind können während des in diesem Moment einsetzenden Erdbebens, dem viele Einwohner zum Opfer fallen und das die Stadt in Trümmer legt, entkommen und treffen sich außerhalb der Stadt in einer paradiesisch anmutenden Landschaft wieder. Aufgenommen in die kleine Gemeinschaft von Flüchtlingen um Don Fernando kehren sie in die Stadt zurück, um an einem Dankesgottesdienst teilzunehmen. Hierbei stachelt die Predigt, die das Erdbeben als Strafe Gottes für die Freveltaten der Bürger darstellt, die Bewohner derart auf, dass sie Jeronimo, Josephe und in einem Akt der Verwechslung auch Fernandos Sohn Juan und seine Schwägerin Constanze umbringen.

Bezeichnend an Kleists Erzählung ist die rein implizite Darstellung des Erzählers, die auch noch auffällig unadressiert ist. Der Erzähler macht keine Angaben zu seiner Person,

⁴⁰⁹ Fischer kommt hingegen über die Annahme einer Diskrepanz zwischen den Erzählerwertungen und den Werten des Textes zur Annahme axiologischer Unzuverlässigkeit. Er schreibt dem Erzähler eine „einfältig mitleidige[.], weltanschaulich bornierte[.] Haltung“ zu, die vom Diskurs aufgehoben werde. Mein erster Einwand gegen eine Annahme axiologischer Unzuverlässigkeit trifft Fischers Analyse damit nicht, wohl aber der zweite, wie unten gezeigt wird. Bernd Fischer: IRONISCHE METAPHYSIK. DIE ERZÄHLUNGEN HEINRICH VON KLEISTS. München 1988. S. 24.

er erklärt und reflektiert nicht. Es ist oft bemerkt worden, dass der Erzähler mit dem Rücken zum Publikum berichte.⁴¹⁰ Er sei quasi nicht anwesend und lasse sich von den Ereignissen mitreißen. Auch dass sich die Wertungen des Erzählers eher diskret darstellen und man nach allgemeinen moralischen Sentenzen im auffälligen gnomischen Präsens vergeblich sucht, ist festgehalten worden. Nichtsdestoweniger wurde der Erzähler immer wieder an seinen angeblichen Wertungen gemessen.

Beat Beckmann führt demgegenüber eine Interpretation an, in der er auf die Annahme eines fiktiven Erzählers gänzlich verzichtet.⁴¹¹ Seine Beschreibungen blieben für den weiteren Diskurs über das Werk ohne Folgen. Das mag daran liegen, dass Beckmann die theoretische Möglichkeit einer erzählerlosen Erzählung in seinen Ausführungen nicht thematisiert, da diese Überlegungen erst in der neuesten Erzähltheorie behandelt werden. Er übersieht allerdings meines Erachtens in DAS ERDBEBEN IN CHILI einige wesentliche Stellen im Text, die dazu autorisieren, sich einen Erzähler vorzustellen. Wie in den Ausführungen zum erzählerlosen Erzählen angemerkt,⁴¹² gibt es kein generelles Kriterium, das bei der Entscheidung, ob für eine Erzählung ein Erzähler angenommen werden sollte oder nicht, angelegt werden kann. Im ERDBEBEN gibt es aber einen expliziten Hinweis, der für die Annahme eines fiktiven Erzählers spricht: „Eben stand er, *wie schon gesagt*, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick“ (EiC, S. 149 [Hervorhebung SEL]). Das bisher Gelesene ebenso wie das nun Folgende wird also *erzählt*. Die explizite Aufforderung zur Vorstellung des Erzählens impliziert die Aufforderung zur Vorstellung eines Erzählers und damit ist der Sprecher innerhalb des Fiktionsoperators zu finden und fiktiv. An einer weiteren Stelle tritt der Erzähler spürbar hervor, wenn er von den „zerrissenen Herzen *unserer* beiden Unglücklichen“ (EiC, S. 159 [Hervorhebung SEL]) spricht. Die Verwendung des Possessivpronomens in der 1. P. Pl. impliziert ein Ich, das sich in diese Betrachtungen einschließt und zu dessen Vorstellung der Leser aufgerufen wird. Diese beiden Fälle können u. U. mit der No-Narrator-Theory in Einklang gebracht werden. Das erfordert aber ein Rechtfertigungsverfahren, das Beckmann erstens nicht liefert und das zweitens für die Interpretation dieser Erzählung

⁴¹⁰ Zuerst Kayser: KLEIST ALS ERZÄHLER. S. 232.

⁴¹¹ Beckmann: KLEISTS BEWUSSTSEINSKRITIK. Ab S. 56.

⁴¹² Vgl. ab S. 65 in vorliegender Arbeit.

auch nicht notwendig ist. Es reicht, die im Text aufkommenden Wertungen genau zu analysieren.

Die Arbeit Beckmanns führt dennoch auf die richtige Spur. Sie verdeutlicht, dass die Wertungen in der Erzählung nicht auf den Wertehorizont des Erzählers zurückzuführen sind, „weil gar kein wertender Erzähler auszumachen ist.“⁴¹³ Ich stimme dieser Feststellung insofern zu, als kein *wertender* Erzähler zu finden ist. Das führt aber nicht notwendig zu der Feststellung, dass *kein fiktiver* Erzähler am Werk ist. Doch der Erzähler bewertet das Geschehen nicht – er verhält sich nicht auktorial.

Dass dies oft übersehen wurde, hängt mit einem Phänomen zusammen, das ich Pseudo-Auktorialität nennen möchte. Zunächst einmal Allgemeines zu diesem Phänomen, bevor ich die Verbindung dieses Erzählkniffs mit mimetisch unzuverlässigem Erzählen im ERDBEBEN aufzeigen werde.

Pseudo-Auktorialität⁴¹⁴

Auktorialität ist die Einnahme eines wertenden Standpunkts durch den Erzähler. Sie ist demnach auch die Voraussetzung dafür, den Wertehorizont des Erzählers untersuchen zu können. Die Erzählerwertungen ergeben zusammengefasst meist ein recht klares Bild der Wert- und Normvorstellungen des Erzählers. Es gibt aber Texte, die den Leser im Hinblick auf die Werte und Normen des Erzählers täuschen, was nicht selten zu Fehlinterpretationen führt. In diesen Fällen wird der Leser (vorübergehend) autorisiert anzunehmen, bestimmte Wertungen im Text seien Erzählerkommentare. Eine genauere Analyse zeigt aber, dass die betroffenen Wertungen Figurenwertungen sind. Der Erzähler

⁴¹³ Beckmann: KLEISTS BEWUSSTSEINSKRITIK. S. 61.

⁴¹⁴ Dieser Begriff wird bereits von Kristian Larsson verwendet. Larsson bezeichnet damit „das ironische (subtextuelle, implizite) Spiel mit (a) dem Verhältnis Autor-Erzähler-Autorezähler, sowie (b) den verschiedenen Ebenen der Erzählerfiguren durch eingebettetes Erzählen und Metalepse.“ Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. S. 98. Der Begriff ist bei Larsson also nicht an den Begriff von Auktorialität gebunden, wie ich ihn für vorliegende Arbeit eingeführt habe und wie er meines Erachtens sinnvollerweise gebraucht werden sollte. Er ist vielmehr an eine – wie auch immer geartete – Verbindung zwischen Autor und Erzähler gekoppelt. Larssons Unklarheit in der Verwendung narratologischer Termini wie der Homo- und Heterodiegese und der Auktorialität ist auf eine Vermischung der Ansätze Stanzels und Genettes zurückzuführen, die Larsson nicht expliziert. Er übernimmt an einigen Stellen die Begriffe Genettes, an anderen (wie der zur Pseudo-Auktorialität) wohl die Stanzels. Vgl.: Lang: KARNEVAL (NICHT NUR) IN VENEDIG. Für vorliegende Arbeit wird also nur der Ausdruck „Pseudo-Auktorialität“ übernommen, nicht aber die von Larsson beschriebene Bedeutung, da schon Auktorialität für vorliegende Arbeit anders definiert ist als bei Larsson. (Vgl. zum Begriff der Auktorialität Kapitel 2.3.3).

verhält sich in diesen Fällen nicht auktorial, sondern bindet die Werte und Normen einer oder mehrerer Figuren in den Bericht ein. Unzuverlässig ist dies natürlich nur, wenn die Wertperspektive nicht gekennzeichnet ist und der Bericht also diesbezüglich gegen das Kooperationsprinzip verstößt.

Oft klärt sich die fehlerhafte Zuschreibung der Wertungen erst auf, wenn dem Leser bewusst wird, dass die Wertungen problematisch sind und entweder zu keinem sicheren moralischen Standpunkt führen oder mit den Werten des Werks kollidieren. Bisher ist in diesen Fällen oft angenommen worden, dass der Erzähler axiologisch unzuverlässig sei. Wenn die Wertungen aber gar nicht dem Erzähler, sondern einer Figur zuzuschreiben sind, dann ist die Annahme axiologischer Unzuverlässigkeit nicht zulässig. Wir haben es in einem derartigen Fall mit mimetischer Unzuverlässigkeit zu tun, da die Sicht auf die Wertperspektive verstellt wird. Der Erzähler mutet in einem solchen Fall auktorial an, ist es aber nicht. Der Bericht ist *pseudo-auktorial*. Im Kontext des Griceschen Kooperationsprinzips bedeutet diese Verschränkung einen Verstoß gegen die Maxime der Modalität auf der Ebene des Berichts. Da der Verstoß nicht offen ist, liegt keine Ausbeutung, sondern ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip vor. Durch eine nicht oder doch schwer zu durchblickende „Verschränkung von Schilderungen und Erläuterungen“⁴¹⁵ – also von der Darstellung dessen, was geschehen ist, und der Bewertung des Geschehens – entsteht ein chaotischer Bericht, der ein Verständnis des Textes erschwert oder gar unmöglich macht.

Wenn nicht klar ist, aus welcher Sicht das Geschehen bewertet wird, ist die Gültigkeit der Bewertung nicht nachvollziehbar. Bewertet der (heterodiegetische) Erzähler ein Geschehen, so hat der Leser berechtigte Gründe, davon auszugehen, dass diese Interpretation der Ereignisse tatsächlich zutrifft. Wenn diese Wertung aber tatsächlich eine Figurenwertung ist, kommt ihr nicht dieselbe Bedeutung zu. Und wenn die Figurenwertung im Rahmen einer vorgetäuschten Auktorialität fälschlicherweise dem Erzähler zugeordnet wird, so kann sich daraus eine Irreführung bezüglich der Motivation des Ereignisses ergeben.

⁴¹⁵ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 179.

Behrend und Hansen beschäftigen sich ausführlich mit solchen Fehlzuschreibungen.⁴¹⁶ Sie führen diese auf die fehlerhafte Identifizierung des Modus des Berichts zurück. Da erlebte Rede und Erzählerrede grammatikalisch nicht zu unterscheiden sind (dritte Person, keine Inquitformel, Tempus der Vergangenheit), sei eine Verwechslung der beiden Modi möglich. Das führe zu einer fehlerhaften Zuschreibung der Werte. Was im Rahmen einer erlebten Rede geäußert wird, ist der Figur und nicht dem Erzähler zuzuschreiben.⁴¹⁷ Bis hierher stimme ich den Autoren zu: Erlebte Rede kann dazu verleiten, die Werte dem Erzähler zuzuschreiben, obgleich eigentlich eine Figur Urheber derselben ist, und dies kann Teil der Kompositionsstrategie sein. Die Autoren führen nun einen „fifth mode“, also einen weiteren Modus neben Erzählbericht, erlebter Rede, indirekter Rede und direkter Rede ein. Dieser fünfte Modus ist der Modus der Uneindeutigkeit und beschreibt den unmarkierten Wechsel zwischen den beiden Modi.⁴¹⁸ Bezüglich der Zuschreibungen innerhalb der erlebten Rede führen die Autoren eine zweite Ebene an, auf der ihnen zufolge Fehlzuschreibungen auftreten können: Anzusiedeln sei dies „[o]n the level of narration (based on a ‚correct‘ grammatical identification) regarding range and responsibility of the third person narrator’s voice as compared to the voice and range of narrated characters in FID.“⁴¹⁹ Behrendt und Hansen verteidigen die Ansicht, dass bei erlebter Rede zwei Stimmen (die des Erzählers und die der Figur) im Spiel seien, die durch die Verwendung des fünften Modus miteinander vermischt werden. Sie plädieren damit aber auch für die bereits von LaCapra⁴²⁰ und Gunn⁴²¹ vertretene Ansicht, dass die Transformation von erlebter Rede in die erste Person und damit in direkte Rede als Prüfverfahren ungeeignet sei. Erlebte Rede ist ihrer Ansicht nach insoweit eine Vermischung von Figuren- und Erzählerrede, als auch die

⁴¹⁶ Vgl.: Behrendt/Hansen: THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION.

⁴¹⁷ Vgl. hierzu schon: Dorrit Cohn: TRANSPARENT MINDS. NARRATIVE MODES FOR PRESENTING CONSCIOUSNESS IN FICTION. Princeton, N.J. 1978. S. 106–108. Behrendt und Hansen revidieren diese Zuschreibung allerdings, siehe unten.

⁴¹⁸ Vgl.: Behrendt/Hansen: THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION. S. 232.

⁴¹⁹ Ebd. S. 223.

⁴²⁰ Dominick LaCapra: MADAME BOVARY ON TRIAL. Ithaca 1982.

⁴²¹ Daniel P. Gunn: FREE INDIRECT DISCOURSE AND NARRATIVE AUTHORITY IN EMMA. In: Narrative 12.1 (2004), S. 35–54.

Wortwahl dem Erzähler zugerechnet werden kann und damit eine einfache Überführung in die direkte Rede durch Austausch der Pronomen nicht möglich sei.⁴²²

Ich halte diese Auffassung von erlebter Rede erstens für unnötig und zweitens nicht für zielführend. Was die Autoren beschreiben wollen, ist ein Erzählbericht, der nicht auktorial ist, sondern die *Figurenwertungen* transportiert, und in dem dies nicht auf eine offensichtliche Weise geschieht. Dafür das komplexe Erzählverfahren der erlebten Rede zu verwenden, stiftet mehr Verwirrung, als es Fehlinterpretationen beseitigen kann. Es reicht festzuhalten, dass es möglich ist, im Erzählbericht eine figürliche Wertperspektive zu übernehmen, auch wenn nicht aus einer internen Fokalisierung berichtet wird. Und wenn die Autoren bemerken, dass der nicht markierte Wechsel zwischen erlebter Rede und Erzählbericht unzuverlässig sei, da dem Leser so die Annahme nahe gelegt werde, das Folgende sei eine Erzählerwertung, während es eigentlich eine Figurenwertung ist, haben sie insofern Recht, als die fehlende Markierung der Wertperspektive unzuverlässig ist.

Durch einen Verstoß gegen das Kooperationsprinzip wird in diesem Fall eine Annahme (A₁: Die Wertungen sind Erzählerwertungen) autorisiert, die sich bei genauerer Betrachtung als falsch oder zumindest lediglich gleichberechtigte Annahme neben einer weiteren (A₂: Die Wertungen sind Figurenwertungen) herausstellt. Ich sehe aber nicht, wieso man hierfür annehmen muss, das Beschriebene stehe eigentlich in erlebter Rede, auch wenn es sich nicht einwandfrei in die erste Person setzen lässt. Es ist möglich davon auszugehen, dass der Erzählbericht dem Wertehorizont einer Figur entspricht, dies aber verschleiert oder jedenfalls nicht expliziert.

Im ERDBEBEN IN CHILI verhält es sich mit den im Text auftretenden Wertungen noch auf eine andere Weise. Während einige Wertungen der Figurenperspektive zugeordnet werden können, ist bei anderen Wertungen eine Zuschreibung an den Erzähler oder eine/mehrere Figur(en) nicht zweifelsfrei möglich. Das löst eine durchgängige Unsicherheit aus. Diese im Text auftretenden Wertungen sind nicht nur nicht eindeutig einer Perspektive zuzuschreiben, sie sind auch noch uneinheitlich. Die Motivation der Ereignisse in der Erzählung soll hiervon ein Beispiel geben. Das Ereignis E, über das

⁴²² Behrendt/Hansen: THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION. Hier besonders S. 232f.

mehrere autorisierte Annahmen (A_{1-x}) existieren, ist in diesem Fall (beispielhaft) die vorläufige Rettung der Liebenden durch das Erdbeben.⁴²³

Jeronimos Rettung aus dem Gefängnis und damit auch vor dem Selbstmord wird mit Gleichnissen beschrieben, die an göttliche Fügung erinnern (z. B. „als ob das Firmament einstürze“ [EiC, S. 149]). Ähnlich erleben wir das Wiedersehen der beiden. Zunächst wird Josephe mit den Worten Jeronimos mit der heiligen Mutter Gottes verglichen. (Vgl.: EiC, S. 152) Diese Perspektive bleibt bestehen. Der Erzähler fügt hinzu, dass die beiden durch „ein Wunder des Himmels gerettet“ (EiC, S. 152) worden seien. Eindeutig ein Erzählerkommentar und auch nicht im irrealen Vergleichssatz⁴²⁴ beschrieben, autorisiert die Stellungnahme den Leser zunächst dazu, diese Interpretation der Ereignisse zu übernehmen. Die erste autorisierte Annahme bezüglich der Motivation des Ereignisses ist folglich A_1 : Die Rettung der Liebenden ist Ergebnis einer göttlichen Fügung.

Dazu passen auch die Schilderung der Flucht Josephes und die als Geschenk Gottes dargestellten Rettung des Jungen, die im Nachhinein als eine Zusammenfassung von Josephes Erzählung gekennzeichnet werden. (Vgl.: EiC, S. 153) Doch dieser Annahme widersprechen einige Stellen, in denen das Ereignis zufällig zu sein erscheint:⁴²⁵ Eine „zufällige Wölbung“ (EiC, S. 150) ermöglicht Jeronimos Entkommen, die ganze Liebesgeschichte und die Zeugung Philipps beruhen nur auf einem „glücklichen Zufall“ (EiC, S. 148).⁴²⁶ Wie kann die Errettung der Lebenden ein Geschenk Gottes sein, wenn

⁴²³ Im ERDBEBEN IN CHILI – wie in vielen anderen mimetisch unzuverlässig erzählten Geschichten auch – gibt es mehrere Ereignisse, über die jeweils mehrere autorisierte Annahmen A_{1-x} existieren. Als erstes ist hier natürlich die Annahme zu nennen, dass die im Bericht vorhandenen Wertungen dem Erzähler zuzuschreiben sind. Aus dieser Annahme resultieren (teilweise) auch die anderen gerechtfertigten Annahmen. Die anderen Annahmen sind quasi ein Folgefehler der ersten falschen aber zeitweise autorisierten Annahme zur Zuschreibung der Wertungen im Text an den Erzähler. In DAS ERDBEBEN IN CHILI sind weitere autorisierte Annahmen z. B. die Annahmen bezüglich der Gesellschaftsform nach dem Erdbeben: Hier wäre A_1 : Die Gesellschaft geht als schranken- und klassenlose aus dem Erdbeben hervor vs. A_2 : Die Gesellschaft bleibt, wie sie vor dem Erdbeben war. Zu diesen Annahmen Näheres unten.

⁴²⁴ Hierzu später mehr, s. u.

⁴²⁵ Eine Hervorhebung der Bedeutung des Zufalls für die Kleistschen Novellen allgemein untersucht Hans Peter Hermann. Dabei konstatiert er für DAS ERDBEBEN IN CHILI „ein ohnmächtiges Entsetzen über die Zufälligkeit der Welt, die seine Vernichtung bedeutet“ als Kernthema. Hans-Peter Herrmann: ZUFALL UND ICH [1961]. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1973, S. 367–411. S. 392.

⁴²⁶ Weitere Beispiele siehe Fricke: HEINRICH VON KLEIST UND DIE AUFLÖSUNG DER ORDNUNG. S. 66.

diese wichtigen Ereignisse als zufällig markiert werden.⁴²⁷ A₂ kann folgendermaßen formuliert werden: Die Rettung der Liebenden ist Ergebnis eines Zufalls.

Will man aus den in der Erzählung bezüglich der Motivation der Ereignisse beschriebenen Wertungen auf den Wertehorizont des Erzählers schließen, fällt zunächst die Heterogenität derselben auf. Die Wertungen kommen stets unter dem Eindruck der Situation zustande, sodass sie mit der Beschreibung der Ereignisse aus einem bestimmten Blickwinkel zusammenhängen. Es ist nicht immer möglich, die Kommentare als reine Figurenwertung zu beschreiben. Aber der Erzähler hält sich an die Perspektive der Figur, vor deren Hintergrund er gerade etwas erzählt.⁴²⁸ Er ist mitgerissen und bewertet die Ereignisse nicht objektiv. Der Wertehorizont des Erzählers kann gar nicht eindeutig bestimmt werden, da selten klar ist, ob eine Wertung ein Erzählerkommentar ist oder eine verschleierte Figurenwertung, die in die Rekonstruktion der Werte_E nicht einfließen kann. Die Wertungen im Erzähltext sind also erstens uneinheitlich und zweitens ist die bewertende Instanz nicht klar bestimmbar.

Bei der Analyse der Wertew_f fällt Ähnliches auf. Auch der Text schwankt bezüglich der Motivation der Ereignisse. Zunächst ergibt sich auch hier das Bild, dass das Erdbeben als Rettung für die Unglücklichen inszeniert ist. So kann Josephe ihr Kind retten, (vgl.: EiC, S. 152) die Liebenden finden sich an einem paradiesisch anmutenden Ort wieder (vgl.: EiC, S. 152 und S. 156) und nehmen unter einem „Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete“ (EiC, S. 154) Platz. Die Vögel zwitschern, als wolle die Natur die Rettung der beiden feiern (vgl.: EiC, S. 154) und die Verantwortlichen für die Verurteilung der beiden werden bestraft: Der Palast des Vizekönigs wird zerstört, „der Gerichtshof, in welchem das Urtheil ihr gesprochen worden war, stand in Flammen und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte röthliche Dämpfe aus.“ (EiC, S. 153) Doch wie passt der schmachliche Tod der

⁴²⁷ Vgl. Hans-Jürgen Schrader: SPUREN GOTTES IN DEN TRÜMMERN DER WELT. ZUR BEDEUTUNG BIBLISCHER BILDER IN KLEISTS ‚ERDBEBEN‘. In: Kleist Jahrbuch (1991), S. 34–52. S. 153. Hier wird der Zufall in Zusammenhang mit göttlicher Fügung gebracht, indem das Erdbeben selbst als göttliche Fügung, Jeronimos Errettung hingegen als Zufall gedeutet wird. Gegensätzlich zu diesem Ansatz fragt Brors nach dem Zusammenhang: „wie will z. B. das auffallende Insistieren des Erzählers auf der Zufälligkeit des Geschehens zu einem göttlichen Rettungsplan passen?“ Brors: ANSPRUCH UND ABBRUCH. S. 152.

⁴²⁸ Eine ausführliche Analyse der Wertungen im Text legt Beckmann vor. Vgl.: Beckmann: KLEISTS BEWUSSTSEINSKRITIK. S. 58–66.

Äbtissin dazu, die Josephe helfen wollte und sich ihres Kindes angenommen hat? (Vgl. EiC, S. 152) Auch das Überleben des Vizekönigs ist nicht mit dieser Interpretation vereinbar, denn „if anyone should suffer an exemplary symbolic death, it is he who should do so, as the symbolic head of the whole society.“⁴²⁹ Die Wertew sind ebenso wie die Werte, die innerhalb des Erzählberichts geäußert werden, nicht einheitlich und führen zu keinem kohärenten Bild.

Axiologische Unzuverlässigkeit bedeutet aber nicht, dass die Wertew und die WerteE schwanken. Das führt uns zu einer Form mimetischer Unzuverlässigkeit. Der Text ist uneindeutig, da er verschiedene Annahmen bezüglich E autorisiert, indem er die wertende Instanz verschleiert, was ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip ist. Wie Köppe/Kindt betont haben, kann man falsche Annahmen „grundsätzlich nicht nur über empirische Sachverhalte ausbilden, sondern auch über Werte, Ideologien, Interpretationen und vieles andere mehr.“⁴³⁰ DAS ERDBEBEN IN CHILI ist mimetisch unzuverlässig, weil der Erzähler mithilfe einer Pseudo-Auktorialität zeitweise (nämlich solange, bis die Erzählhaltung aufgrund der oben angeführten Unstimmigkeiten überprüft und ihre reine Scheinbarkeit entlarvt wird) sowohl zu A₁ (Die Rettung der Liebenden ist Ergebnis einer göttlichen Fügung) als auch zu A₂ (Die Rettung der Liebenden ist Ergebnis eines Zufalls) autorisiert. Die Wertungen, die eigentlich bei der Bewertung des Geschehens helfen sollten, führen in die Irre, denn der Leser wird durch die scheinbare Auktorialität getäuscht. Dass weder A₁ noch A₂ tatsächlich autorisierte Annahmen bezüglich des Ereignisses E sind, sondern A₃ (Die Rettung der Liebenden ist entweder Ergebnis einer göttlichen Fügung oder eines Zufalls) die bestmögliche Interpretation darstellt, kann erst nach der Feststellung der mimetischen Unzuverlässigkeit diagnostiziert werden. Aufgrund des für fiktive Erzählungen vorherrschenden logischen Erzählerprivilegs sind die Wertungen, die wegen der nur vorgetäuschten Auktorialität dem Erzähler zugeordnet werden, zunächst ernst zu nehmen und führen zur vorübergehenden Autorisierung der Annahmen A₁ und A₂. Erst die Einsicht, dass die Wertungen gar nicht einem bewertenden heterodiegetischen Erzähler zuzuordnen sind, sondern dem Figurendiskurs entspringen, führt auf die richtige Spur.

⁴²⁹ John M. Ellis: HEINRICH VON KLEIST. STUDIES IN THE CHARACTER AND MEANING OF HIS WRITINGS. Chapel Hill 1979. S. 42.

⁴³⁰ Köppe/Kindt: ERZÄHLTHEORIE. S. 243.

Die Annahme A₃ führt aber auch nicht zu der Interpretation des Werks, dass eine Sinnsuche – bzw. der Versuch der Wertung – grundsätzlich nicht möglich ist. Ganz im Gegenteil gehört es zum wesentlichen Gehalt der Erzählung, verschiedene Wertperspektiven vorzuführen. Die Suche nach dem Sinn wird zum Thema der Novelle.⁴³¹ Die Interpretation der Ereignisse, die der Erzähler stets unter dem Blickwinkel einer der Figuren übernimmt und die meist zu weiteren Zweifeln führt, ist selbst Thema des Werks, das ist die Interpretation, die aus der Feststellung der pseudo-auktorialen Erzählweise resultiert.⁴³²

Die Sinnsuche selbst zum Thema des Werks zu machen ist eine Möglichkeit, einige der verschiedenen Interpretationen zu vereinen, von denen keine widerspruchsfrei gelingt. Vor dem Hintergrund der Bewertung von Interpretationen und der Suche nach der bestmöglichen Interpretation liegt demnach die Interpretation nahe, dass keine zweifelsfreie Sinnzuschreibung erreicht werden kann, und dass dies Teil der Kompositionsstrategie ist. Diese Interpretation ist auch diejenige, die dem Kriterium der Einfachheit am ehesten gerecht werden kann.⁴³³

Die Frage nach der Motivierung des Ereignisses der Rettung der Liebenden hat zu dieser Interpretationsthese geführt, bestätigt werden kann sie durch die Einbeziehungen weiterer Textstellen. Auch Don Fernando wird beispielsweise unter dem Eindruck der Situation beschrieben. Der Erzähler „sieht ihn in Bildern, welche die traditionelle Darstellung des Schutzengels und des kriegerischen Erzengels Michael übereinanderblenden“⁴³⁴.

Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet. (EiC, S. 162)

Überdeutlich tritt der Erzähler hier aus seiner Funktion als Berichterstatter heraus.⁴³⁵ Fernando wird mit den Attributen eines Helden versehen, während die Gegenpartei als

⁴³¹ Ähnlich sieht das Kayser, wenngleich er die Wertungen dem Erzähler selbst zuschreibt: „Eher im Gegenteil: dieser Erzähler wertet dauernd, er kann gar nicht anders, und wir sollen es mit ihm tun.“ Kayser: KLEIST ALS ERZÄHLER. S. 234. Vgl. auch Ellis: HEINRICH VON KLEIST. S. 53.

⁴³² Vgl.: Ders.: HEINRICH VON KLEIST. S. 37.

⁴³³ Vgl. S. 31.

⁴³⁴ Jochen Schmidt: HEINRICH VON KLEIST. DIE DRAMEN UND ERZÄHLUNGEN IN IHRER EPOCHE. Darmstadt 2003. S. 191.

⁴³⁵ Vgl.: Brors: ANSPRUCH UND ABBRUCH. S. 153.

„Bluthunde“ und „satanische Rotte“ bezeichnet wird. Wieder erfolgt die Bewertung unter dem Eindruck des Geschehens. Die Überblendung der Wertperspektive Fernandos mit dem Erzählbericht geht so weit, dass dabei sogar inmitten dieses unglaublichen Unglücks die Erfahrung eines Helden und die „Glücksempfindungen einer sich in der edlen Tat vollendenden Selbsterfahrung“⁴³⁶ deutlicher dargestellt werden als das eigentliche Geschehen. In dieser Darstellung wirkt die – das weitere Geschehen betrachtet auch noch unzutreffende –⁴³⁷ Lobrede auf Don Fernando „unglaublich und verstärkt nur noch das Unbehagen des Lesers“⁴³⁸.

An benannter Passage lässt sich Weiteres feststellen: Während der Szene in der Kirche und der Mordszene auf dem Kirchenvorplatz zieht sich der Erzähler auch aus der Berichterstattung beinahe völlig zurück. Er schweigt in diesen Szenen des Grauens, es scheint ihm die Sprache verschlagen zu haben.⁴³⁹

Hierauf: Er *ist* der Vater! schrie eine Stimme; und: er *ist* Jeronimo Rugera! eine andere; und: sie *sind* die gotteslästerlichen Menschen! eine dritte; und: steinigt sie! steinigt sie! die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit! Darauf jetzt Jeronimo: Halt! Ihr Unmenschlichen! Wenn ihr den Jeronimo Rugera sucht: hier ist er! Befreit jenen Mann, welcher unschuldig ist! – (EiC, S. 161 [Hervorhebungen im Original])

Dem Leser erscheinen die Ausrufe als anonyme Schreie aus der Menge.⁴⁴⁰ Das bisher minutiös und detailreich beschriebene Geschehen wird verunklart. Konnte der Leser bisher aufgrund des Textes zu einer umfassenden Vorstellungswelt gelangen – wenn nicht der Motivierung der Ereignisse, so doch der Ereignisse selbst – bietet sich ihm nun ein unentflechtbares Stimmengewirr. Nur das Gesamtbild wird noch (als Massenhysterie)

⁴³⁶ Schmidt: DIE DRAMEN UND ERZÄHLUNGEN IN IHRER EPOCHE. S. 192.

⁴³⁷ Vgl.: „im Erdbeben in Chili, in dem sich Don Fernando keineswegs als der „mit wahrer heldenmütiger Besonnenheit“ (SW 3:217) handelnde „göttliche Held“ erweist (SW 3:221), als den ihn der Erzähler anpreist. Er erkennt die Lage vollkommen und schlägt Donna Elisabeths Warnung in den Wind (SW 3:213). Auch sein Plan zur Flucht aus der Kirche ist keine „sinnreiche zur Rettung“. Hätte eine vorgetäuschte Ohnmacht Donna Constanzes nicht gerade erst die Aufmerksamkeit des wütenden Mobs auf die Gruppe gezogen? So ist der angebliche Held zumindest mitverantwortlich für den Tod Jeronimos, Josephes, seiner Schwägerin Donna Constanze und seines eigenen Sohnes. Aus Scham verheimlicht er seiner Frau lange Zeit „unter falschen Vorspiegelungen“ die Wahrheit, „einmal, weil sie krank war, und dann, weil er auch nicht wußte, wie sie sein Verhalten bei dieser Begebenheit beurteilen würde“ (SW 3:221, meine Hervorhebung).“ Lornsen: IRONIE ALS MITTEL POLITISCHEN ENGAGEMENTS. S. 142f.

⁴³⁸ Brors: ANSPRUCH UND ABRUCH. S. 153.

⁴³⁹ Vgl.: ebd., S. 153. Hier wird der Erzähler als eine Instanz beschrieben, die sich an dieser entscheidenden Stelle in eine Chronistenrolle zurückzieht und nur noch berichtet, aber nicht mehr wertet.

⁴⁴⁰ Vgl.: Schmidt: DIE DRAMEN UND ERZÄHLUNGEN IN IHRER EPOCHE. S. 192.

nachvollziehbar. Zwar kann die Auslassung der die direkte Rede einleitenden Satzzeichen hier nicht auf die Hast des Erzählers zurückdeuten, da er diese schon an früherer Stelle nicht gebrauchte,⁴⁴¹ die allgemeine Hast, in der die dramatische Szene geschildert wird, wirkt auf den Leser aber, als habe er keine Zeit mehr, den Rezipienten über die genauen Vorfälle ins Bild zu setzen. Der Erzähler vernachlässigt den Adressaten und geht völlig in der Erzählung auf. Er wird vom Geschehen überrannt und steht ihm hilf- und fassungslos gegenüber. Der Bericht verstößt an dieser Stelle auffallend gegen das Kooperationsprinzip. Die Maxime der *Quantität* wird verletzt:

Doch kaum waren sie auf dem von Menschen gleichfalls erfüllten Vorplatz derselben getreten, als eine Stimme aus dem rasenden Haufen, der sie verfolgt hatte, rief: dies ist Jeronimo Rugera, ihr Bürger, denn ich bin sein eigener Vater! und ihn an Donna Constanzens Seite mit einem ungeheuren Keulenschlag zu Boden streckte. (EiC, S. 160)

Während die Erzählung bisher auf Informationsvermittlung angelegt war – oder doch diesen Eindruck erweckte, da genaue Zeit- und Ortsangaben gemacht wurden und wir über Name und Stand der beteiligten Figuren immer aufgeklärt wurden – wird hier nicht klar, wer spricht. Ist es tatsächlich Jeronimos Vater, der ihn tötet?⁴⁴²

Ein weiterer Verstoß gegen die Maxime der Quantität ist an einer für den Fortgang der Erzählung vielleicht noch interessanteren Stelle auszumachen:

Donna Elisabeth näherte sich ihm hierauf, obschon, wie es schien, mit Widerwillen, und raunte ihm, doch so, daß Josephe es nicht hören konnte, einige Worte ins Ohr. Nun? fragte Don Fernando: und das Unglück, das daraus entstehen kann? Donna Elisabeth fuhr fort, ihm mit verstörtem Gesicht ins Ohr zu zischeln. (EiC, S. 158)

Die gesamte Szene des Aufbruchs zur Kirche wird sehr genau vermittelt. Zunächst wird der Entschluss, zur Messe zu gehen, aus der Sicht verschiedener Figuren beleuchtet. Das

⁴⁴¹ Vgl.: Thomas Nehrlich: „ES HAT MEHR SINN UND BEDEUTUNG, ALS DU GLAUBST.“ ZUR FUNKTION UND BEDEUTUNG TYPOGRAPHISCHER TEXTMERKMALE IN KLEISTS PROSA. Hildesheim u. a. 2012. S. 79. Eine uneinheitliche Verwendung der Anführungszeichen wird hier auch für Kleists andere Werke nachgewiesen.

⁴⁴² Die vom Text ausgegebene Norm, an der sich die Vollständigkeit des Berichts messen lässt, wird mit der Eingangspassage erzeugt. Durch die detailreichen Beschreibungen und Stellungnahmen des Erzählers, der das Geschehen überschaut, wird eine Erwartungshaltung erzeugt, welche die Erzählung dann (spätestens) an dieser Stelle bricht. Deswegen kann hier von einer Unvollständigkeit und damit von einem Verstoß gegen die Maxime der Quantität und das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts gesprochen werden. Näheres zur Möglichkeit der Unvollständigkeit in fiktionaler Literatur habe ich bereits im Rahmen der Anmerkungen zum Kooperationsprinzip beschrieben. Vgl.: S. 110f.

Verlangen Josephes, „ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen“ (EiC, S. 158), wird ebenso mitgeteilt wie die „unglückliche Ahndung“ (EiC, S. 158) Donna Elisabeths und die Tatsache, dass Donna Elvire ihrer Krankheit wegen zurückbleiben muss. Auch die Gruppierung beim Aufbruch wird in ihrer Zusammenstellung exakt beschrieben. Dies weckt im Leser die Erwartung einer auch im Weiteren detailgetreuen Beschreibung des Geschehens. Die Hoffnung auf Kenntnis aller die Handlung betreffenden Aspekte wird jedoch durchkreuzt. Donna Elvires Ahnung, welche sie in oben zitierter Passage Don Fernando mitteilt, wird nicht in ihrem Inhalt wiedergegeben. Der Leser erfährt nur, was auch Josephe hören kann. Die Worte des Don Fernando werden wiedergegeben, die ihm flüsternd mitgeteilte Nachricht wird dem Leser aber vorenthalten. „Neben dem Überschuss an Details besteht ein Defizit an für das Verständnis unentbehrlichen Informationen“⁴⁴³. Der Wechsel in die interne Fokalisierung der Figur Josephes zu einem Zeitpunkt, an dem hierdurch wichtige Informationen vorenthalten werden, führt zu einem Defizit an Informationen.

Die Leerstelle im Text ergibt sich durch die Beschränkung auf den Wahrnehmungshorizont einer Figur. Dies ist alleine natürlich nicht unzuverlässig. Die Unzuverlässigkeit ergibt sich erst dadurch, dass dieser Fokalisierungswechsel ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip ist. Dieser Verstoß äußert sich darin, dass das Erzählinteresse und das, was vom Erzähler zu erwarten ist, bereits zu Eingang der Erzählung verdeutlicht wurden. Scheinbar traditionell im Modus des alles überschauenden Mediums berichtend, weckt der Erzähler Erwartungen, die nicht eingehalten werden: einerseits in Form der Bewertung der Fakten und andererseits hinsichtlich der Vermittlung derselben. Das Aussparen von Informationen (Benennung der Redepartner in der Schlusszene, Inhalt der Ahnung Elvires) und die Wiedergabe von erstens Widersprüchlichem und zweitens Ungesichertem bezüglich der Motivierung des Geschehens ergeben ein klares Bild eines Regelverstoßes gegen das Kooperationsprinzip durch die Verletzungen verschiedener Kommunikationsmaxime.

Das passt auffallend zu meiner Interpretationsthese, dass die Suche nach einer eindeutigen Sinnzuschreibung in der Novelle nicht möglich ist und die Sinnsuche selbst

⁴⁴³ Zeller: KLEISTS NOVELLEN VOR DEM HINTERGRUND DER ERZÄHLNORMEN. S. 96. Hier bezieht Zeller sich auf eine andere Novelle Kleists. Meiner Ansicht nach lässt sich diese Feststellung aber ohne Einschränkung auf DAS ERDBEBEN IN CHILI übertragen.

Thema der Novelle ist. Erstens verstößt der Erzähler gegen die traditionellen Erzählnormen, wenn die Wertungsperspektive nicht gekennzeichnet wird, und dies auch nicht durch Paratexte angedeutet wird.⁴⁴⁴ Zweitens bricht Kleist mit dem traditionellen heterodiegetischen Erzählen,⁴⁴⁵ was die Ohnmacht der Zeitgenossen spiegelt. Die verlässliche Instanz – in der fiktionalen Literatur der Zeit eben der heterodiegetische Erzähler – kann keine Orientierung geben. Er schwankt in seinen Werten ebenso wie die Welt selbst, was wiederum durch das Schwanken der Wertew gespiegelt wird.

Gegen die Maxime der *Qualität* verstößt die Darstellung des Mittelteils des Triptichons. „Wird einmal, wie im ERDBEBEN IN CHILI, eine paradiesische Idylle evoziert, erweist sie sich als trügerisch und verleitet die Betroffenen lediglich dazu, sich vergeblichen Hoffnungen hinzugeben.“⁴⁴⁶ Bereits zu Beginn des paradiesisch anmutenden Mittelteils der Erzählung fällt auf, dass diese Etappe vorgetäuscht ist. Schon die einleitende Szene, in der Josephe und ihr Kind mit Vokabular beschrieben werden, welchem sich sonst Darstellungen einer Mariengestalt bedienen („ein junges Weib[...], beschäftigt, ein Kind in seinen Fluthen zu reinigen“; „O Mutter Gottes, du Heilige!“ [EiC, S. 152]), ist unter den Eindrücken Jeronimos geschildert und kaum objektiv berichtend. Der Erzähler berichtet vielmehr kritiklos aus der (naiven) Figurenperspektive.

Der Ort des Wiedersehens wird vom Erzähler als ein Ort beschrieben, „als ob es das Thal von Eden gewesen wäre“ (EiC, S. 153). Diese Beschreibung lässt auf eine Verschiebung der Wahrnehmung der Figuren schließen, die sich offenbar auch auf den Erzähler auswirkt.⁴⁴⁷ Der Erzähler revidiert seine Aussage nicht, sie ist jedoch als irrealer Vergleichssatz durch die Einleitung mit „als ob“ in Verbindung mit dem Konjunktiv als

⁴⁴⁴ Vgl.: ebd. S. 93.

⁴⁴⁵ Vgl.: „Zerstörend wirkt erstens eine ironische Haltung gegenüber der Beglaubigungslegitimation, indem sie aus dem Erzählen ein unverbindliches Spiel macht [...]. Zerstörend wirkt ferner die Inkonsistenz in den Äußerungen des Erzählers.“ ebd. S. 93f.

⁴⁴⁶ Dieter Heimböckel: EMPHATISCHE UNAUSSPRECHLICHKEIT. SPRACHKRITIK IM WERK HEINRICH VON KLEISTS; EIN BEITRAG ZUR LITERARISCHEN SPRACHSKEPSISTRADITION DER MODERNE. Göttingen 2003. S. 102.

⁴⁴⁷ Hierzu auch: „In den Bewertungen der Ereignisse durch die Personen schieben sich ambivalente Urteile oder Gefühlsreaktionen so vor das Ereignis selbst, dass dieses innerhalb der Konstruktion der Erzählung – also nicht nur in der Erfahrung der fiktiven Gestalten, sondern auch in der Perspektive des Lesers – Rätselcharakter gewinnt.“ Norbert Altenhofer: DER ERSCHÜTTERTE SINN. HERMENEUTISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU KLEISTS ‚DAS ERDBEBEN IN CHILI‘. In: David E. Wellbery (Hrsg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München 1987³, S. 39–53. S. 45.

unwahrscheinlich markiert. Die Darstellung des Tals beruht auf der Figurenperspektive, die geprägt ist von einer Übertragung der Glücksgefühle auf die Landschaft.

Hinweis auf die Unwirklichkeit des Mittelteils ist besonders der Vergleichssatz „wie nur ein Dichter davon träumen mag.“ (EiC, S. 153) Hier wird die Landschaft als „poetisches Konstrukt“⁴⁴⁸ gekennzeichnet, was die Beschreibung des Granatapfelbaums und der Nachtigall als unrealistische Wahrnehmung der Liebenden entlarvt. (Vgl.: EiC, S. 154) Die Idylle, die sich nicht nur auf die Landschaft, sondern auch auf die Gesellschaft bezieht, ist nur unter Berücksichtigung der erzählerischen Unzuverlässigkeit zu verstehen. Die Zusammenkunft des jungen Elternpaares mit der Familie Don Fernandos wird wie die einer klassenlosen Gesellschaft beschrieben. Don Fernando nimmt die drei mit „zu seiner Familie, wo sie auf das innigste und zärtlichste von Don Fernandos beiden Schwägerinnen [...] empfangen ward“ (EiC, S. 515). Dieser Empfang irritiert nicht nur den Leser, der über die neue Freundlichkeit der Gesellschaft ins Staunen geraten muss. Auch Jeronimo und Josephe wundern sich:

In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? (EiC, S. 155)

Die Protagonisten haben die Vergangenheit jedoch offenbar nicht ganz so klar vor Augen. Sie erkennen den trügerischen Schein der Idylle nicht, sondern verdrängen die Vergangenheit als schreckliche Fantasie. Diese entscheidende Fehlinterpretation, die durch die gestörte Wahrnehmung der Figuren im Schockzustand aufkommt, bringt ihnen letztendlich den Tod. Weil sie nicht wie geplant fliehen und stattdessen an die neue Situation der Gesellschaft als eine klassen- und schrankenlose glauben, werden sie von der Meute getötet. Die eigentlich „christliche Paradiesesvorstellung wird hier überlagert durch die Vorstellung von der Wiederkehr eines goldenen Zeitalters ohne Klassen und ohne Gesetz“⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Oellers: DAS ERDBEBEN IN CHILI. S. 91.

⁴⁴⁹ Karlheinz Stierle: DAS BEBEN DES BEWÜBTSEINS. DIE NARRATIVE STRUKTUR VON KLEISTS ‚DAS ERDBEBEN IN CHILI‘. In: David E. Wellbery (Hrsg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München 1993³, S. 54–68. S. 62.

Deutlich wird diese ‚Scheinbarkeit‘ des Mittelteils auch in weiteren ‚als-ob“-Wendungen:

- „[A]ls ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte.“ (EiC, S. 158 [Hervorhebung im Original])
- „Es war, als ob die Gemüther, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären.“ (EiC, S. 155)

Dass dies eben nicht der Fall ist, wird im letzten Teil der Erzählung deutlich, wenn die Gesellschaft vernichtender als zuvor die beiden Liebenden und zudem noch zwei Unschuldige in grausamer Mordlust tötet, um die Rache Gottes an ihnen zu vollbringen. Als frühes Signal dafür, dass die im irrealen Vergleichssatz widergegebenen Momente irreführend sind, kann der Ausspruch einer Figur in Zusammenhang mit der Einleitung der Figurenrede durch den Erzähler genannt werden:

Eine Frau, die auf einem fast zur Erde gedrückten Nacken eine ungeheure Last von Gerätschaften und zwei Kinder, an der Brust hängend, trug, sagte im Vorbeigehen, als ob sie es selbst angesehen hätte: daß sie enthauptet worden sey. (EiC, S. 151)

Hier wird durch die Verwendung des Konjunktivs in Verbindung mit der Wendung ‚als ob‘ markiert, dass die Figurenrede nicht unbedingt wahr sein muss, da die Frau die Geschehnisse nicht mit eigenen Augen gesehen hat, denn im weiteren Verlauf wird klar, dass die Frau mit ihrer Behauptung falsch liegt.

Die Form des ‚als-ob‘ ist in diesem Teil der Erzählung besonders aufdringlich und bereitet das weitere Geschehen dadurch vor, dass die Idylle sprachlich als trügerisch gekennzeichnet wird. Zur Unzuverlässigkeit tragen diese Formulierungen zwar bei, alleine wären sie aber nicht hinreichend, um eine mimetische Unzuverlässigkeit anzunehmen.⁴⁵⁰

Dass das Kooperationsprinzip auf Autorebene in Kraft bleibt und der Regelverstoß Teil der Kompositionsstrategie ist, wird – neben der Tatsache, dass dieses Erzählen dem in anderen Novellen Kleists ähnelt – beispielsweise an der Abweichung von einigen historischen Fakten deutlich. Dass das Erdbeben in Kleists Werk nicht wie das historische Ereignis am 13. Mai 1647 angesiedelt ist, sondern auf „Ende Juli/Anfang August“⁴⁵¹ verlegt wurde, spricht keinesfalls bereits für die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Da es

⁴⁵⁰ Zu einem Fall, in dem derartige als-ob-Wendungen alleine stehen und gerade für die Zuverlässigkeit des Erzählers sprechen vgl. das Kapitel zur Phantastik ab S. 180.

⁴⁵¹ Oellers: DAS ERDBEBEN IN CHILI. S. 85.

sich bei dieser Novelle um eine rein fiktionale Erzählung handelt, kann die Tatsache, dass „nicht einmal die historischen Ereignisse [...] stimmen“⁴⁵², durchaus nicht als Unzuverlässigkeit ausgelegt werden. Ort und Zeitpunkt des Geschehens können in einer fiktionalen Geschichte wie dieser willkürlich bestimmt werden. Auch andere Abweichungen von „gesicherten Fakten“⁴⁵³, wie die Erwähnung „des Erzbischofs“ (EiC, S. 148) zu einer Zeit, zu der es in Santiago eigentlich noch keinen Erzbischof gegeben hatte,⁴⁵⁴ oder das Faktum, dass in Chile zu erwähnter Zeit Winter sein müsste und somit keine Granatäpfel wachsen könnten, (vgl.: EiC, S. 154) sind derart zu bewerten. Diese Verschiebungen dienen aber einerseits als Aufmerksamkeitssignale an den Leser und andererseits als Belege für die strategische Planung der Unzuverlässigkeit.

DAS ERDBEBEN IN CHILI autorisiert vorübergehend zu verschiedenen Annahmen bezüglich der Motivierung der Geschehnisse. Diese Autorisierungen entstehen durch die oben beschriebene Pseudo-Auktorialität und sind damit ein Verstoß gegen die Maxime der Modalität. Durch die Aufschlüsselung des tatsächlichen Erzählverhaltens, also durch die Feststellung des Vorliegens reiner Pseudo-Auktorialität, können verschiedene bis dahin gerechtfertigte Annahmen zurückgewiesen werden. Verstöße gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts (in modaler, qualitativer und quantitativer Hinsicht) bei gleichzeitiger Einhaltung des Prinzips auf der Ebene des Werks zeigen, dass die Irreführung durch die Autorisierung verschiedener Annahmen (auch bezüglich verschiedener Ereignisse) Teil der Kompositionsstrategie des Werks ist. Damit sind die Bedingungen für die Zuschreibung mimetischer Unzuverlässigkeit gemäß der angeführten Definition erfüllt.⁴⁵⁵ Gleichzeitig führt diese Feststellung zu einer Interpretation, die erstens alle Textstellen einbinden kann und zweitens dem Kriterium der Einfachheit am ehesten entspricht, da sie die Widersprüche innerhalb der Erzählung vereinbaren kann, indem sie als Teil der Kompositionsstrategie bestimmt werden. Die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Interpretation sind das wesentliche Thema der Novelle, das durch den Einsatz eines mimetisch unzuverlässigen Erzählers möglich wird.

⁴⁵² Ebd. S. 85.

⁴⁵³ Ebd. S. 86.

⁴⁵⁴ Vgl.: ebd. S. 86.

⁴⁵⁵ Vgl.: S. 54.

3.2.2 Ernst Weiß: DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN⁴⁵⁶

In gewisser Hinsicht ähnelt Ernst Weiß' Roman Kleists Erdbebennovelle, was auch der Grund dafür ist, dass ich – im Einklang mit den meisten Interpreten – beide Werke vor der eingehenden Analyse mithilfe des von mir entworfenen Instrumentariums als axiologisch unzuverlässig kategorisiert habe. Beide Werke entwerfen ein unklares Bild über die mögliche Interpretation der Ereignisse. In Kleists Erdbebennovelle entsteht das Bild, dass das Erdbeben als Geschenk Gottes an Jeronimo und Josephe zu sehen ist, in Weiß' Roman fehlt durch den Rückzug des Erzählers aus der Wertperspektive jede Orientierungsinstanz, die es dem Leser ermöglichen würde, die Handlungen Rudolfs und Konrads eindeutig zu motivieren. Doch in beiden Erzählungen ist es eben nicht der Fall, dass die Wertew diesem Befund widersprechen. Es ist vielmehr so, dass die fehlenden Bewertungen dahin führen, dass der Leser sich über die *Interpretation der Ereignisse* nicht sicher sein kann. Der Rückzug des Erzählers aus der auktorialen Haltung ist in DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN⁴⁵⁷ Teil der Missachtung der Regeln rationaler Kommunikation auf der Ebene der Erzählung. Der Erzähler verstößt auffallend gegen das Kooperationsprinzip, während es auf der Werkebene eingehalten wird.

Mithilfe einer besonderen Erzähltechnik wird eine Verrätselung erzeugt,⁴⁵⁸ die sich auf die Bewertung der Figuren als schuldig/unschuldig bezieht und zusätzlich weitere Leerstellen im Text erzeugt, die teilweise nicht zu füllen sind. Diese Erkenntnis lenkt den Fokus auf eine weitere Bedeutungsebene, die ohne die Beachtung der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz nicht offenbar wird: Der Roman macht die aus Vaterlosigkeit entstehende Verstörung der Protagonisten zum Programm.⁴⁵⁹ Auf der diegetischen Ebene findet sich

⁴⁵⁶ Teile dieses Kapitel sind im Rahmen eines Vortrags zum Ernst-Weiß-Symposium entstanden.

⁴⁵⁷ Ernst Weiß: DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN [1934]. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. von Peter Engel/Volker Michels. Bd. 11. Frankfurt a. M. 1982. (GoV)

⁴⁵⁸ Ähnliches beschreibt Christiane Dätsch mit Blick auf Weiß' Kurzprosa. Sie nennt die Erzählkonzeption, durch die der „Leser in einen Zustand [...] der eigenen Erkenntniskrise“ versetzt wird, „parabolische Erzählkonzeption“. Vgl.: Christiane Dätsch: EXISTENZPROBLEMATIK UND ERZÄHLSTRATEGIE. STUDIEN ZUM PARABOLISCHEN ERZÄHLEN IN DER KURZPROSA VON ERNST WEIß. Tübingen 2009. S. 3. Zum Zusammenspiel der Erzähl- und Handlungsebene bei der Verunklarung (dem parabolischen Erzählen) siehe auch ebd. S. 27f.

⁴⁵⁹ Vgl.: Wolfgang Wendler: „DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN“. EINE KINDERGESCHICHTE. In: Peter Engel/Hans-Harald Müller (Hrsg.): Ernst Weiß: Seelenanalytiker und

der Leser durch die Verunklarung selbst als Vaterlosen – vom Erzähler im Stich Gelassenen – wieder.⁴⁶⁰

Die Geschichte des vermeintlichen Mehrfachmörders Rudolf ist eng verwoben mit der seines älteren Bruders, dem Gefängnisarzt Konrad, der seine eigene Familie verlässt, als er zu einer Entscheidung zwischen seinem Bruder und seiner Frau und Tochter gedrängt wird. Konrad steht seinem Bruder bei der Entziehungskur im Gefängnis bei, obwohl ihm alle davon abraten. Seine Frau Flossie verlässt mit der gemeinsamen Tochter Ottegebe das Haus und geht zu Konrads und Rudolfs Mutter, die in einem Sanatorium lebt.

Dann ist da noch die Geschichte der „lieblichen“ Vera und ihres Gatten, des zwielichtigen Chiffon. Auch dieser Handlungsstrang ist mit Rudolfs Leben, seiner Wanderlust, seiner Verwirrtheit und Kriminalität eng verzahnt. Vera liebt Rudolf – Rudolf liebt Vera. Die beiden verbindet eine unkörperliche Liebe, die – wie sich später herausstellt – nicht wenig mit den kleinen roten Drogenpäckchen des zwielichtigen Spielbankbesitzers Chiffon (Veras Mann) zu tun hat. Nachdem Rudolfs Unschuld an dem ihm von Chiffon zur Last gelegten Mord erwiesen ist, kehrt Flossie zu ihrem Mann zurück. Nichtsdestotrotz ist Rudolf des Mordes an dem Polizisten schuldig, der ihn wegen des Mordverdachts an Rosenfinger festnehmen sollte. Es geht vordergründig um Drogengeschäfte und Korruption in der Polizei, um den Mord an einem alten Industriellen und um das Verhältnis zweier Brüder. Doch wovon handelt diese Erzählung wirklich? Wird am Ende des Romans zumindest die Mordtat an dem reichen Industriellen Rosenfinger aufgedeckt und damit die Unschuld Rudolfs an diesem Mord erwiesen, ergeben sich zahlreiche Fragen, die der Erzähler nicht beantwortet. Auch wenn die wahren Mörder gefunden werden, bleibt der Leser mit der Deutung des Geschehens alleine. Der Erzähler, der von Beginn an unklare Aussagen macht und selten Stellung bezieht, wirft diese Fragen selbst auf. Der erste Teil des Romans kann als Darstellung des im weiteren Verlauf zu entschlüsselnden Rätsels verstanden werden.

Erscheint der Erzähler zu Anfang eher aufdringlich und berichtet gleichzeitig in einem historiographischen Stil, der es aber an Wertungen und Korrekturen der Figuresicht oft

Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum Ersten internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages. Bern u. a. 1990, S. 236–250. S 236.

⁴⁶⁰ Vgl.: Dätsch: EXISTENZPROBLEMATIK UND ERZÄHLSTRATEGIE. S. 3: „Auf der Ebene des Diskurses verdunkeln sie [die Erzähler, Anm. SEL] ihre Position als Sprecher und Vermittler der Geschichte.“

nicht fehlen lässt, zieht er sich im Verlauf der Erzählung stetig zurück und übergibt den Bericht der Ereignisse eines der beiden Handlungsstränge mehr und mehr an die Figuren selbst.⁴⁶¹ Aber die Verschleierung findet nicht nur auf der diegetischen Ebene statt, was mithilfe des 1931 erschienenen Vorabdrucks⁴⁶² aus dem Roman gezeigt werden kann. Im Vorabdruck werden einige Tilgungen und Modifikationen auf der Handlungsebene augenfällig, die zur Uneindeutigkeit beitragen. Die auf der Erzählebene hervorgerufene Unsicherheit wird auf der Handlungsebene damit gespiegelt.

Ich möchte nun zunächst die unzuverlässige Verschleierung auf der diegetischen Ebene aufschlüsseln, was mithilfe der bereits bekannten Regeln rationaler Kommunikation geschehen soll. Solche Normverletzungen lassen sich zunächst in *quantitativer* Hinsicht ausmachen: Der Romanbeginn eröffnet sich wie eine Sammlung verschiedener Blickwinkel, die eine Art kollektives Gedächtnis zu speisen scheint. Der Erzähler ergeht sich in Mutmaßungen und Halbwissen.

Im Herbst des Jahres 1923 wurde in einer vornehmen Villengegend von B., einer großen Stadt im deutschen Osten, ein Raubmord an einem alten Kriegsindustriellen und Grundstücksmakler, Jakob Zollikofer, genannt „Rosenfinger“, verübt, wobei dem Täter oder den Tätern große Geldbeträge in fremder Währung, aber auch einige tausend Mark in der neuen Rentenmark, zahlreiche teils deutsche, teils ausländische Wertpapiere und besonders viele kostbare Schmucksachen in die Hände gefallen sein mußten. [...] Der erste Verdacht, der dann am eifrigsten weiterverfolgt wurde, fiel auf einen gewissen Rudolf D., einen jungen, sehr schönen Mann aus bestem Hause, und zwar wurde der Verdacht durch einen der vielen „Vertrauten“ der Polizei, Manfred v. G., und einen Beamten im Innendienst, namens Steffie, ausgesprochen, die den alten Herrn seit den Kriegsjahren gut gekannt hatten. (GoV, S. 7)

Nun ist die spekulative Darstellung eines Verbrechens nichts Ungewöhnliches und nicht per se ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip. Diese Form der Darstellung könnte mit dem Erzählinteresse und dem Äußerungskontext erklärt werden. Denn wie dem Leser scheinen auch dem Erzähler einige Dinge rätselhaft zu sein, er scheint es selbst nicht besser zu wissen. Er stellt häufig Fragen wie „Womit lockte er sie? Was hatte er ihnen zu bieten? Jungen Menschen, fast noch Kindern, wirklichen Kindern?“ (GoV, S. 20) Ebenso wie einige in Klammern gesetzte Anmerkungen und unzählige Wiederholungen deuten diese Fragen darauf hin, dass der Erzähler tatsächlich eine Art kollektives Bewusstsein

⁴⁶¹ Vgl.: Wendler: „DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN“. S. 241.

⁴⁶² Ernst Weiß: TAT DER GEDANKEN UND TAT DER HAND. In: Berliner Börsen-Courier 64 (25.12.1931). Nr. 601, S. 13f. (TG)

reflektiert. Das Erzählinteresse wäre dann eben nicht der wahrheitsgetreue und informative Bericht eines Verbrechens, sondern der Blick darauf, wie dieses Verbrechen in der Gesellschaft wahrgenommen wurde und zu welchen Spekulationen es geführt hat. Der Äußerungskontext der Spiegelung eines allgemeinen Bewusstseins würde es dann sogar verbieten, auf Spekulationen zu verzichten und die Tatsache, dass manche Dinge rätselhaft erscheinen, gehört in diesem Fall wesentlich zur Darstellung. Spekulationen auf der Ebene des Erzählers können so einbezogen und gerechtfertigt werden.⁴⁶³

Doch es finden sich einige bedeutungstragende Textstellen, in denen der Erzähler erstens aus der Nullfokalisierung berichtet und zweitens eine auktoriale Haltung einnimmt. Im Anschluss an die Darstellung des stotternden und immer unter Druck stehenden Chiffon meldet der Erzähler sich beispielsweise korrigierend zu Wort und lässt wissen, dass dies alles nicht zutreffe. (Vgl. GoV, S. 14) Als der unverletzt gebliebene Polizist nach der Schießerei mit Rudolf sein Revier verständigen will, bemerkt der Erzähler: Er „versuchte sich telephonisch mit dem Revier in Verbindung zu setzen. Vergeblich. Die Leitung war, was er nicht wissen konnte und vielleicht auch nicht wissen sollte, vom Klub ‚Hera‘ aus besetzt.“ (GoV, S. 29) Auch wer die Drohbriefe an Chiffon geschrieben hat, teilt der Erzähler mit. (Vgl. GoV, S. 75) Hinsichtlich anderer Vorkommnisse scheint er einen derartigen Überblick indes nicht zu besitzen, die Informationsvergabe bleibt lückenhaft und nebulös. Besonders auffällig ist dabei, dass der Leser gerade an den für die Bewertung der Charaktere *relevanten* Stellen im Stich gelassen wird.

So sagt der Erzähler bezüglich der Motive Rudolfs nur: „Was tatsächlich in Rudolf vorging, war nicht zu erraten.“ (GoV, S. 25) Nun ist man versucht zu entgegnen, dass der Modus des kollektiven Berichts eben keine Wiedergabe von Gedanken einer einzelnen Person ermögliche. Dass der Erzähler in diesem kollektiven Bewusstsein aber nicht verharrt und durchaus Einblicke in die Gedankenwelt des Figurenpersonals hat, wird an zahlreichen anderen Abschnitten deutlich, wenn er beispielsweise Chiffons Gedanken bei der Begegnung mit Rudolf wiedergibt (vgl.: GoV, S. 22f) oder wenn Konrads Vermutungen bezüglich Rudolfs Flucht im Detail erzählt werden. (Vgl.: GoV, S. 43)

⁴⁶³ Vgl. zu einem Roman, für den diese Anmerkungen tatsächlich zutreffen und deswegen keine mimetische Unzuverlässigkeit vorliegt, das Kapitel 3.2.5 ab S. 207.

Der Erzähler verhält sich auch an vielen Stellen auktorial und steht dem Leser als Orientierungshilfe zur Seite. Beispielsweise teilt er mit, wie Konrad zu seinem Bruder und den ihm zur Last gelegten Taten *wirklich* steht:

Nur einen Menschen hatte er von jeher aus dieser Betrachtungsweise ausgenommen. Seinen Rudolf, seinen lieben, schönen, hochgewachsenen, blonden Bruder, in dem er nie etwas Krankes sehen wollte. Das war sein Wahn, hier war er blind. Denn er glaubte. Er liebte. Er nahm alles auf sich. Er hoffte alles, vielleicht auch das, daß sein geliebter Bruder, der nach seinen letzten Taten (beim Zeitungskiosk) verschwunden war, längst die Grenzen des Deutschen Reiches überschritten und in einem anderen Erdteil ein neues, ganz geregeltes, gesundes, zufriedenes Leben begonnen hatte. (GoV, S. 157)

Es scheint in diesem Fall ähnlich wie in dem von Christiane Dätsch analysierten Fragment MARENGO so zu sein, dass der Erzähler dann einspringt, wenn die Figur selbst überfordert ist, wenn entweder etwas mitgeteilt wird, was der Held noch erfahren muss oder was er nie verstehen wird.⁴⁶⁴ Verlassen kann man sich freilich auf diese Annahme nicht, stehen dem doch unzählige Stellen gegenüber, an denen die Motive der Protagonisten im Unklaren bleiben und der Text Leerstellen entwirft, die der Leser teilweise bis zum Ende des Romans nicht füllen kann.

Doch der Bericht ist nicht nur nicht informativ genug, um dem Leser ein im Sinne des Erzählinteresses umfassendes Bild der Vorstellungswelt zu ermöglichen, er enthält auch überflüssige Wiederholungen. Von solcher Weise sind einige (oftmals aber nicht konsequent in Klammern gesetzte) Zusätze wie bspw.: „der des Raubmordes Verdächtige“ (GoV, S. 19). Da der Leser durch die eingangs zitierte Passage bereits darüber im Bilde ist, dass Rudolf dieses Mordes bezichtigt wird, ist dieser Zusatz redundant. Auch wenn der seit eineinhalb Jahren vermeintlich flüchtige Rudolf eines Abends in Chiffons Spielclub auftaucht, offenbar um Vera zu sehen und vor allem, um an Kokain zu kommen, weist die Erzählung derartige Verstöße gegen das Kooperationsprinzip auf. Auf die nun angeführte Textstelle folgt die Schießerei, bei der Rudolf einen Polizisten tödlich und einen weiteren schwer verletzt und die Flucht ergreift.

Mit den sich spreizenden und wieder zusammenziehenden Fingern um sich greifend, süffisant lächelnd, ohne Hut und Überrock, die er einem seiner Trabanten zum Tragen gegeben hatte, zog

⁴⁶⁴ Vgl.: Dätsch: EXISTENZPROBLEMATIK UND ERZÄHLSTRATEGIE. S. 208.

es ihn mit langen, schnellen Schritten durch die schlecht beleuchtete Straße (die Kommune mußte sparen) dahin, zu einem verlassenem Zeitungskiosk. (GoV, S. 25)

„Die Kommune mußte sparen“? Das ist ein Einschub, der alles andere als eine wichtige Information nachschiebt. Den Leser interessiert an dieser Stelle wohl eher, warum es Rudolf zu diesem Kiosk „zieht“, wieso er den Club verlässt, nachdem Vera endlich angekommen ist, wieso er eigentlich eine Pistole in der Hemdtasche trägt oder wie zurechnungsfähig er nach dem Kokainkonsum noch ist. An dieser Textstelle lässt sich somit ein zweifacher Verstoß gegen die Kooperationsmaxime zeigen. Erstens fehlen wichtige Informationen und zweitens berichtet der Erzähler Unwichtiges.

Obgleich der Erzähler sich oft auktorial zum Geschehen verhält, wird der Leser in diesem ersten Teil mit der Bewertung des Geschehens über weite Strecken alleine gelassen. Dieser Leseindruck entsteht nicht nur weil der Erzähler sich häufig zum Geschehen positioniert, sondern dieses Erzählverhalten trägt wesentlich zur Konfusion bei, da auf die ‚väterliche Orientierungshilfe‘ *in den entscheidenden Momenten* kein Verlass ist.

Fragmentarisch ist der Bericht auch besonders vor dem Hintergrund der Fragen, die der Erzähler selbst aufwirft. Sie lassen sich als eine Art Leseanleitung verstehen. Einer dieser Fragen kommt besondere Bedeutung zu. Bevor im zweiten Teil mithilfe einer externen Analepse die Ereignisse zur Zeit des Todes des Vaters im November 1918 nachgeholt werden, schließt der erste Teil folgendermaßen: „Aber konnte man es sich denn erklären, wie Rudolf das geworden war, was er heute war, am 17. Juni 1926?“ (GoV, S. 77)

Im zweiten Teil des Romans soll vermutlich des Rätsels Lösung offenbart werden: die psychologische Entwicklung Rudolfs, die ihn am Ende zum Mörder werden ließ. Doch Antworten zu Rudolfs Motivation und Entwicklung sucht der Leser vergeblich. Denn während im ersten Kapitel ein auktorialer Erzähler auftritt, übergibt er im weiteren Verlauf insbesondere den Handlungsstrang der Ereignisse um Rudolf und Konrad immer mehr den Figuren selbst und verzichtet auf eigene Stellungnahmen. Zwar beginnt der zweite Teil noch mit einem – nach der Lektüre des ersten Teils überraschend sicheren – Erzählerbericht, diese Haltung wird aber bald aufgegeben. Zu beobachten ist ein langsamer Übergang, denn anfangs stechen besonders intern fokalisierte Textstellen ins Auge, bevor dann die Figuren selbst erzählen und der Erzähler das Geschehen nicht

weiter kommentiert. Ausufernde Reden, die stets monologisierend anmuten, tatsächlich aber immer ein Dialog mit Konrad sind,⁴⁶⁵ geben Einblick in die Figurenentwicklung. Während Konrads Gedanken jedenfalls teilweise kommuniziert werden, bleiben ausgerechnet die Gedanken Rudolfs im Dunkeln. Dabei ist es doch Rudolf, auf dessen Entwicklung der Erzähler uns mit der überleitenden Frage am Ende des ersten Teils gestoßen hat. Mit Blick auf Rudolf bleibt nur, einerseits Konrads Ansichten nachzugehen, und andererseits Rudolfs Verhalten und seine Gespräche mit dem Bruder auszuwerten. Auffällig ist die „herzlose“ Reaktion Rudolfs auf den Tod des Vaters. Der auch vorher bereits schwer zu haltende Junge verschwindet noch in der Nacht in das Haus Zollikofers, wo er auf Manfred und Vera trifft.

Konrad wunderte sich über sich selbst. Statt daß ihn die Herzlosigkeit seines Bruders abgestoßen hätte, hatte sie ihn getröstet. War es zu verstehen? Ihm selbst war es etwas leichter geworden ums Herz, als er gesehen hatte, wie der andere Sohn seines Vaters dessen Untergang ohne einen besonders bitteren Schmerz überstand. Es gab ihm Stärke, daß sein Bruder Rudolf dem Furchtbaren im Leben so gewachsen schien, wie er selbst diesem Furchtbaren gewachsen sein wollte. (GoV, S. 97)

Doch ist diese Bewertung angemessen? Im weiteren Verlauf des Romans gewinnt der Leser mehr und mehr den Eindruck, dass die Antwort auf die zu Ende des ersten Kapitels aufgeworfene Frage nach den Gründen für Rudolfs Absturz mit genau dieser Fehleinschätzung Konrads verbunden ist. Eine berichtigende Einschätzung des Erzählers, wie sie hinsichtlich anderer Figuren durchaus zu finden ist, sucht man in Bezug auf Rudolfs Seelenleben vergeblich. Anzunehmen ist aber, dass Rudolf unter dem Tod des Vaters wie kein anderer leidet (abgesehen von der Mutter, die das Los der Witwe nicht annehmen kann und unter diesem Leid melancholisch wird). Der Vater selbst schreibt in seinem letzten Brief aus dem Felde, dass Rudolf ein prachtvoller Junge sei, der aber unter Angst leide, und bittet Konrad, sich besonders um ihn zu kümmern. (Vgl.: GoV, S. 103) Konrad hingegen nimmt diesen Hinweis nicht ernst. Er liebt Rudolf ohne Einschränkung und sieht sich selbst als den nun in der Vaterrolle Verantwortlichen – doch er versteht ihn nicht. Er verspricht Rudolf, sich um ihn zu kümmern und ihm seine Angst zu nehmen, obwohl der Vater ihn gewarnt hatte: „Aber sage ihm das nicht, er weiß es vielleicht selber

⁴⁶⁵ Vgl.: Wendler: „DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN“. S. 242.

nicht, und das Sagen allein nützt nichts, wenn man nicht auch ändern kann.“ (GoV, S. 103) Und ändern, das kann Konrad anscheinend nicht.

Ähnliche Fehlurteile wie die oben erwähnte Einschätzung Konrads begegnen dem Leser auch, wenn es um Konrads eigene Verfassung und Urteilskraft geht. Hier ein Beispiel aus der Szene, in der Konrad um die Umstände des Todes seines Vaters erfährt:

In der ersten Sekunde hatte er das Ereignis in seiner ganzen Tragweite begriffen. Was ihn jetzt am tiefsten aufrührte, war die furchtbare Ungerechtigkeit an diesem Ereignis, der Ermordung eines tapferen Soldaten nach dem Waffenstillstand. Durfte das sein? War man so tief gesunken? (GoV, S. 88)

Vor dem Hintergrund der weiteren Handlung kann angenommen werden, dass diese Passage aus der Sicht Konrads geschildert wird und keine auktoriale Stellungnahme beinhaltet (dazu später mehr). Die Anmerkung, dass Konrad das Ereignis in seiner ganzen Tragweite begriffen habe, ist nach der weiteren Lektüre nicht zu unterstützen. Deutet doch der erste Teil des Romans an, dass aus der Vaterlosigkeit die in der Kriminalität endende Verstörung Rudolfs resultiert, die Konrad nicht nur an dieser Stelle nicht erfasst, sondern die er, geblendet von seiner kompromisslosen Bruderliebe, auch später nicht erkennen kann oder will. Der Erzähler mischt sich aber nicht ein, die Fehleinschätzung wird nicht korrigiert.

Ein Verstoß gegen die Konversationsmaximen in *relationaler* Hinsicht zeigt sich bezüglich der bereits kurz angeschnittenen, durch den Erzähler aufgeworfenen Fragen im Roman. Der Erzähler lenkt das Leserinteresse zwar auf diese Fragen, die Beantwortung derselben bleibt er aber schuldig, er gibt die Behandlung dieser Fragen also nur vor. Er beantwortet die jeweiligen Fragen nicht nur nicht selbst durch auktoriale Stellungnahmen, sondern ausgerechnet die betreffende Person kommt gar nicht zu Wort. Diese Irreführung finden wir im Roman sogar zweifach. Thema des zweiten Teils ist die vom Erzähler angekündigte Frage danach, wie Rudolf zu dem werden konnte, was er ist. Diesbezüglich haben wir gesehen, dass Aufschluss über diese Frage auch deshalb nicht zu bekommen ist, weil wichtige Stellen, an denen Rudolfs Motive thematisiert werden, stets aus der Wertungsperspektive Konrads berichtet werden und sie oft auch an seine Wahrnehmung gekoppelt sind. Im dritten und vierten Romanteil steht dann Konrads grenzenlose

Bruderliebe im Fokus der Erzählung⁴⁶⁶ und es drängt sich die Frage auf, wieso Konrad auf diese Weise handelt und inwiefern er sich mit Blick auf den Absturz seines Bruders schuldig fühlt bzw. ob er vielleicht sogar schuldig ist. Werden Konrads Gedanken im eben behandelten zweiten Romanteil noch – jedenfalls fragmentarisch – mitgeteilt, ändert sich dies nun schlagartig.

Aussprechen, das dürfen sich immer nur die anderen. Da begegnen uns ausufernde Reden des Hauptmanns von Ohr, (vgl.: GoV, S. 148–152) Flossie erzählt von ihren häuslichen Qualitäten und politischen Ansichten (vgl. bspw. GoV, S. 194) und die Gedanken der alten, melancholischen Witwe werden in erlebter Rede vermittelt. (Vgl. bspw. GoV, S. 248) Auch Rudolf erzählt. Zuerst im Wahn der Kokainentziehungskur, (vgl.: GoV, S. 225–234) aber auch an späterer Stelle, wenn er bereits wieder Herr seiner Sinne sein sollte. (Vgl.: GoV, S. 278–282) Wie Wendler bemerkt hat, wird der Handlungsstrang um Vera und Chiffon, die sich gemeinsam auf der Flucht befinden, weiterhin vom Erzähler berichtet.⁴⁶⁷ Doch in gewisser Weise spricht sich auch Chiffon aus. Eingebettet in diese Passagen finden sich immer wieder lange Dialoge zwischen Vera und ihrem Mann.

Um bei der Figur Konrads zu bleiben, scheint noch beachtenswert, dass die einzige Stelle, an der Konrad wirklich zu Wort kommt, die Unterredung mit dem Staatsanwalt ist. Konrad hat sich für eine Aussage entschieden, um Rudolf zu helfen. In einem langen Gespräch mit dem Staatsanwalt werden die Entwicklungen bis zur Schießerei am Kiosk nachgetragen. (Vgl.: GoV, S. 157–178) Doch in diesem Gespräch spricht Konrad sich nicht wirklich aus. Er muss unzählige Entscheidungen treffen, gegen seine eigenen Maximen verstoßen, lügen. (Vgl. bspw.: GoV, S. 160) Dieses Gespräch ist ein reflektiertes, das der Intention der Entlastung des Bruders folgt. Durch diese reflektierte Situation wird deutlich, wie sehr Konrad für den Bruder einsteht, welche große Verantwortung er sich auf die Schultern geladen hat und auch, dass diese Verantwortung wohl aus einem eigenen Schuldbewusstsein entstanden ist. Nachdem Rudolf Konrad im Gefängnis Zigaretten gestohlen hat (ein gegenüber seinen sonstigen Machenschaften eher leichtes Vergehen, vgl.: GoV, S. 283), wendet sich Konrad dann doch von ihm ab und

⁴⁶⁶ Vgl.: GoV, S. 157. Zu Beginn des dritten Romanteils lenkt der Erzähler den Fokus auf dieses Thema.

⁴⁶⁷ Vgl.: Wendler: Der Gefängnisarzt, S. 214.

spricht mit seiner Frau Flossie, die er vorher zugunsten seines Bruders ziehen ließ. Doch auch in diesem Gespräch unter den Eheleuten spricht Konrad sich nicht aus. Flossie ist es, die die Abkehr ihres Mannes von seinem Bruder formuliert:

Also hör, du willst weg von hier. Du magst jetzt nicht mehr in der Stadt leben, wo Rudolf ist. Es fragt sich nur, wie richten wir es ein? Mutter kommt mit, das hilft ihr und uns. Aber er!! Ja, ich sag es dir ganz offen, recht so, sieh mir tapfer in die Augen, wie ich dir auch. Wir müssen jetzt in dieser Lage ganz goldehrlich sein. Du möchtest ihm am liebsten nie mehr begegnen. Du liebst ihn nicht mehr so fanatisch, so... (GoV, S. 356)

Er entgegnet nichts; ohne Worte küsst er sie, „ihren Kopf mit beiden Händen zart umfassend und leicht niedergebeugt auf ihren bloßen Nacken.“ (GoV, S. 356)

Letztlich teilt stets diejenige Person am wenigsten von sich mit, auf die der Erzähler die Aufmerksamkeit des Lesers gerade lenkt.

Verstöße gegen die Maximen rationaler Kommunikation sind auch in *modaler* Hinsicht zu finden. Im Roman ist es nämlich nicht nur der Fall, dass der Erzähler die auktoriale Orientierungshilfe in den für die Bewertung des Geschehens wesentlichen Momenten aufgibt, sondern im Roman finden wir auch die bereits in allgemeiner Hinsicht thematisierte Vermischung zwischen der Darstellung und der Bewertung des Geschehens. Durch einige pseudo-auktoriale Schilderungen verstärkt sich das Chaos im Roman deutlich. Die oben bereits zitierte Stelle, in der Konrad vom Tod seines Vaters erfährt, ist ein gutes Beispiel für eine derartige Verschränkung. Die Anmerkung, dass Konrad das Ereignis in seiner ganzen Tragweite begriffen habe, ist nicht eindeutig zu entschlüsseln. Der Modus des Berichts, der in dieser Textumgebung auf einen wertenden Erzähler schließen lässt, dem diese Wertung zuzuschreiben wäre, leitet in die Irre. Denn der Erzähler wertet hier nicht falsch, er wertet gar nicht. Die Aussage, dass Konrad das Geschehen begriffen habe, ist Teil der Schilderung, nicht der Bewertung. Sie ist eine Figurenwertung, die dem Leser mitgeteilt wird. Die Figurenwertung findet aber nicht eindeutig *als* Figurenwertung Eingang in die Schilderung, sondern wird ohne weitere Erläuterungen oder Signale eingebaut. In diesem wie in zahlreichen anderen Abschnitten gelingt die Zuschreibung der Inhalte an die Figur Konrad nicht einwandfrei und der Erzähler scheint immer auch ein Wörtchen mitzureden. Diese Interferenz wird an späterer Stelle noch deutlicher. Konrads Orientierungs- und Beziehungslosigkeit nach

dem unerwarteten Tod des Vaters wird in erlebter Rede geschildert, bei der aber auch eine Bewertung durch den Erzähler durchschimmert:⁴⁶⁸

Der Besuch des Arztes war notwendig. Die Mutter ließ dem verwöhnten Kinde den Willen, ganz wie ihrem Rudolf. Was aber sollte er tun? War er verantwortlich und sollte er seine Willenskraft einsetzen, oder sollte er abwarten? [...] Er schwankte nicht aus Mangel an Energie, sondern weil er beide Seiten eines Problems ergriff. Er schwankte zwischen Jus und Medizin, zwischen Abwarten und Handeln, zwischen Sohn seiner Mutter sein und Stellvertreter des Vaters. Der Krieg war beendet, der Krieg ging weiter. (GoV, S. 106)

Eine einwandfreie Diskriminierung der – wie wir gesehen haben mangelhaften – Beurteilung durch Konrad und der Erzählerrede ist im Roman oft nur schwer möglich.

Auch die Machenschaften Chiffons werden zwar offenbar wahrheitsgetreu berichtet, den Schilderungen ist aber oft die Sicht Chiffons und damit seine Rechtfertigungsstrategie inhärent, was aber nicht auf den ersten Blick offenbar wird. Die Wertungen scheinen anfangs eher der Erzählinstanz zuzuordnen zu sein. (Vgl. bspw. GoV, S. 11–17)

Kulturgeschichtlich könnte man diese Form der Darstellung dergestalt erklären, dass das Fehlen von auktorialer Orientierung durch die allgemeine Wertkrise bedingt ist. Dieser Zustand scheint sich aber durch den Weltkrieg noch zu verschärfen. Weiß scheint im GEFÄNGNISARZT narrativ die allgemeine Haltlosigkeit der Bürger der Weimarer Republik darzustellen⁴⁶⁹ und dabei auch die Instanz des Erzählers nicht auszuklammern. Damit wird die Vaterlosigkeit⁴⁷⁰, unter der die Figuren leiden und der ihre Orientierungslosigkeit geschuldet ist, auf den Leser übertragen. Im Dickicht der Stimmen sind keine klaren Anhaltspunkte für die eigene Bewertung des Geschehens auszumachen. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers führt damit zu einer Übertragung des Romanthemas auf das Verhältnis zwischen Leser und Erzähler und offenbart eine Schicht des Romans, die sowohl für die Interpretation der fiktiven Ereignisse als auch für eine Antwort auf die Frage nach dem eigentlichen Thema des Romans, der Orientierungslosigkeit, hilfreich ist.

⁴⁶⁸ Zu den strukturellen Besonderheiten der erlebten Rede und ihrer speziellen Möglichkeit der Verunklarung siehe: Behrendt/Hansen: THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION. 223–225. Siehe auch S. 146f. in vorliegender Arbeit.

⁴⁶⁹ Zum „chaotischen Bürger“ der Weimarer Republik vgl.: Ernst Weiß: THOMAS MANN'S „ZAUBERBERG“ [1924]. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. von Peter Engel/Volker Michels. Bd. 16: Die Kunst des Erzählens. Essays, Aufsätze, Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M. 1982, S. 248–251.

⁴⁷⁰ Zur sozialgeschichtlichen Dimension des Motivs der Vaterlosigkeit vgl.: Ulrike Längle: ERNST WEIß: VATERMYTHOS UND ZEITKRITIK. DIE EXILROMANE AM BEISPIEL DES „ARMEN VERSCHWENDERS“. Innsbruck 1981. S. 226.

Dies ist auch ein Beleg dafür, dass der Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts strategische Gründe aufweist und das Werk sich insgesamt an das Prinzip rationaler Kommunikation hält.

Die sich auf das Erzählverfahren als Schlüssel zur Bedeutung des Romans konzentrierende Analyse ist auch unter Einbezug des Gesamtwerks zu rechtfertigen und damit im Sinne der Bewertung von Interpretationen mithilfe des Kriteriums der Relevanz zu stützen. Denn auch die Frage nach der Bedeutung der Weißschen Reflexionen einiger Aspekte der Moderne scheint mit der Evolution des Erzählprinzips zu kohärieren. Diesbezüglich sei auf die von Tom Kindt angezeigte Wirkung der unzuverlässigen Ich-Erzähler auf den Rezeptionsprozess hingewiesen:

Der Rezipient der Ich-Romane ist, kurz gesagt, gezwungen, über die ihm nicht ausdrücklich offengelegte Situation des Narrator-Protagonisten und die ihm vorenthaltene normative Ordnung der Texte selbst Aufschluss zu gewinnen.⁴⁷¹

Diese Einbindung des Lesers in das Verhältnis zwischen Ich-Erzähler und Figuren, die für die Pseudobiographien typisch ist, ist im GEFÄNGNISARZT bereits in Form des Erzählers angelegt, der an einigen Stellen klar zutage tritt, an anderen, teilweise bedeutenden Stellen, aber im Verborgenen bleibt und seine eigene Wertung vorenthält. Wenn diese Absenz der orientierenden Instanz eines sich zuweilen auktorial gebenden Erzählers auch nicht nur im GEFÄNGNISARZT auffällt, ist der Leser hier doch mit einer weiteren, den Effekt der Orientierungslosigkeit noch verstärkenden Erzähltechnik konfrontiert. In diesem Roman wird die fiktive Wirklichkeit durch die Wahrnehmung verschiedener Figuren dargeboten, nicht einer Einzelnen. So ist es auch nicht allein der titelgebende Gefängnisarzt Konrad, der als Protagonist gesehen werden kann. Auch sein jüngerer Bruder Rudolf und die rätselhafte Figur Chiffon zählen zu den Hauptakteuren. Hinzu kommen noch die Mutter, Flossie, Gefängnisdirektor von Ohr und einige weitere Randgestalten, deren Blickwinkel den Roman wesentlich mitbestimmen. Der Leser sieht sich im GEFÄNGNISARZT einem Chaos der Stimmen ausgesetzt.

Insbesondere bezüglich der bereits erwähnten Frage nach den Motiven für Konrads unbedingte Liebe und der damit im Roman nur unklar verbundenen Schuldfrage ist ein Blick in den 1931 erschienenen Vorabdruck des Romans mit dem Titel TAT DER

⁴⁷¹ Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. S. 211.

GEDANKEN UND TAT DER HAND hilfreich. Hilfreich ist dies aber nicht im Sinne einer hierdurch zweifelsfrei zu rechtfertigenden Antwort auf die Frage, sondern eher mit Blick auf die Verunklarungsstrategie, die auf der diegetischen Ebene bereits beschrieben wurde. Denn während besonders der Grund für Konrads Schuldgefühle im Vorabdruck noch klar auf der Hand liegt, wurde diese eindeutige Zuordnung für die spätere Romanfassung getilgt. Diese Annahmen zur Schuld Rudolfs und Konrads sind die im Roman zweitweise gerechtfertigten Annahmen, zu denen der Bericht aufgrund des Verstoßes gegen das Kooperationsprinzip autorisiert. Angekündigt als eine Vorarbeit zum Roman GEORG LETHAM wird hier

das Schicksal zweier Brüder, eines Arztes und eines Verbrechers [behandelt]. Diese zwei Grundgestalten, die heilende und die zerstörende, die im ‚Georg Letham‘ in eine einzige Figur verschmolzen sind, waren hier also noch getrennt. So sehr getrennt, daß die beiden Brüder einander fernstanden, einander fremd blieben, selbst als der eine im Gefängnis auf die Vollstreckung des Todesurteils wegen gemeinen Raubmordes wartete und der andere als ein gedrückter, untergeordneter Gefängnisarzt seinen Dienst im gleichen Gefängnis tat. (TG, S. 13)

Rudolf wird in diesem Text klar als Verbrecher gezeichnet. Er ist im Vorabdruck nicht nur des Mordes an dem Polizisten schuldig, sondern auch des Raubmordes an Zollikofer. Im Roman hat Rudolf mit dem Mord an Zollikofer hingegen nichts zu tun, er wird dieses Mordes zu Unrecht verdächtigt, was seinen weiteren Absturz wesentlich beeinflusst. Der Mord Rudolfs am Polizisten wird im Roman zudem auf eine Art Notwehr reduziert und zwar nicht nur durch Rudolf selbst, (vgl.: GoV, S. 282) sondern auch durch den Staatsanwalt, der den Kokainrausch als schuld-mildernd anzusehen geneigt ist. (Vgl.: GoV, S. 181) Somit ist auch auf der Ebene der Schuldzuweisung eine Verunklarung im Roman anzuzeigen, eine zweifelsfreie moralische Verurteilung Rudolfs gelingt nicht.

Doch eine weitere Ebene der Schuld wird im Vorabdruck deutlich, die im Roman nur an einer einzigen Stelle angedeutet wird: Die Verbindung mit dem Roman GEORG LETHAM herstellend, ist Konrad im Vorabdruck auch schuldig:

Daß er sich schon als Student oft der Versuchung ausgesetzt gefunden hat, an sich selbst Versuche zu machen oder an seinen Angehörigen. Gewiß ein verwerflicher, ein verbrecherischer Grad von Wissensdurst – aber eine Tatsache. Einmal befand er sich also im Besitze eines schnell und (höchstwahrscheinlich) folgenlos wirkenden Giftmittels, das bei entsprechenden Maßnahmen nach dem Tode des Betreffenden auch dem Gerichtsuarzte unauffindbar bleiben mußte. [...] Gewiß ein schauerliches Verbrechen – ein Brudermord. Aber [...] sicher war, das viele Böse und Schreckliche, das der Bruder in den folgenden 15 Jahren unternahm, wäre unterblieben. (TG, S. 13f)

Dieser imaginierte Brudermord wird im Roman nur aus dem Mund des unzurechnungsfähigen Rudolf anzitiert:

Schlagt mich tot, gebt mir nachts eine Spritze, wenn ich nur nichts davon weiß! Nein, das tut ihr wohl nicht? Ihr habt zwar mal daran gedacht, ja? Schufterle, was? Aber ihr traut euch wohl nicht richtig? (GoV, S. 282)

Konrad selbst fühlt sich zwar offenbar schuldig daran, die Entwicklung des Bruders nicht vorhergesehen zu haben, von einem Gedanken an einen Brudermord ist aber nicht die Rede. Es wäre allerdings eine Erklärung für die unbedingte Liebe Konrads zu seinem Bruder, dass ihn derartige Schuldgefühle quälen. Ein weiterer Hinweis für diese Interpretation ist in den rätselhaften Ereignissen um die Hausapotheke zu finden. Während Konrad vor dem Staatsanwalt davon spricht, dass sich in derselben heute nur noch Tees befänden, (vgl.: GoV, S. 167f) ist im letzten Kapitel von weiteren „Briefchen mit Pulvern“ die Rede. Seltsam mutet auch Konrads Verhalten in besagter Szene an:

Das Kästchen war früher einmal mit Gewalt geöffnet worden. [...] „Ich nehme die Haarnadel zum Öffnen“, flüsterte Flossie, mit Macht ihren Niesreiz unterdrückend. Aber kaum war das Kästchen offen, als sowohl er wie auch sie zu niesen begannen, und öfter, als ihnen lieb war. „Ist das hier das rechte?“ fragte endlich Flossie, sich die tränenden Augen mit dem Zipfel ihres Musselinärmels trocknend, und zeigte auf ein Päckchen von kleinen Medikamentenbriefchen. Er schüttelte, die Nase mit seinem Taschentuch reibend, den Kopf, dabei bohrte er vorsichtig in der Lücke, wo sich früher das herausgebrochene Schloß befunden hatte. „Wir müssen es doch einmal in Ordnung bringen lassen, meinst du nicht, Flossie?“ sagte er nachdenklich. (GoV, S. 358)

Derartige Briefchen, wie Flossie eines in der Hand hatte, besitzen auch Chiffon und Vera. Ausdrücklich werden diese sogar als „Briefchen in der Form, wie man sie für Medizinpulver verwendet“ (GoV, S. 32), beschrieben. In ihnen sind Kokain und andere „Leckereien“ (GoV, S. 324) aufbewahrt.⁴⁷² Auch bezeichnet Chiffon Konrad als Freund, als er von den Polizisten auf das Rauschgift angesprochen wird, und schlägt vor: „Wenden Sie sich nur an meinen Freund, den Doktor Konrad D., den Gerichtschemiker und Arzt.“ (GoV, S. 68) Chiffon ist sicher, dass Konrad ihn decken würde, wie er es schon einmal getan hat. Woher nimmt er diese Gewissheit? Alleine aus der Annahme, dass Konrad für seinen Bruder alles tun würde? Aber was würde es Rudolf nützen, wenn

⁴⁷² Vgl. auch Dätschs Anmerkungen zu Weiß' Kurzprosa. „Auf der Ebene der Geschichte erzeugen sie [die Erzähler, Anm. SEL] semantische Mehrdeutigkeiten“. Dätsch: EXISTENZPROBLEMATIK UND ERZÄHLSTRATEGIE. S. 3.

Konrad Manfreds Kokain als Aspirin bezeichnen und Manfred alias Chiffon damit aus der Schlinge ziehen würde? Für Rudolf wäre damit nichts gewonnen. Wenn Konrad aber selbst in diese Machenschaften verwickelt ist, selbst einmal über Chiffon an Kokain gekommen ist, ergäbe auch diese Sicherheit Chiffons Sinn. Ist Konrad also doch schuldig? Hatte er Kokain im Haus, ist die Abhängigkeit Rudolfs vielleicht nicht zuletzt durch seine Schuld entstanden oder immerhin getragen worden?

Eine weitere Textstelle kann zur Unterstützung dieser These herangezogen werden. So sagt Rudolf am 19. Juni 1926, allerdings im Wahn des Kokainentzuges: „Mein Bruder? Lächerlich! Mein armer Bruder hat vor drei Jahren im Herbst an mir Selbstmord verübt.“ (GoV, S. 230) Worauf spielt Rudolf hier an? Denkbar ist, dass er sich erstens im Rausch schlicht nicht klar ausdrücken kann, Wahnvorstellungen hat oder auf die allgemeinen und erfolglos gebliebenen Bemühungen Konrads zu seinem Schutze anspielt. ‚Zufälligerweise‘ ist aber auch der Aufbruch des Kästchens, in dem sind laut Konrads Aussage zu der Zeit „nichts von Bedeutung [befand], kein Gift, Kokain am allerwenigsten“ (GoV, S. 167), auf den „Frühherbst 1923“ (GoV, S. 168) datiert.

Brudermord durch Kokain? Durch Abhängigkeit, befördert durch die Hand des eigenen Bruders? Eine Interpretation, deren eindeutige Zuschreibung der Roman offen lässt, im Gegensatz zum Vorabdruck somit eine weitere Verschleierung, eine Spiegelung der Unklarheiten auf der diegetischen Ebene.

3.2.3 Christian Hardinghaus: DIE FLUGSIMULANTIN

Im Sammelband MINDFUCK STORIES⁴⁷³ von Christian Hardinghaus ist ein besonders interessanter Fall mimetischer Unzuverlässigkeit enthalten. DIE FLUGSIMULANTIN⁴⁷⁴ beinhaltet gleich mehrere Täuschungen, die auf Verstöße gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts zurückzuführen sind.

Yvonne nimmt an einer Flugsimulation teil. Die erfahrene Flugbegleiterin liebt ihren Job, sie leidet aber psychisch und physisch unter dem Stress, den die „viel zu kurze[n] Nächte,

⁴⁷³ Christian Hardinghaus: MINDFUCK STORIES. DURCHGEDREHTE KURZGESCHICHTEN. Osnabrück 2013.

⁴⁷⁴ Ders.: DIE FLUGSIMULANTIN. In: Ders.: Mindfuck Stories. Durchgedrehte Kurzgeschichten. Osnabrück 2013, S. 76–90. (Flu)

auch zu kurze[n] Tage“ (Flu, S. 81) bereiten. Ihr ist der Ablauf der Simulation (Turbinenausfall, Terrorist, eine hochschwängere Passagierin) bekannt. Während der Simulation kommt ihr aber plötzlich alles sehr real vor und sie bekommt tatsächlich Angst. Ein Steward wird während der Simulation von dem Schauspieler verletzt, der den Terroristen mimen soll. Yvonne fällt und trägt eine Platzwunde davon. Erste Zweifel am Realitätsstatus der Simulation treten auf. Dann hört Yvonne das Glockenspiel auf ihrem Balkon und „[i]hr wurde schlagartig klar, dass sie nie in einem Flugsimulator gesessen hatte.“ (Flu, S. 87). Doch woher kommt ihre Kopfwunde? Wieso liegt sie in ihrer Uniform auf ihrem Bett und nicht im Schlafanzug? (Vgl.: Flu, S. 88)

Als die Bewohner des französischen Städtchens Bergerac die Explosion am Himmel über sich bemerkten, blickten die Einen wie gebannt auf die im freien Fall auseinanderbrechenden und brennenden Flugzeugteile [...]. Das ganze Ausmaß des wohl schlimmsten Flugzeugabsturzes über französischem Boden war zu diesem Zeitpunkt noch nicht abzusehen. (Flu, S. 89)

Nach der Schilderung des Aufwachens der Flugbegleiterin schließt die Erzählung mit dem eben in Auszügen zitierten Bericht des Flugzeugabsturzes. Es folgt noch die Bemerkung, dass ein kleines Mädchen, das den Hut der Stewardess in seinem Garten findet und aufsetzt, von nun an unter einer schweren Migräne leiden wird, an der die eigentliche Besitzerin des Hutes erkrankt war. (Vgl.: Flu, S. 90)

Die Geschichte motiviert zu folgenden unterschiedlichen Annahmen:

- A₁: Der Flug ist simuliert.
- A₂: Yvonne hat nur geträumt.
- A₃: Der Flug hat tatsächlich stattgefunden.

Keine der drei Annahmen bezüglich des Realitätsstatus der geschilderten Ereignisse kann am Ende zweifelsfrei bewiesen werden. Der Leser kann sich ohne Zusatzannahmen keine umfassende Vorstellungswelt konstruieren, die alle Teile der Erzählung einschließt. Dennoch gibt es Gründe, eine Interpretation den anderen vorzuziehen. Die Geschichte ähnelt strukturell den vielfach analysierten Geschichten AN OCCURENCE AT OWL CREEK BRIDGE und ZWISCHEN NEUN UND NEUN. Diese Struktur ist die bereits von mir angeschnittene Form mimetischer Unzuverlässigkeit, die vielfach für die Evokation unzuverlässigen Erzählens in Filmen verwendet wird. Als Beispiel habe ich hierfür bereits den Film VANILLA SKY angeführt. Eine oder (wie in DIE FLUGSIMULANTIN) mehrere Textstellen führen dazu, dass das bisher Erzählte plötzlich in seinem Realitätsstatus

angezweifelt werden muss und die Geschichte eröffnet eine völlig neue, unerwartete Sicht auf die Ereignisse. Es wird an einem bestimmten Punkt der Geschichte klar, dass das bisher Erzählte so nicht stattgefunden hat und vermutlich Inhalt eines Traumes, einer Wahnvorstellung o. ä. einer der Figuren ist. Das von Fludernik für erzählerische Unzuverlässigkeit so stark gemachte Aha-Erlebnis⁴⁷⁵ ist für Erzählungen dieses Typs ausschlaggebend. In der Erzählung ZWISCHEN NEUN UND NEUN wird am Ende deutlich, dass die gesamte Geschichte ab dem Sprung eine Todesvision des Protagonisten war und in der fiktiven Welt nicht stattgefunden hat.⁴⁷⁶

Ähnliches ereignet sich auch in Hardinghaus' kurzer Geschichte. Doch im Gegensatz zu ZWISCHEN NEUN UND NEUN ist es in DIE FLUGSIMULANTIN damit nicht getan. Plötzlich werden beide Versionen in Frage gestellt und es ergibt sich eine dritte. Die Erzählung ist quasi zweifach unzuverlässig. Ich möchte diese Unzuverlässigkeit nun mithilfe der in der Erzählung auftretenden Verstöße gegen das Prinzip rationaler Kommunikation analysieren, um anschließend eine Deutungshypothese für die Erzählung aufstellen zu können.

Die deutlichsten Verletzungen des Kooperationsprinzips finden auf der Ebene der *Qualität* statt. Bereits innerhalb des ersten Sinnabschnitts der Geschichte (die Schilderung des Fluges/der Flugsimulation, vgl.: Flu, S. 76–87) fallen widersprüchliche Aussagen innerhalb des Diskurses auf. Die Schilderung der Flugsimulation beinhaltet Aussagesätze, die darauf hindeuten, dass das Flugzeug tatsächlich fliegt. Ich möchte beispielhaft einige Stellen auflisten, die sich gegenüberstehen.

- Heute hatte sie ganz besondere Gäste vor sich: Angst-Paxe! (Flu, S. 76)
- Heute sollte Yvonne ihren ersten simulierten Flug dieser Art erleben, seit das bahnbrechende Hightechgerät vor zwei Wochen in die Kontrollphase gegangen war. Getestet wurde mit real an Aviophobie leidenden Personen, auf die sich das Programm zukünftig konzentrieren sollte. (Flu, S. 76–77)
- Sie war zusammen mit einer Kollegin auserwählt, die Sicherheitsanweisungen zu simulieren. (Flu, S. 78)

⁴⁷⁵ Fludernik: UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE. S. 40.

⁴⁷⁶ Vgl.: Leo Perutz: ZWISCHEN NEUN UND NEUN [1918]. Hg. von Hans-Harald Müller. München 20114. S. 212.

- Der muslimische *Schauspieler* [...], der den Terroristen *mimen* sollte, lächelte sie an. (Flu, S. 78 [Hervorhebungen SEL])
- Genau wie sie es aus der Realität kannte. Da hatten die Ingenieure und Programmierer ganze Arbeit geleistet. (Flu, S. 80)
- Das knappe *Drehbuch*, das alle teilnehmenden *Schauspieler* und Flugbegleiter zuvor bekommen hatten, sah es so vor. (Flu, S. 83 [Hervorhebungen SEL])
- Sie wusste doch, dass [...] niemand ein Flugzeug oder einen Simulator steuerte. (Flu, S. 85)

Dagegen:

- Der Flieger rollte. (Flu, S. 79)
- Als die Maschine auf die Startbahn fuhr und die Starterlaubnis erteilt wurde, setzte sie sich wieder auf ihren Platz. (Flu, S. 79)
- Die Startgeschwindigkeit von 300 Stundenkilometern drückte ihren Brustkorb etwas nach vorne. (Flu, S. 79)
- Das Flugzeug flog eine Kurve. (Flu, S. 80)
- [A]ls sie ein paar Meter zurücklief und aus dem Fenster blickte, sah sie das Triebwerk in Flammen stehen. (Flu, S. 85)

Während also die Erzählung einerseits von einem simulierten Flug erzählt, finden sich andererseits immer wieder Passagen und kurze Sätze, die darauf hindeuten, dass dieser Flug inklusive all der Ereignisse, die der Stewardess vorher bekannt waren, tatsächlich stattfindet. Nicht nur der Turbinenausfall, sondern auch die Wehen der Schwangeren und der Angriff des Terroristen wurden in der Erzählung bereits thematisiert und als Teil des Drehbuchs oder Skripts für die Simulation eingeführt. (Vgl. Flu, S. 84f.) Wenn der Flug aber tatsächlich stattfindet, wie wird es dann erklärbar, dass die Stewardess dies alles im Voraus weiß? Und wieso geht Yvonne von einer Simulation aus? Diese Diskrepanzen scheinen sich aufzulösen, wenn festgestellt wird, dass Yvonne aufwacht.

Ihr wurde schlagartig klar, dass sie nie in einem Flugzeugsimulator gesessen hatte. Es hatte nie einen *Airbus 0 Angst* gegeben. Er war Teil ihres überstrapazierten und übermüdeten Geistes und sie war soeben aus einem fürchterlichen und abstrusen Traum erwacht. (Flu, S. 87 [Hervorhebung im Original])

Doch sofort tauchen weitere unerklärliche Widersprüche auf. Die Naturalisierung des ersten Sinnabschnittes mithilfe des zweiten funktioniert nicht, denn Yvonne lag „in ihrer

Uniform auf ihrem Bett, aus ihrer Schläfe quoll Blut. Der rote Schiffchen-Hut mit blauem Adler, den sie so liebte, fehlte.“ (Flu, S. 88) Ihre Verletzung, die sie im Flugzeugsimulator oder im Flugzeug (?) erlitt, ist noch da. Ein kurzer Satz deutet darauf hin, dass Yvonne *nun* in Ohnmacht gefallen ist und dass gerade die Situation, die als Auflösung der Probleme im ersten Sinnabschnitt dargestellt wird, eine Todesvision ist, während die im ersten Teil erlebten Ereignisse tatsächlich wahr sind: „In ihrem Kopf zuckten Stromschläge. Wie durch einen Schleier sah sie den Terroristen, der das Kabel durchtrennte. *Bloß nicht wieder einschlafen!*“ (Flu, S. 87 [Hervorhebung im Original])

Der dritte und letzte Sinnabschnitt (Flu, S. 88–90) ist unvereinbar mit sowohl dem ersten Teil als auch dem zweiten Teil. Hier wird berichtet, dass das Flugzeug tatsächlich abgestürzt ist. Diskrepanzen zum ersten Teil sind in der Darstellung zu finden, dass die Stewardess die Ereignisse vorhersah und der festen Überzeugung war, sich in einem Simulator zu befinden. Widersprüche zum zweiten Teil werden explizit formuliert, denn wenn Yvonne tatsächlich mit dem Flugzeug abgestürzt ist und ihr Hut im Garten eines kleinen Mädchens auftaucht, dann ist sie nicht aus einem Traum erwacht, sondern der Flug hat tatsächlich stattgefunden.

Auch in *modaler Hinsicht* sind Verletzungen der Maximen rationaler Kommunikation auszumachen. Die eben angeführten Diskrepanzen führen eine unklare und mehrdeutige Berichterstattung mit sich. Es wird nicht deutlich, welche Informationen Inhalt des Wahrnehmungs- und Erlebnishorizontes der Figur Yvonne sind und welche nicht an den Erlebnishorizont einer Figur gebunden sind. Die Widersprüche, besonders im ersten Teil der Erzählung, resultieren auch daraus, dass kein klarer Bericht der Ereignisse vorliegt. Die Erzählung entwirft ein Chaos. Der letzte Sinnabschnitt autorisiert die Annahme, dass all die Angaben zur Simulation einer internen Fokalisierung entspringen, während die diesen Anmerkungen entgegenstehenden Aussagen (das Flugzeug fliegt tatsächlich) nicht an die Wahrnehmung Yvones gekoppelt sind. Diese Diskriminierung kann die oben aufgelisteten Widersprüche innerhalb des ersten Teils auflösen. Es bleibt aber das Problem, dass Yvonne weiß, was passieren wird. Der mehrdeutige Bericht des ersten und auch des zweiten Abschnittes stellt einen klaren Verstoß gegen die Konversationsmaximen in modaler Hinsicht dar.

Der zweite Sinnabschnitt ist ein aussagekräftiges Beispiel für einen Verstoß gegen die Maxime der *Relevanz*. Während nach der chaotischen Schilderung des Fluges/der

Simulation langsam klar wird, dass vermutlich keine Simulation stattgefunden hat, führt diese Passage erneut auf die falsche Fährte. Sie lenkt von den eigentlichen Ereignissen ab. Das Geschehen im Flugzeug/im Simulator rückt in den Hintergrund und eine nur scheinbare Naturalisierung der Ereignisse wird kurzfristig angeboten. A₂ (All das bisher Beschriebene ist Inhalt eines Traumes) führt in die Irre, wie der letzte Teil der Geschichte eindeutig belegt.

Auf der Werkebene bleibt das Kooperationsprinzip hingegen in Kraft. Das lässt sich schon mit dem Titel des Sammelbandes belegen: MINDFUCK STORIES weist bereits darauf hin, dass der Leser in die Irre geführt werden soll.⁴⁷⁷ Auch Hardinghaus' Interpretation des Filmes MULHOLLAND DRIVE liefert Hinweise. Hardinghaus beschreibt, dass Autoren eines „Mindfuck Werkes“ zwei verschiedene Intentionen verfolgen können: Erstens existiere die Möglichkeit, dass das Werk am Ende entschlüsselt werden kann, und zweitens gebe es Werke, „die am Schluß scheinbar gar nichts erklären und dem Publikum selbst die Interpretation in die Hand legen.“⁴⁷⁸ DIE FLUGSIMULANTIN gehört – im Gegensatz zu den meisten anderen Kurzgeschichten des Sammelbandes – zum zweiten Typ.

Die am nächsten liegende Naturalisierungsstrategie ist die, dass die Ereignisse, die im ersten Sinnabschnitt geschildert werden, tatsächlich wahr sind. Der zweite Sinnabschnitt ist in diesem Fall eine Todesvision. Die Ereignisse, dass Yvonne alles vorhergesehen hat, und dass das kleine Mädchen durch das Tragen des Hutes Migräne bekommt, sind mit den Gesetzen unserer Welt nicht vereinbar. Es scheint sich um eine phantastische Welt zu handeln. Phantastik und Unzuverlässigkeit gehen oft miteinander einher und es lohnt, sich die Verbindungen zwischen den Phänomenen näher zu betrachten.

⁴⁷⁷ Obgleich sich die Frage stellt, inwiefern es sinnvoll sein kann, in einem Sammelband von Kurzgeschichten, die den Leser „das gänzlich Unerwartete“ (siehe Klappentext) erleben lassen sollen, genau dies bereits im Titel zu verraten. Einige der Geschichten verschließen sich diesem Effekt, da der Leser bereits mit einer bestimmten Einstellung an die Lektüre herangeht. Nur die komplizierter gestrickten Stories können den Effekt tatsächlich noch hervorrufen. Besonders die Geschichten FUCHSTEUFELSWILD und DER-VIER-MILLIONEN-EURO-MANN wären vor dem Hintergrund der Intention des Autors, den Leser in die Irre zu führen, wohl besser in Einzelausgaben aufgehoben, welche die Lesehaltung nicht derart lenken. Zur Intention Hardinghaus' vgl.: o. A.: ZERMARTERTES HIRN – TOLL! „MINDFUCK STORIES“: LESESTOFF ZUM MITRÄTSELN AUS OSNABRÜCK. In: Osnabrücker Nachrichten vom 14.02.2014, S. 6; PRovoke Media/Christian Hardinghaus: WAS IST MINDFUCK? In: mindfuck-stories.de. URL: <http://www.mindfuck-stories.de/was-ist-mindfuck/> (Datum des Zugriffs: 15.04.2016).

⁴⁷⁸ Christian Hardinghaus: MULHOLLAND DRIVE. DIE ENTSCHLÜSSELUNG. DAVID LYNCH UND SEINE „STRAßE DER FINSTERNIS“ VERSTEHEN. München 2013. S. 6.

Phantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Phantastik⁴⁷⁹

Mimetische Unzuverlässigkeit und literarische Phantastik haben viele Gemeinsamkeiten und oft wird die Evokation des phantastischen Zweifels an unzuverlässiges Erzählen gekoppelt. Ich möchte im Folgenden auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Phänomene aufmerksam machen, deren Verdeutlichung beide Konzepte schärft.

Den Ausführungen zur Phantastik liegt dabei ein liberales Verständnis derselben zugrunde, das zwar das Vorkommen von Unschlüssigkeit als strukturelles Kriterium ausmacht,⁴⁸⁰ beim Aufeinandertreffen zweier miteinander inkompatibler Seinsordnungen aber drei Möglichkeiten zugesteht: erstens die Bevorzugung der okkulten Naturalisierung, zweitens die Auflösung der übernatürlichen Ereignisse und die Behauptung der natürlichen Welt und drittens den todorovschen Schwebезustand, die Unentscheidbarkeit zwischen den erstgenannten Alternativen.⁴⁸¹ Text- und resultatbezogen werden der Phantastik demnach drei Ausgangsszenarien zuerkannt. Prozess- und rezeptionsbezogen ist sie über das strukturelle Merkmal der *Uneindeutigkeit* bestimmt.

Bei uneindeutiger fiktionaler Literatur tritt das Problem auf, dass widersprüchliche Erklärungen für ein Ereignis angeboten werden. Es wird nicht offenbar, welche Gründe für das Auftreten von E *fiktiv wahr* sind. Der Leser weiß nicht, zu welchen Vorstellungen die Erzählung autorisiert. Uneindeutiges Erzählen (UnE) ist folgendermaßen zu definieren:⁴⁸²

(UnE) Ein Erzähltext T ist genau dann *uneindeutig* zu nennen, wenn T (vorübergehend) neben der Annahme A₁ über eine fiktive Tatsache auch zu A_{2-x} autorisiert.

⁴⁷⁹ Der Inhalt dieses Kapitels ist im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Fantastikforschung in Wetzlar entstanden. Eine umfangreichere Version dieses Kapitels, die auf die Zuhilfenahme der Lotmanschen Raumtheorie (vgl.: Jurij Michailowitsch Lotman: DIE STRUKTUR LITERARISCHER TEXTE [1972]. München 1993.) fokussiert, finden Sie in: Lang: FANTASTISCHE UNZUVERLÄSSIGKEIT – UNZUVERLÄSSIGE FANTASTIK.

⁴⁸⁰ Zu diesem Kriterium vgl. Tzvetan Todorov: EINFÜHRUNG IN DIE FANTASTISCHE LITERATUR. Frankfurt a. M. 1992. Hier besonders S. 26.

⁴⁸¹ Vgl.: Marianne Wunsch: DIE FANTASTISCHE LITERATUR DER FRÜHEN MODERNE: (1890 - 1930). DEFINITION, DENKGESCHICHTLICHER KONTEXT, STRUKTUREN. München 1991. S. 71. Auch Kindt betont, dass sich das Kriterium der aufrechterhaltenen Unschlüssigkeit „ohne Begründung weit vom üblichen wissenschaftlichen Ausdrucksgebrauch entfernt.“ Tom Kindt: „DAS UNMÖGLICHE, DAS DENNOCH GESCHIEHT“. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011), S. 43–56. S. 53.

⁴⁸² Diese Definition ist eine Abwandlung einer der Definitionen, die in vorliegender Arbeit als Zwischenschritte auf dem Weg zur Definition mimetischer Unzuverlässigkeit vorgestellt wurden.

Uneindeutigkeit ist aber nicht nur kein exklusives Phänomen mimetisch unzuverlässiger Texte,⁴⁸³ sie ist auch keine hinreichende Bedingung für phantastische Literatur. Das Auftreten mehrerer, sich widersprechender und gleichzeitig autorisierter Vorstellungen im Text führt nicht zwangsläufig dazu, dass ein Text phantastisch ist. Detektivromane weisen beispielsweise in der Regel ebenfalls mehrere, teilweise gleichermaßen gerechtfertigte Erklärungsmuster für einen fiktiven Fakt auf. Was für die Beschreibung phantastischer Literatur zu ergänzen bleibt, ist zunächst eine nähere Bestimmung des Ereignisses, für das der Text ambivalente Erklärungsmuster gibt.

Hilfreich bei der Beschreibung der Natur des vom Zweifel betroffenen Ereignisses kann die Einbindung einer strukturalen Erzähltheorie sein, da diese die Ebene der Histoire behandelt und somit unabhängig von der Realisierungsform auf der Diskursebene *Inhalte* beschrieben werden können. Ein Ereignis definiert sich in Lotmans Raummodell darüber, dass eine Figur eine Grenze zwischen zwei semiotischen Räumen überwindet.⁴⁸⁴ Titzmann beschreibt, welche Art von Grenzüberschreitung dazu geeignet ist, einen Text als phantastisch zu qualifizieren:

[W]enn aber der tote Hans oder sein Opfer wiederbelebt werden oder als Geister spuken, [wäre das] eine bei uns kulturell als unmöglich geltende Grenzüberschreitung, die den Text als phantastische Literatur beschreiben würde.⁴⁸⁵

Titzmann gibt als Bezugspunkt des Möglichen unseren kulturellen Hintergrund an, was ich in Anschluss an Durst durch *Normrealität* – als innerfiktive Wirklichkeitskonstruktion – ersetzen möchte, ohne auf die überzeugende Rechtfertigung dessen näher einzugehen.⁴⁸⁶ Diejenige Welt, der die Normrealität zugrunde liegt, nenne ich Welt_N, die in ihrer Normierung von dieser Normrealität abweichende, kollidierende Welt nenne ich Welt_Ü.

⁴⁸³ Vgl. ebd.

⁴⁸⁴ Vgl.: Lotman: DIE STRUKTUR LITERARISCHER TEXTE [1972]. S. 332.

⁴⁸⁵ Michael Titzmann: SEMIOTISCHE ASPEKTE DER LITERATURWISSENSCHAFT. In: Roland Posner u. a. (Hrsg.): Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Berlin/Boston 2003, S. 3028–3103. S. 3080f.

⁴⁸⁶ Vgl.: Uwe Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. Berlin 2007². S. 80–89. Die Normrealität ist „zumeist realistischer Konventionsprägung“, dies ist aber kein zwingendes Kriterium, sondern alleine der Regelfall. Der Bezugspunkt des Wunderbaren in phantastischer Literatur ist damit der „Bruch eines normierten Realitätssystems zugunsten eines deviaten“. Ebd. S. 87.

Es ist demnach „ein ontologischer Zweifel“⁴⁸⁷, der für phantastische Uneindeutigkeit ausschlaggebend ist. Aus raumtheoretischer Sicht ergeben sich nach der Bestimmung des Ereignisses zwei Möglichkeiten: Der fiktive Fakt gilt als (normales) Ereignis, wenn „eine Entität der dargestellten Welt die Grenze zwischen zwei semantischen Räumen überschreitet, die beiden semantischen Räume dabei aber erhalten bleiben“⁴⁸⁸. Dahingegen liegt ein Metaereignis vor, „wenn eine Entität die Grenze zweier semantischer Räume überschreitet und durch dieses Ereignis die dargestellte Weltordnung in der Zeit selbst transformiert wird“⁴⁸⁹. Ein Metaereignis qualifiziert die Durchsetzung der Welt_Ü über die Welt_N, während ein normales Ereignis die Erhebung der Welt_N über die Welt_Ü bezeichnet. Wird die Uneindeutigkeit aufrechterhalten, ist nicht entscheidbar, welche Art von Ereignis vorliegt. Phantastik (Ph)⁴⁹⁰ lässt sich deswegen mit einer kleinen Modifikation über die eben beschriebene Definition (UnE) definieren:

(Ph) Ein Erzählext T ist genau dann *phantastisch* zu nennen, wenn T als Erklärungsmuster für ein Ereignis E sowohl zur Vorstellung von A₁ als auch zu A_{2-X} autorisiert und E den konfliktreichen Zusammenprall einer Welt_N mit einer Welt_Ü thematisiert.

Mimetische Unzuverlässigkeit und Phantastik sind beide über die Uneindeutigkeit (Autorisierung mehrerer gleichberechtigter Annahmen über einen fiktiven Fakt) bestimmt. Phantastik erfordert zusätzlich eine inhaltliche Festlegung auf die Kollision einer Welt_N mit einer Welt_Ü. Mimetische Unzuverlässigkeit ist nicht durch eine thematische Festlegung bestimmt. Aus diesem ersten Vergleich resultiert die Annahme, dass alle phantastischen Texte unzuverlässig erzählt sind, da mimetische Unzuverlässigkeit den Zweifel bezüglich eines Ereignisses hervorruft. Dann kann das Ereignis ein phantastisches sein (ontologischer Zweifel) oder eben nicht.

Doch die Art des Zweifels ist nicht der einzige Unterschied zwischen dem Konzept mimetischer Unzuverlässigkeit und Phantastik. Wäre dies der einzige Unterschied, dann wäre Phantastik schlicht eine Form mimetischer Unzuverlässigkeit. Die Definition

⁴⁸⁷ Franz Rottensteiner: VORWORT. ZWEIFEL UND GEWISSEHEIT. ZU TRADITIONEN, DEFINITIONEN UND EINIGEN NOTWENDIGEN ABGRENZUNGEN IN DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. In: Franz Rottensteiner (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit: Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt a. M. 1987, S. 7–20. S. 12.

⁴⁸⁸ Titzmann: SEMIOTISCHE ASPEKTE DER LITERATURWISSENSCHAFT. S. 3081.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 3081.

⁴⁹⁰ Wenn ich im Folgenden von Phantastik spreche, meine ich die literarische Phantastik.

mimetischer Unzuverlässigkeit beinhaltet aber einen weiteren Parameter: Die Ursache für das Aufkommen des Zweifels ist in der Definition mimetischer Unzuverlässigkeit darüber bestimmt, dass ein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts stattfindet.⁴⁹¹ Auch die Phantastik bestimmt die Ursache des (ontologischen) Zweifels näher:

Insofern der Erzähler traditionell eine Instanz der Objektivität darstellt, die die Ereignisse der erzählten Welt garantiert, bildet seine Zerrüttung die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur, weil sich nur auf diesem Weg eine Destabilisierung des Dargestellten erzielen lässt.⁴⁹²

Die explizite Berücksichtigung der Erzählinstanz und die Destabilisierung derselben als notwendige Bedingung ist eine Erweiterung des todorovschen Konzepts. Demnach ist zwischen mikro- und makrostrukturellen Destabilisierungsverfahren zu differenzieren.⁴⁹³

Ein makrostrukturelles Verfahren liegt vor, wenn widersprüchliche Perspektiven eine gültige Durchdringung der erzählten Welt verhindern, insofern kein autoritatives Erzählerwort eine realitätssystemische Klärung bewirkt.⁴⁹⁴

Die Destabilisierung auf mikrostruktureller Ebene bezieht sich auf „*ambivalente Appelle*“⁴⁹⁵, damit sind zum einen Verfahren der Modalisation angesprochen, zum anderen aber auch stilistische Besonderheiten wie die „*grammatische Zerrüttung* der Erzählerrede“⁴⁹⁶. Durst geht davon aus, dass „je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer die Schwierigkeit, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzurufen.“⁴⁹⁷

Destabilisation ist zwar nicht mit Subjektivität gleichzusetzen,⁴⁹⁸ sie ist aber auf der mikrostrukturellen Ebene eng an Perspektivierung gebunden. Ausschlaggebend ist bereits,

⁴⁹¹ Vgl.: S. 54.

⁴⁹² Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. S. 158.

⁴⁹³ Thomas Wörtche: PHANTASTIK UND UNSCHLÜSSIGKEIT. ZUM STRUKTURELLEN KRITERIUM EINES GENRES. UNTERSUCHUNGEN AN TEXTEN VON HANNS HEINZ EWERS UND GUSTAV MEYRINK. Meitingen 1987. S. 134–160. Im Folgenden werde ich mich auf Dursts Überarbeitung des Konzepts stützen.

⁴⁹⁴ Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. S. 161.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 162 [Hervorhebungen im Original].

⁴⁹⁶ Ebd. S. 162 [Hervorhebungen im Original].

⁴⁹⁷ Ebd. S. 160.

⁴⁹⁸ Vgl.: ebd. S. 161. „[N]icht jeder Erzähler, der Wunderbares behauptet, ist schon destabilisiert, nur weil er ‚ich‘ sagt.“

dass die Perspektive keine gottähnliche ist, denn nur die Nullfokalisierung⁴⁹⁹ wird von der Destabilisation ausgeschlossen.⁵⁰⁰

Die Beispiele und Erläuterungen, die Durst für die Destabilisierung anführt, sind mit dem Konzept der mimetischen Unzuverlässigkeit auf vielen Ebenen vereinbar. Sie erläutern Fälle, in denen dem Leser etwas verschwiegen wird oder in denen Hinweise auf beispielsweise eine Verrücktheit des Erzählers verweisen und „seine Autorität als objektive Instanz“ reduzieren. In diesen Fällen wird dem Leser entweder etwas verschwiegen oder es wird etwas Ungesichertes (die Realität des wunderbaren Ereignisses) als gesichert dargestellt, was einer Falschaussage gleichkommt und ein Verstoß gegen die Maximen rationaler Kommunikation ist.

Doch Destabilisation und mimetische Unzuverlässigkeit sind nur auf den ersten Blick völlig miteinander in Einklang zu bringen. Der Unterschied zwischen Unzuverlässigkeit und Destabilisation ist (neben der thematischen Festlegung für die Phantastik) in der Reichweite der Konzepte zu finden. Da Durst und Wörtche bereits die Modalisation als Destabilisierungsfaktor anführen, sind auch Erzähltexte betroffen, in denen kein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip stattfindet. Texte, in denen Mutmaßungen als solche gekennzeichnet sind, verstoßen auf der Ebene des Berichts nicht gegen das Prinzip rationaler Kommunikation. Bereits eine Einschränkung der Perspektive kann aber destabilisierend wirken und damit den für die Phantastik ausschlaggebenden ontologischen Zweifel hervorrufen.

Destabilisation kann natürlich auch andere Zweifel als den ontologischen evozieren. Sie ist damit auch wichtig für die Unterscheidung zwischen mimetisch unzuverlässigen Texten, in denen gegen das Prinzip rationaler Kommunikation verstoßen wird, und Texten, die schlicht in aller Offenheit nur eine beschränkte Sicht auf die Ereignisse mitteilen. Anders gesagt scheint Unzuverlässigkeit zwar nicht ohne Destabilisierung auszukommen, aber nicht jeder destabilisierte Erzähltext ist auch unzuverlässig.

Uneindeutigkeit kann folglich mithilfe eines zuverlässigen, aber gleichzeitig destabilisierten Erzählers bewirkt werden. Schließlich ist denkbar, dass der Erzähler uns

⁴⁹⁹ Die Nullfokalisierung wird bei Durst „allwissende Erzählinstanz“ genannt. Ebd. S. 161. Zu den Problemen dieses Terminus vgl. S. 89–94 in vorliegender Arbeit.

⁵⁰⁰ Vgl.: Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. S. 161. „Im Falle einer allwissenden Erzählinstanz ist das Phantastische unmöglich. Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel.“

glaubwürdig mitteilt, was er erlebt hat, dabei weder im Hinblick auf den Gegenstand des Berichts wichtige Angaben verschweigt noch Falsches berichtet. Es kann eine fiktive Tatsache sein, dass es dem Erzähler ausgeschlossen ist zu entscheiden, welche der Annahmen A_{1-X} tatsächlich zutrifft. In diesem Fall liegt kein gerechtfertigter Grund vor, dem Erzähler das Vertrauen zu entziehen. Er bleibt glaubwürdig, kann aber aufgrund der unter Modalisation stehenden Aussagen – denn anders ist eine derartige Darstellung kaum denkbar – dennoch als destabilisiert bezeichnet werden.

Ich möchte im Folgenden Beispiele geben, wie der phantastische Zweifel hervorgerufen werden kann. Zunächst ein Fall, in dem der phantastische Zweifel auf einen unzuverlässigen Erzähler zurückzuführen ist: Georg Kleins Roman LIBIDISSI⁵⁰¹.

Der Agent Spaik ist seit Jahren in Libidissi, einer rätselhaften Stadt, die bis vor Kurzem unter deutscher Fremdherrschaft stand, tätig. Aufgrund der Missachtung von Dienstvorschriften beschließt das Bundeszentralamt, ihn umbringen zu lassen und schickt zwei Auftragsmörder nach Libidissi, denen Spaik – unwissentlich – immer wieder entkommt. Spaik hat dabei Hilfe von einem Mädchen namens Lieschen, das „ihm von der Stadt aufgenötigt worden“ (Li, S. 62) ist und dem er Unterschlupf auf seinem Dachboden gewährt. Lieschen, „die Ausgeburt dieser Stadt“ (Li, S. 62), kann sich im Gegensatz zu Spaik in der fremdenfeindlichen Umgebung ungehindert bewegen, was Spaik zugutekommt. So jedenfalls wird es von Spaik erzählt und bis zuletzt gibt es keinen Grund, dieser Darstellung zu misstrauen.⁵⁰² Der Leser wird bezüglich des ontologischen Status mindestens einer fiktiven Tatsache im Unklaren gelassen: die Existenz Lieschens. Erst im letzten Kapitel ergeben sich Hinweise darauf, dass Lieschen eventuell nur eine Einbildung Spaiks ist. Spaik erzählt, wie er von Lieschen aus dem Goto, einem für Fremde verbotenen Teil Libidissis, gerettet wird und im Anschluss daran von ihr gestützt nach Hause humpelt:

An der Tür unseres Nachbarn, des Süßbäckers Sukkum, muss ich noch einmal Rast machen. Ich nehme die Hand von Lieschens Achsel [...]. Lieschen hat mich das letzte Wegstück, vom

⁵⁰¹ Georg Klein: LIBIDISSI [1998]. München 2001. (Li)

⁵⁰² Obgleich die Unzulänglichkeiten des Erzählers, der sich selbst Ich=Spaik nennt, womit auf die Identitätsproblematik bereits angespielt wird, eine offene Unzuverlässigkeit hervorrufen, da von Beginn an angenommen werden kann, dass Suleikakonsum und die Maukrankheit Spaiks Sicht vernebeln. Vgl.: Katharina Achatz: FANTASTIK BEI GEORG KLEIN. MOMENTE STRUKTURELLER UNSICHERHEIT IN LIBIDISSI, BARBAR ROSA, DIE SONNE SCHEINT UNS UND SÜNDE GÜTE BLITZ. Bamberg 2012. S. 40–47.

Marktplatz bis in unsere Gasse, stützen müssen. [...]. Geduldig wartet sie, bis ich zum Weitergehen bereit bin. [...] Ich habe das Kärtchen [...] bemerkt. Aber erst jetzt [...] bitte ich Lieschen, das Stück Karton, das ich als etwas Bestimmtes zu erkennen glaube, für mich aufzuheben. (Li, S. 222f.)

Wie bereits in anderen Passagen zuvor werden diese Geschehnisse auch aus der Perspektive der Verfolger beschrieben:

Wir sehen den alten Ghadisten die Straße herunterkommen. Der einsame Kerl ist der erste Passant, seit wir am Fenster stehen. Er humpelt; aber trotz der Mühe, die er mit seinem rechten Bein hat, weiß er seinem Schritt etwas Entscheidendes zu geben. [...] Der alte Ghadist macht drei mühsame Schritte bis zur Straßenmitte hin und bückt sich, um etwas aufzuheben. (Li, S. 221–223)

Während Spaik sich als von Lieschen begleitet darstellt, sehen die Verfolger ihn alleine die Straße hinuntergehen. Die Existenz Lieschens und ihre gleichzeitige Nichtexistenz ist aber logisch nicht möglich. Es entsteht ein Verstoß gegen die Maxime der Qualität durch den nicht aufgelösten Widerspruch innerhalb der Erzählung. Zwar verstößt Spaik als Erzähler nicht gegen die Maxime, wenn er selbst sich tatsächlich von Lieschen begleitet sieht, denn er weiß nichts davon, dass er (eventuell) phantasiert und berichtet demnach im Rahmen seiner Möglichkeiten. Doch die Art der Vermittlung verursacht diese Widersprüche durch die Gegenüberstellung des Berichts eines anderen Erzählers. Es ergeben sich verschiedene Erklärungsmuster für dieses Phänomen, wie Achatz mit Alexander Gumz erläutert: Die wissenskonforme Erklärung der Ereignisse besteht in der Annahme, dass Lieschen eine Wahnvorstellung Spaiks ist (A₁), wofür es vermehrt Hinweise gibt. Doch diese Naturalisierung kann nicht alle fiktiven Fakten einschließen. „Wenn nun aber Lieschen nur in Spaiks Wahnvorstellung existiert, woher hat er dann die zweite Kugel, um die Waffe nachzuladen? Die systemkonforme Lösung [...] kann also die strukturelle Unsicherheit nicht beseitigen.“⁵⁰³ Die andere, konkurrierende Motivierung des Phänomens besteht in der Annahme, dass Lieschen etwas wie die Seele der Stadt und nur für deren Angehörige überhaupt sichtbar ist (A₂). Da Spaik seit neun Jahren in Libidissi wohnt und sich angepasst hat, steht Lieschen ihm dieser Lesart zufolge bei.⁵⁰⁴ Doch auch diese Erklärung kann nicht alle Phänomene einschließen.

⁵⁰³ Ebd. S. 45.

⁵⁰⁴ Vgl.: Alexander Gumz: THE NOVEL AS THE CITY'S BODY. GEORG KLEIN'S LIBIDISSI. In: Julian Preese/Osman Durrani (Hrsg.): Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature. Oxford 2004, S. 85–106. S. 95.

Die multifokale Auffächerung des Geschehens ist in diesem Fall ein Verstoß gegen die Konversationsmaximen in modaler Hinsicht, da sie Unklarheit hervorruft. Es entsteht ein nicht zu ordnendes Chaos, das die Unentscheidbarkeit zwischen den Annahmen (A₁ und A₂) mit sich führt. Würde das Ereignis nicht aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt, kämen keine Zweifel an der Existenz des Mädchens auf. Der phantastische Zweifel resultiert aus der Unzuverlässigkeit des Berichts.

Nun zur Rechtfertigung des Typs der Phantastik, der nicht unmittelbar auf der Hand zu liegen scheint: die Evokation der Unschlüssigkeit mithilfe eines zuverlässigen, aber destabilisierten Erzählers. Laut Kasbohm ist das Phantastische „der Schwebezustand zwischen zwei ontologischen Ebenen, und somit ein Zustand, welcher durch die Möglichkeiten dieser beiden markiert wird, und außerdem selbst nur aus dem Mangel an zuverlässiger Erklärung heraus entsteht.“⁵⁰⁵

Ich stimme dieser Feststellung durchaus zu, bin aber der Ansicht, dass der „Mangel an zuverlässiger Erklärung“ zwar durch einen destabilisierten Erzähler hervorgerufen wird, dass dieser Erzähler aber sowohl zuverlässig als auch unzuverlässig berichten kann. Außerdem bin ich der Meinung, dass hieraus sowohl ein hilfreiches Kriterium zur Beschreibung der Art der vorliegenden Phantastik zu gewinnen ist als auch Aufschluss darüber, was es genau meint, dass bei mimetischer Unzuverlässigkeit ein Verstoß gegen das Kommunikationsprinzip auf der Ebene des Berichts vorliegen muss, der für Destabilisation nicht maßgeblich ist.

Der Mangel an zuverlässiger Erklärung kann für einen Moment oder durchgängig selbst eine fiktive Wahrheit sein, er ist dann Teil der fiktiven Welt, die instabil ist, und dadurch Uneindeutigkeit evoziert. Mit der institutionellen Fiktionstheorie gesagt, kann es sein, dass der Text zu der Vorstellung autorisiert, dass A₁ *oder* A₂ der Fall ist, nicht aber dazu, dass eine der beiden falsch/wahr sei. (Die beste Interpretation ist dann eben A₃: entweder A₁ oder A₂) Diese Form der Unschlüssigkeit ist aber nicht unbedingt mit erzählerischer Unzuverlässigkeit verbunden. Dass dies trotzdem notwendig mit einer Destabilisation des Erzählers einhergeht, liegt an der großen Reichweite des Terminus der Destabilisation.

⁵⁰⁵ Henning Kasbohm: DIE UNORDNUNG DER RÄUME. BEITRAG ZUR DISKUSSION UM EINEN OPERATIONALISIERBAREN PHANTASTIKBEGRIFF. In: Lars Schmeink/Hans-Harald Müller (Hrsg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston 2012, S. 37–55. S. 50. Vgl. auch: Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. S. 164.

In Storms Novelle DER SCHIMMELREITER lässt der Erzählerbericht ontologisch und kausal zwei Sichtweisen auf die Ereignisse zu.

[M]ir war als streifte mich der fliegende Mantel, und die Erscheinung war, wie das erste Mal, lautlos an mir vorübergestoben. Dann sah ich sie fern und ferner vor mir; dass war's, als sah ich plötzlich ihren Schatten an der Binnenseite des Deiches hinuntergehen.⁵⁰⁶

Die Beschreibung der eigenen Wahrnehmung und die akkuraten Angaben darüber, dass es dem Erzähler „so vorkam, als ob“ etwas an ihm vorüberritt, gewähren die Zuverlässigkeit des Narrators. Der Erzähler berichtet weder etwas Falsches noch stellt er Ungesichertes als wahr da; er schildert sorgfältig, was er sieht und was er sich nicht erklären kann. Nach Durst zerstört aber die Modalisation⁵⁰⁷ seine systemische Kohärenz und das macht ihn zu einem destabilisierten Erzähler.

Hier wird deutlich, wieso sich unzuverlässige und destabilisierte Erzähler nicht gleichsetzen lassen, denn der Parameter, der den Erzähler zu einem destabilisierten macht, sorgt zugleich dafür, dass ihm *keine* Unzuverlässigkeit zuzuschreiben ist: die markierte Subjektivität des Berichts, das *thematisierte Nichtwissen*. Dieses kann die Ausbeutung einer Maxime hervorrufen, da die Norm offen verletzt wird. Es liegt eine Implikatur vor, denn der Sprecher möchte verstanden werden.

Ganz gleich, ob in Bezug auf dieses Beispiel Einigkeit zu erreichen ist oder nicht, einen derartigen Fall scheint es zu geben. Denken wir uns einen Erzähler, der sich selbst unschlüssig über die Motivierung (und den ontologischen Status bestimmter Ereignisse) ist. Hierüber berichtet er in aller Offenheit oder auch Verwirrung, er bietet explizit oder implizit zwei Möglichkeiten an, ist deshalb aber noch nicht als unzuverlässig zu bezeichnen. Der Erzähler könnte ein akkurater Chronist sein, der den Kick (ontologischer) Unschlüssigkeit vermitteln möchte, oder ein Detektiv, der sich über die Täter oder die Motive eines (übernatürlich scheinenden) Verbrechens unschlüssig ist. Das gilt, wie die in Klammern gesetzten Zusätze verdeutlichen, nicht nur für phantastische Texte. Es kann durchaus auch der Fall sein, dass eine Destabilisation einen Zweifel über

⁵⁰⁶ Storm: DER SCHIMMELREITER. S. 253 [Hervorhebungen SEL].

⁵⁰⁷ Vgl.: Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. S. 161; Wörtche: PHANTASTIK UND UNSCHLÜSSIGKEIT. S. 102.

ein Ereignis hervorruft, das nichts mit Phantastik zu tun hat (bspw. in Detektivgeschichten).

Insgesamt kann das Verständnis von Phantastik damit zeigen, wo die Grenzen zwischen mimetischer Unzuverlässigkeit und einfacher Uneindeutigkeit genau liegen. Denn ein instabiler Bericht verstößt nicht immer gegen das Prinzip rationaler Kommunikation und ist deswegen auch nicht immer unzuverlässig erzählt, sobald er Zweifel hervorruft.

Zurück zu DIE FLUGSIMULANTIN: Für diese Geschichte stellt die These, dass die Ereignisse sich in einer Welt abspielen, in der Vorsehung wesentlich zum Element der Welt gehört, diejenige Interpretationsthese dar, welche die meisten Textstellen einschließt. Die Annahme einer phantastischen Welt wird auch dadurch gestützt, dass das Mädchen an Migräne leidet, *weil* es den Hut der Stewardess aufgesetzt hat. (Vgl.: Flu, S. 90)

Der Annahme A₁ (Der Flug ist eine Simulation) widerspricht sowohl der zweite als auch der dritte Sinnabschnitt explizit. Außerdem finden sich bereits im ersten Sinnabschnitt Hinweise, die gegen diese Interpretation sprechen (siehe oben). A₂ (Die Simulation/der Flug ist nur ein Traum) widerspricht nicht nur der dritte Teil explizit, auch innerhalb des zweiten Teils sind Textstellen auszumachen, die mit dieser Hypothese nicht in Einklang zu bringen sind. So bspw., dass Yvonne in der Uniform mit Kopfwunde auf dem Bett liegt. A₃ (Der Flug hat tatsächlich stattgefunden) erfordert eine Zusatzannahme: Die Geschichte spielt in einer Welt, in der Vorhersehung möglich ist. Wie anders ist erklärbar, dass Yvonne bereits weiß, was passiert? Hier prallt also gemäß der Definition der Phantastik eine Welt_Ü mit der Welt_N zusammen. Allerdings geht Yvonne davon aus, dass der Flug nur simuliert ist. Entweder hat Yvonne also ein „Drehbuch“ erhalten, in dem die tatsächlichen Ereignisse vorhergesehen werden, das sie selbst aber in der Hinsicht täuscht, dass all dies im Rahmen einer Simulation geschehen werde. Oder aber Yvonne selbst sieht vorher, bildet sich aber ein, all das stünde in einem Drehbuch. Beide Möglichkeiten haben ihre Schwächen, denn beide sind nicht mit der Textstelle vereinbar, in der Yvonne berichtet, was sie angeblich vom Projektleiter des *Airbus 0 Angst* erfahren hat. (Vgl.: Flu, S. 87f.) Der Realitätsstatus der Ereignisse bleibt unklar, es ist nicht entscheidbar, ob ein Metaereignis oder ein normales Ereignis stattfindet. A₁ und A₃ stehen sich gegenüber und keine der beiden kann einwandfrei der anderen vorgezogen werden. Die beste Interpretation ist demnach A₄: Entweder A₁ oder A₃. Zwar sprechen mehr Textstellen dafür, dass der Flug tatsächlich stattgefunden hat (A₃), doch es bleibt vor allem aufgrund

der wiedergegebenen Ausführungen zu den Erläuterungen des Projektleiters ein Zweifel, der nicht ausgeräumt werden kann. Die Kriterien zur Evaluation von Interpretationen geben vor, dass Widerspruchsfreiheit und Konservativismus für die Qualität einer Interpretation stehen.⁵⁰⁸ Im Falle von *DIE FLUGSIMULANTIN* kann Widerspruchsfreiheit nur gewährleistet werden, wenn man keine der beiden Interpretationen A₁ und A₃ einer anderen vorzieht. Andernfalls würden explizite Wahrheiten in einem unauflösbaren Widerspruch stehen (Verstoß gegen das Kriterium des Konservativismus). Auch das Kriterium der Relevanz wird mit dieser Interpretation berücksichtigt, denn die Geschichten Hardinghaus' sollen Verwirrung hervorrufen, und wie ich bereits an Hardinghaus' Anmerkungen zur Interpretation des Filmes *MULHOLLAND DRIVE* gezeigt habe, entspricht es den Intentionen des Autors, eine Geschichte zu konstruieren, die als ein unauflösbares Puzzle immer neue Hypothesen hervorruft.

Die Geschichte ist aufgrund der nicht aufgelösten Unzuverlässigkeit eine phantastische Geschichte, in der der phantastische Zweifel nach Todorov bis zum Ende aufrechterhalten wird. Dieser Zweifel bezüglich des ontologischen Status der Ereignisse wird in *DIE FLUGSIMULANTIN* mithilfe mimetischer Unzuverlässigkeit evoziert, wie die Verstöße gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts belegen, die zu unterschiedlichen gerechtfertigten Annahmen führen.

Gleichzeitig zeigt die Erzählung auch eine Form aufgelöster Unzuverlässigkeit, denn A₂ kann ausgeschlossen werden. Dass der erste Teil nur ein Traum der Stewardess war, ist vor dem Hintergrund der Gesamtlektüre nicht anzunehmen. Die Geschichte ist somit ein Beispiel für beide Typen mimetischer Unzuverlässigkeit, die nach dem Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre unterschieden werden können.

Außerdem kommt diese Geschichte ohne die Annahme eines fiktiven Erzählers aus. Die Vorstellung eines Sprechers wird nicht vom Text autorisiert. Der Fiktionsoperator ist demnach nur ‚Stell dir vor, dass x‘ und nicht ‚Stell dir vor, dass E erzählt, dass x‘. Wie ich im folgenden Kapitel zum Roman *JUNGE* zeigen werde, kann eine Erzählung zwar auch ohne explizite Aufforderung zur Vorstellung eines fiktiven Erzählers rechtfertigen, in *DIE FLUGSIMULANTIN* führt die Vorstellung eines fiktiven Erzählers aber nicht zu einem Erkenntnisgewinn und kann deswegen unterbleiben.

⁵⁰⁸ Vgl. S. 31.

3.2.4 Sebastian Polmans: JUNGE

Eine etwas anders geartete Form mimetischer Unzuverlässigkeit führt in Sebastian Polmans Debütroman JUNGE⁵⁰⁹ zu einem besonderen Blick auf das Erzählen selbst.

Der Roman erzählt zwei Tage aus dem Leben eines vorpubertären, namenlosen Jungen, der zu relativ unbestimmter Zeit an der holländisch-deutschen Grenze wohnt. Die Geschichte setzt im Feuerwachturm ein, in dem der Junge arbeitet (? , dazu später mehr). „Was war es, was ihn da so brutal überwältigte?“ (Ju, S. 28) Schwach und getrieben von Wahrnehmungsstörungen macht der Junge sich mit dem Fahrrad auf den Weg ins Dorf. Er trifft Lomoma, einen Asylanten, und folgt diesem zur Containersiedlung im Wald. Weiterhin fühlt der Junge sich nicht wohl und ist seiner Gedanken und seines Körpers nicht Herr. Er tritt weg und „auch wenn er still verharrte, bewegte sich alles, egal wohin er schaute“ (Ju, S. 69). Später macht er Halt bei seinen Großeltern, der Opa hat gerade Kaninchen geschlachtet – ein fürchterliches Ereignis für den sensiblen, introvertierten Jungen. Zuhause angekommen geht er wortlos auf sein Zimmer, der Leser erfährt, dass die Eltern sich um ihren Sohn sorgen. Der Junge hört feindliches Rauschen, kann nicht richtig sehen und ist am Rande der Verzweiflung. Am Morgen, nach einer unruhigen Nacht, erfährt er vom Tod des Großvaters. Mit seiner Familie fährt er hin, um den Opa ein letztes Mal zu sehen, und tritt dann seine in der vergangenen Nacht geplante Flucht aus der Welt nach Tokio an, in „Gegenden, die niemand kannte, Niemandsländer, die sich den Wünschen ihrer Betrachter anpassten, solange sie die Natur nicht überstrapazierten.“ (Ju, S. 135) Er stoppt noch einmal bei seinem Freund Hiko, der ihm Bilder aus Tokio zeigt, die dem Jungen zu Leben erwachen. Doch auch seinem Freund erzählt er nichts von seinen Fluchtplänen. Die Geschichte endet mit der alles offenlassenden Szene, in der der Junge nach dem durch Erschöpfung hervorgerufenen Sturz mit dem Fahrrad seine rechte Hand zum Himmel streckt. „Gleich würde er die Augen öffnen.“ (Ju, S. 195)

Vor dem Hintergrund des Erzählinteresses, das vor allem durch den Titel „Junge“ zunächst darauf ausgelegt erscheint, die Geschichte des titelgebenden Helden zu erzählen, ist der Bericht wenig aufschlussreich. Nicht einmal der Name des Jungen wird genannt. Zeit und Ort des Geschehens bleiben vage und können auch nach genauester

⁵⁰⁹ Polmans: JUNGE. (Ju)

Rekonstruktion aller Hinweise im Text nur ungenau bestimmt werden. Diese dunklen Hinweise können auf einen Verstoß gegen die Maxime der Quantität hinweisen. Im Text auftretende Widersprüche können ein Verstoß in qualitativer Hinsicht sein. Als Beispiel möchte ich die Stellen aufzeigen, die Hinweise auf die Zeit des Geschehens beinhalten.

- Die „Rufe des Grenzbeamten“ (Ju, S. 13) an der deutsch-holländischen Grenze legen eine zeitliche Verortung des Geschehens in der Zeit vor dem Schengenabkommen nahe; also vor 1990.
- Der Atlas des Jungen gibt die Weltbevölkerung mit „fast fünf Milliarden“ (Ju, S. 20) an. Die Weltbevölkerung wuchs zwischen 1980 und 1990 von 4,44 auf 5,27 Milliarden⁵¹⁰, der Atlas muss demnach um 1990 publiziert worden sein.
- Die Großmutter beschreibt das Alter eines Briefes: Ihre Brieffreundin habe in ihrem letzten Brief davon gesprochen, dass sie in die italienische Stadt Pula ziehen müsse. Pula gehörte nur bis 1947 zu Italien, danach wurde die Stadt jugoslawisch. Die Großmutter gibt an, dass der Brief mindestens zwanzig Jahre alt sei. (Vgl.: Ju, S. 94)

Diese letzte Angabe ist erstens sehr vage und zweitens irreführend. Denn wenn der Brief ca. 20 Jahre alt wäre, würde die Geschichte um den Jungen spätestens 1967 spielen. Der Brief ist demnach entweder deutlich älter als 30 Jahre oder die Geschichte spielt früher als es die Angaben zur Weltbevölkerung im Atlas nahelegen. Die Datierung (mindestens 20 Jahre) entstammt allerdings der Erinnerung der alten Dame und nicht dem Bericht des Erzählers. Sie ist damit nur als mögliches Korrektiv des Erzählerberichts durch eine Figurensicht zu berücksichtigen.

Böttiger bemerkt in seiner Rezension in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG:

[Die] Zeit hingegen scheint sich zu entziehen – und zwar umso deutlicher, je genauer man sie zu benennen versucht. Eine spezifische Zeitlosigkeit ist in diesen Zeilen zu erkennen, auch wenn es sich offenkundig um zwei Tage in der unmittelbaren Gegenwart handelt. Es ist eine Gegenwart, die in mehrere Zeitschichten aufgeteilt wird.⁵¹¹

⁵¹⁰ Vgl.: United Nations. DESA Department of Economic and Social Affairs/Population Division: WORLD URBANIZATION PROSPECTS: THE 2005 REVISION. New York 2006. S. 66.

⁵¹¹ Helmut Böttiger: WER AUS DER ZEIT FÄLLT, WO LANDET DER? HIER STIMMT ETWAS NICHT, SO GUT IST DIESE PROSA: IN SEINEM VERSTÖRENDE ROMANDEBÜT „JUNGE“ ERZÄHLT SEBASTIAN POLMANS

Diese Unstimmigkeiten und Informationslücken sind allerdings vor dem Hintergrund der Erzählsituation und des Erzählinteresses zu betrachten. Zur Erzählsituation ist zu sagen, dass der Bericht nicht einheitlich fokalisiert ist. Der Leser findet sich in einem stetigen Wechsel der Fokalisierung wieder. Dieser Wechsel ist wesentlicher Teil des Berichts und gehört damit zum Äußerungskontext, der für die Bewertung der Einhaltung oder Missachtung der Maximen rationaler Kommunikation beachtet werden muss.⁵¹² Das bedeutet auch, dass der vom Text selbst vorgegebene Maßstab für die Vollständigkeit der Informationen⁵¹³ erst einmal genauer bestimmt werden muss. Wenn man Titel und Erzählanfang betrachtet, steht der Junge selbst im Vordergrund. Es wird aber auch bereits offenbar, dass die Informationen sich weniger auf die allgemeinen Abläufe als vielmehr auf die besondere Art der Wahrnehmung des Jungen beziehen, insbesondere auf seine ‚Krankheit‘. So wird bereits im ersten Abschnitt des Romans davon gesprochen, dass die Wolken „wie Flecken angerostet am Himmel standen.“ (Ju, S. 9) Das lenkt den Blick auf die Perspektive des Jungen, aus dessen potenzieller Wertungsperspektive die Wolken und nur wenig später auch „das Knistern der Kohlensäure“, das „ihm so laut vor[kam]“, (Ju, S. 10) dargestellt werden. Die Rückführung der Löcher im Kofferradio auf die Absicht, „etwas hinter der Hülle zu *befreien*“, (Ju, S. 9 [Hervorhebung SEL]) weist ebenfalls bereits auf die Wahrnehmungsperspektive des Jungen im Bericht hin. Dass etwas mit ihm und seiner Wahrnehmung „nicht stimmt“, bzw. dass er anders wahrnimmt, als es in unserer Gesellschaft für ‚normal‘ gehalten wird, wird dann spätestens im Kontext der Todesgedanken thematisiert. (Vgl.: Ju, S. 16)

Vollständigkeit kann also bezüglich der inneren Vorgänge, der Wahrnehmungs- und Erlebnisprozesse des Jungen erwartet werden, nicht aber hinsichtlich der Rahmenbedingungen. Die Unklarheiten, die den Namen, das Alter und die genaue Datierung betreffen, sind also nicht ausschlaggebend für die Feststellung eines Verstoßes gegen das Kooperationsprinzip, weil in Bezug auf die genauen Daten und Fakten keine Vollständigkeit zu erwarten ist. Das wird bereits daran ablesbar, dass der Name des

MIT UNGEWÖHNLICHER SPRACHKRAFT VOM INNEREN BILDERTHEATER EINES HERANWACHSENDEN (11.10.2011). In: SZdigital. URL: https://global.factiva.com/ha/default.aspx#!/?&_suid=146193399476508271201882564986 (Datum des Zugriffs: 29.04.2016).

⁵¹² Genaueres zur wechselnden Fokalisierung und der Interpretation der Verwendung derselben s. u.

⁵¹³ Vgl.: S. 109.

Jungen nicht genannt wird, er ist offenbar nicht wichtig für das Erzählinteresse, das sich auf die Wahrnehmung des Jungen beschränkt. Auch darauf, dass die äußere Handlung schlicht nicht im Vordergrund des Romans steht, hat Böttiger in seiner Rezension bereits hingewiesen.

Die plastische, emotionale Sprache entwickelt eine starke Sogwirkung, Ton- und Bildspuren laufen gleichzeitig ab. Die Beschreibung von Orten und Situationen, von Menschen und ihren Gesprächen ist in ihrer hyperrealistischen Detailtreue untrennbar verwoben mit subjektiv-fragmentarischen Wahrnehmungsschüben.⁵¹⁴

Der Bericht thematisiert eher die Wahrnehmung der Welt durch den Jungen als die Vorgänge selbst. Eine Besprechung der subjektiven Wahrnehmung eines (prä?)pubertären Jungen ließe sich mithilfe einer durchgängigen internen Fokalisierung bestens leisten. Im Roman finden sich auch etliche Stellen, die auf Wahrnehmungs- und Erlebnisprozesse des Jungen beschränkt sind. Ich möchte zwei Beispiele anführen:

- Eine Gänsehaut in seinem Nacken wird beispielsweise folgendermaßen beschrieben: „Während er mit dem Daumen die Strecke abmaß und mit einem Kuli Punkte auf der Karte markierte, spürte er einen stechenden Schmerz im Kopf, und als er sich über den Nacken strich, war darin alles verkiesel, etliche kleine Steine dicht an dicht, wie die Waschbetonfliesen auf der Terrasse seiner Großeltern.“ (Ju, S. 145)
- Die Einheit von Mensch und Natur spielt für den Jungen eine wichtige Rolle und so stellt er sich die Naturgesetze oft auch im Zusammenhang mit den Menschen vor: „Er holte tief Luft, um seinen Atem zu verlangsamen, dabei verschwand das Sonnenlicht mehr und mehr. Er dachte, er würde es mit sich aufnehmen, und überlegte, dass der Wechsel von Tag und Nacht womöglich etwas zu tun haben könnte mit der Atmung der Menschen, ebenso wie der Auf- und Untergang von Sonne und Mond.“ (Ju, S. 71)

Doch neben Passagen interner Fokalisierung sind auch extern und nullfokalisierte Textstellen bedeutungstragend. Alleine die Wahrnehmung der Welt durch den Jungen ist

⁵¹⁴ Böttiger: WER AUS DER ZEIT FÄLLT, WO LANDET DER?

also nicht das, was vermittelt werden soll, da die Erzählsituation darüber hinaus geht.⁵¹⁵ Deswegen gibt die Wahrnehmung des Jungen alleine auch nicht die akzeptierte Richtung der Äußerungen vor, in deren Rahmen das Kooperationsprinzip Anwendung finden kann. Der Roman beginnt beispielsweise mit einem extern fokalisierten Bericht, also einer Vermittlung des Geschehens, die an einen *potenziellen* Beobachter innerhalb der erzählten Welt gebunden ist.

Vor seinen Füßen surrte ein altes Kofferradio. Das engmaschige Stoffgitter über den Lautsprechern war mit einer Kugelschreiberspitze durchbohrt worden, Rückstände von feinem Kuliblauf um die kleinen Durchbrüche, als hätte jemand versucht, einzubrechen, um etwas hinter der Hülle zu befreien. Der Junge konnte es nicht gewesen sein. Seit er auf dem Feuerwachturm arbeitete, lag auf einem der schmalen Simse nur der Bleistift, der an beiden Enden angespitzt war und nicht viel länger als sein kleiner Finger. (Ju, S. 9)

Einige Ereignisse werden auch nullfokalisiert berichtet, der Bericht ist also nicht immer an den Wahrnehmungs- und Erlebnishorizont einer fiktionsinternen Figur gebunden, sondern geht darüber hinaus:

Ein Schwarm winziger Falter, Bläulinge, deren Schlupf noch nicht lange her sein konnte, spielte draußen vor einem Ostfenster des Turms. Die Scheiben waren rundherum durch Streben verbunden wie mit schmalen Strichen. Kreuz und quer wechselte der lose Verein die Fensterausschnitte, bis die Bläulinge schließlich gemeinsam im Licht hinter dem staubblinden Glas verschwanden, als wäre ihre Lebenszeit unerwartet abgelaufen. Der Junge wusste von der kurzen Dauer der Falter, weshalb er versuchte, ruhig zu bleiben, wann immer er einen von ihnen irgendwo bemerkte, um die schlagenden Flügel nicht aus dem Blick zu verlieren. Flatterte er dann doch davon, kam ihm manchmal der Satz auf, er habe den Schmetterling ein halbes Leben lang begleitet. *Diesmal sah der Junge die Falter nicht.* (Ju, S. 12 [Hervorhebung SEL])

Bei der Betrachtung der null- und extern fokalisierten Textstellen fällt allerdings auf, dass die *Art* der Wahrnehmung derjenigen des Jungen gleicht, obwohl die Wahrnehmung nicht an die Figur desselben gekoppelt ist. Die radikale Subjektivität der Wahrnehmung von

⁵¹⁵ Oder aber diese Angaben wären ein Verstoß gegen die Maxime rationaler Kommunikation in relationaler Hinsicht, da in diesem Fall Irrelevantes berichtet werden würde. Das Erzählinteresse wäre dann nur die Vermittlung der internen Vorgänge – der Wahrnehmung der Welt durch den Jungen. Diese Interpretation wird dem Roman aber aus unterschiedlichen Gründen nicht gerecht, wie mithilfe der Kriterien zur Evaluation von Interpretationen ersichtlich wird. Sie wäre zwar vermutlich einfacher, würde aber nicht alle Textstellen einbinden (diejenigen Textstellen, die etwas vermitteln, was über den Wahrnehmungs- und Wissenshorizont des Jungen hinaus geht, müssten sämtlich als Verstoß gegen das Kooperationsprinzip gesehen werden). Auch im Rahmen der Kontextualisierung (s. u.) ist die Interpretation nicht zu halten, da die dem Roman vorangestellten Mottos und auch die Interviews mit Polmans diese Interpretation als simplifizierend ausweisen.

Welt, die in den intern fokalisierten Textstellen heraussticht, wird auch innerhalb der Null- und externen Fokalisierung eingehalten. Der eben zitierte Textausschnitt ist auch hierfür ein gutes Beispiel.

Obgleich die Beobachtung der Falter nicht an die Wahrnehmung des Jungen gebunden sein kann, da er diese selbst gar nicht sieht (siehe Hervorhebung), ist ihre Erwähnung im Einklang mit dem Horizont des Jungen, denn dieser nimmt Kleinigkeiten intensiv wahr. Wenn der Junge die Falter sehen *würde*, würde er sich genau die Gedanken machen, die im Ausschnitt beschrieben werden. Zudem zeugt auch die Beschreibung, dass die Falter die „Fensterausschnitte“ wechselten, von der Einnahme einer nachgebildeten Wahrnehmung in der Art, wie sie dem Jungen möglich ist. Diese Passage passt völlig in die Beschreibungen aus der Sicht des Jungen, der die Welt genauer wahrnimmt als die Erwachsenen. Er interessiert sich für Tiere und die Natur, und die Einheit des Menschen mit der Natur scheint für ihn ein wichtiges Thema zu sein. (Vgl. z. B. Ju, S. 28) Der technische Fortschritt, aber auch Veranstaltungen wie das Schützenfest hingegen werden als gefährlich und störend empfunden. So fühlt er sich ungestört, wenn er alleine im Haus ist und die einzigen Geräusche „das Arbeiten des Holzes, das Knacken im Dach und in den Zwischenwänden“ (Ju, S. 20) sind. Er will den Bau der Autobahn verhindern (vgl. Ju, S. 118) und sieht Autos als Gefahr. (Vgl. bspw. Ju, S. 110f.)

Es werden auch Inhalte vermittelt, die Hintergründe erklären, von denen der Junge selbst nichts weiß und die sein Verhalten in Bezug zur Außenwelt setzen.

Im Zweiten Weltkrieg hatte sein Großvater für die Deutschen arbeiten können, weil er seinen Namen verschwiegen hatte [...]. Dem Jungen wurden diese Dinge verschwiegen, und er sollte sie nie erfahren. Er dachte, sein Großvater habe lediglich Maschinen repariert, Dieselmotoren, Metallpressen oder Schleifgeräte, von Kriegsflugzeugen und Bomben war nie die Rede gewesen. (Ju, S. 81)

Wenn also nicht alleine das wichtig ist, *was* der Junge wahrnimmt, so ist es doch die *Art* seiner Wahrnehmung, die das Erzählinteresse ausmacht. Textstellen wie die eben zitierte, in denen der Bericht deutlich über den Wissensstand des Jungen hinausgeht, sind sehr rar gesät und dienen immer dem besseren Verständnis der Psyche des Jungen. Es sind keine Hinweise auf allgemeine Daten und Fakten o. ä., die hier nachgetragen werden, sondern Hintergründe, die das Verhalten des Jungen nachvollziehbarer machen. In eben zitiertem Ausschnitt trägt die Informationsvermittlung dazu bei, die Ablehnung des Jungen

bezüglich des technischen Fortschritts (und hier natürlich besonders bezüglich der Waffenindustrie) zu beschreiben.

Auch wenn der Bericht teilweise über den Erlebnishorizont des Jungen hinausgeht, verbleibt er innerhalb der Grenzen der Wahrnehmungsmöglichkeiten des Jungen. Die nicht intern fokalisierten Textstellen haben denselben Zugriff auf die Welt wie der Junge, was erstens eine einheitliche Sicht bewirkt und zweitens die Identifizierung mit dem Jungen und seinem Zugriff auf die Welt forciert.

Diese eigentümliche Erzählhaltung, in der die Fokalisierung zwar nicht auf den Wahrnehmungsinhalt des Jungen beschränkt bleibt, dennoch aber auf seine Fokussierung, macht das erzählerisch Besondere des Romans aus. Und sie ist es auch, die die akzeptierte Richtung der Lektüre und damit die textinterne Norm hinsichtlich der Vollständigkeit vorgibt. Zu erwarten ist also eine Darstellung interner Vorgänge, erweitert um die Zusammenhänge, die diese Art von Wahrnehmung verallgemeinern.⁵¹⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun die Einhaltung/der Verstoß gegen das Prinzip rationaler Kommunikation gemäß der akzeptierten Richtung im Roman JUNGE analysieren. Die oben genannten Auslassungen von Daten und Fakten sind kein Verstoß gegen das Prinzip auf der Ebene des Berichts, da diese Informationen im Rahmen der akzeptierten Richtung desselben nicht zu erwarten sind.

Verstöße gegen die Maxime der *Quantität* sind aber in Bezug auf die Verfassung des Jungen auszumachen. Die Frage danach, was mit dem Jungen eigentlich nicht stimmt, ist elementar für das Erzählinteresse, das in der Art der Wahrnehmung des Jungen ausgemacht werden konnte. Der Junge bricht zusammen (vgl. Ju, S. 193f.) und hört Dinge, die andere nicht hören oder denen sie keine Bedeutung beimessen, (vgl. bspw. die Kohlensäure, Ju, S. 10) während er anderes „überhört“. (Vgl. z. B. Ju, S. 29) Er weiß teilweise nicht, ob das, was er wahrnimmt, tatsächlich passiert, oder ob er es sich nur einbildet. (Vgl. z. B. Ju, S. 33f.: „weil er nicht wusste, ob das gellende Schimpfen wirklich hinter ihm war oder nur in seinem Kopf.“) In seinem Kopf rauscht und sticht es, ihm ist schwindlig (vgl. z. B. Ju, S. 35 oder auch besonders S. 136) und er muss mit einem Zittern

⁵¹⁶ Vgl. auch: „Polmans lässt wie Büchner seinen Protagonisten nicht in der Ich-Form agieren, sondern spricht distanziert von einem ‚Er‘. Doch bleibt er ganz nah an der Perspektive seiner Figur, sieht die Welt mit ihren noch nicht trainierten, die Details verzerrenden, vergrößern den Augen.“ Böttiger: WER AUS DER ZEIT FÄLLT, WO LANDET DER?

umgehen, „das in kurzen Abständen wie elektrisch durch seinen Körper zuckte“ (Ju, S. 27f.). Außerdem leidet er unter Schlafstörungen. (Vgl. Ju, S. 137-145) Doch das alles ist nicht eindeutig bestimmbar. Der Leser steht vor der Frage, ob der Junge krank ist, und wenn ja, woran er leidet. Der Bericht bleibt diesbezüglich sehr fragmentarisch und liefert nur vage Hinweise. Die Erzählsituation würde aber weitere Hinweise erlauben, wie beispielsweise die eben zitierte, nullfokalisierte Textstelle belegt, die die Vergangenheit des Großvaters nachträgt.

Auch einige Verstöße gegen die Maxime der *Qualität* liegen vor, denn im Roman wird Widersprüchliches berichtet, ohne dass eine Erklärung gegeben wird. Eine Erklärung ist aber denkbar, denn der Roman autorisiert durch Erzählsituation und Erzählinteresse die Erwartung von Vollständigkeit im Hinblick auf die Art der Wahrnehmung des Jungen, die mit seiner ‚Krankheit‘ in Verbindung steht.

Einige Beispiele sollen die Verstöße in qualitativer Hinsicht verdeutlichen:

- „Jetzt schrie er selbst. Aber alles war still.“ (Ju, S. 26) Für eine umfassende Vorstellungswelt bezüglich der ‚Krankheit‘ ist es elementar zu wissen, ob der Junge seinen Schrei nicht hören kann, oder ob er nur innerlich schreit und der Schrei akustisch in der Welt nicht wahrnehmbar ist.
- „Eine Hand berührte ihn an der Schulter, sehr vorsichtig. Der Junge drehte sich nicht um. Er wusste, dort würde niemand sein, trotzdem fluchte er laut, wackelte auf seinem Stuhl und schlug mit den Händen um sich, als wäre er doch nicht allein. Die Hand packte leicht zu, griff immer fester, bis der Junge still sitzen blieb, nicht von sich aus, sondern weil ihn die Hand, jetzt ein Arm, wie ein Sicherheitsgurt über die Brust griff.“ (Ju, S. 142) Es ist anzunehmen, dass der Vater den Jungen festhält, denn wenig später hört der Junge das Räuspern des Vaters. Doch was bedeutet es dann, dass der Junge *wusste*, dass hinter ihm niemand steht?
- Der Junge arbeitet angeblich im Feuerwachturm. (Vgl.: Ju, S. 9) Auch die Erwähnung der Dienstliste und einige Abbildungen deuten darauf hin, dass er tatsächlich *angestellt* ist. (Vgl.: Ju, S. 22) Doch gegen diese zunächst gerechtfertigte Annahme spricht erstens, dass das Telefon, mit dem der Junge sich vom Dienst abmelden müsste, (vgl.: Ju, S. 23) offenbar nicht funktioniert (vgl.: Ju, S. 33) und zweitens die Beschreibung des Turmes

selbst. Die Tür zu seinem angeblichen Arbeitsplatz lässt sich nur mit großer Mühe öffnen. (Vgl.: Ju, S. 35) Außerdem scheint außer dem Jungen nie jemand im Turm zu sein. Wenn dieser Turm noch als Wachposten fungiert, wer wacht dann, wenn der Junge nicht da ist? Ist die Arbeit dort nur eine Einbildung des Jungen, die ihm einen Grund gibt, aus der Welt zu fliehen?

Bezüglich einiger für das Erzählinteresse elementarer Ereignisse kann der Leser aufgrund der Verstöße gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts nicht zu einer umfassenden Vorstellungswelt gelangen. Die Handlung des Romans bleibt beispielsweise bezüglich der Frage unklar, ob der Junge auf dem Wachturm arbeitet oder was ihn andernfalls erstens dorthin führt und zweitens imaginieren lässt, er sei zur Wache dort abgestellt. Diese Verstöße gegen die Maxime der Qualität führen (gemäß der Definition mimetisch unzuverlässigen Erzählens) zu unterschiedlichen autorisierten Annahmen. Beispielhaft möchte ich die Annahmen bezüglich des Aufenthaltes des Jungen auf dem Feuerwachturm anführen:

E: Der Junge ist auf dem Feuerwachturm.

A₁: Der Junge arbeitet auf dem Wachturm.

A₂: Der Junge arbeitet nicht auf dem Wachturm.

Hier werden Leerstellen im Text entworfen, die aufgrund des Erzählinteresse und der Erzählsituation nicht zu erwarten sind. Fragen wie die nach der ‚Krankheit‘ des Jungen lassen sich nicht beantworten. Das Verlorensein in der Welt, die Abneigung gegen die technisierte Gesellschaft und die Ablehnung bei gleichzeitiger Liebe seiner Familie sind Angelpunkte, mit deren Hilfe der Leser sich zwar ein Bild über den Protagonisten machen kann, welches aber aufgrund der oben angeführten Widersprüche im Bericht fragmentarisch bleibt. Damit verstößt der Bericht auch in *modaler* Hinsicht gegen die Maximen rationaler Kommunikation, indem er Unklarheiten und Mehrdeutigkeiten evoziert.

Die Art der Wahrnehmung des Jungen ist gekoppelt an seine ‚Krankheit‘, von der wir nicht einmal wissen, ob es eine Krankheit ist. Das Rauschen in seinem Kopf (vgl. z. B. Ju, S. 24 und S. 136) und die Seh- und Wahrnehmungsstörungen (vgl. z. B. Ju, S. 22) sind es, die dem Jungen einen besonderen Blick ermöglichen. Und diese Art der Wahrnehmung wird durch die teilweise gar nicht abschließend entwirrbaren Perspektiven des Berichts auch dem Leser ermöglicht. Der Zustand des Jungen wird im Bericht gespiegelt, sodass

sich das Rauschen im Kopf über die Wahrnehmung setzt und dem Leser die Möglichkeit eröffnet, die Welt mit seinen Augen zu sehen, obgleich der Bericht nicht auf den tatsächlichen Wahrnehmungsinhalt des Jungen beschränkt bleibt.

Aus den bisher gesammelten Erkenntnissen lässt sich einiges über den essentiellen Gehalt des Romans ableiten. Da die Handlung – und zwar auch die Handlung um den Jungen und seine ‚Krankheit‘ – hier nicht im Vordergrund steht (weil erstens gar nichts Wesentliches *passiert* und zweitens die Verstöße gegen die Maximen rationaler Kommunikation bezüglich der ‚Krankheit‘ zu nicht auflösbaren Unklarheiten führen), rückt der Bericht selbst in den Fokus der Interpretation. Der Bericht ist durch die beschriebene Fokalisierung geeignet, den Leser in die Position des Jungen zu versetzen. Er bildet die Art der Wahrnehmung von Welt nach, wie sie dem Jungen durch seine ‚Krankheit‘ möglich ist.

Wenn dieser Blick auf die Welt der Schlüssel zur Lektüre des Romans ist, wird ein weiterer Aspekt bedeutungstragend: Die Welt ist für den Jungen ein fremder Ort, dem er zu entfliehen versucht. Der Leser wird durch die beschriebene Form des Berichts in die Lage des Jungen versetzt und nimmt die Welt wahr, wie sie der Junge in Folge seiner ‚Krankheit‘ wahrnimmt. Doch ist der Junge überhaupt krank? Die Sicht auf die Welt, die durch diese Form des Berichts ermöglicht wird, führt Verschiedenes mit sich: Erstens werden Inhalte der Handlung nicht klar, da die Wahrnehmung gestört ist. Zweitens rücken aber fiktive Fakten in den Fokus, die eine Einheit von Mensch und Natur beschreiben, deren Darstellung ohne diese spezielle Fokalisierung nicht möglich wäre. Hier ist beispielhaft die schon erwähnte Beschreibung der Falter im Turm, die der Junge selbst nicht wahrnimmt, zu nennen. Die ‚Krankheit‘ des Jungen, die diese Form der Wahrnehmung hervorruft, scheint also eher ein Gewinn als ein Problem zu sein, wenn es darum geht, die Welt zu verstehen.

Die Suche nach einem Sinn dieser Form des Erzählens führt zu der Annahme, dass eher die Menschheit krankt als der Junge. Der Junge erkennt die Gefährdung der Menschheit und des menschlichen Miteinanders durch den technischen Fortschritt, durch Kriege und durch ein fehlendes Miteinander von Mensch und Natur und den Menschen untereinander. Die Empathiefähigkeit des Jungen wird durch die Art des Berichts auf den

Leser übertragen,⁵¹⁷ der damit in die Lage versetzt wird, das Kranken der Menschheit zu erkennen. Der stetige Wechsel der Fokalisierung trägt dazu bei, dass der Leser die Sicht des Jungen nicht nur *vorgeführt* bekommt, sondern selbst in die Lage versetzt wird, die Welt auf diese Weise zu *erkennen*.

Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse lässt sich die Interpretationsthese aufstellen, dass im Roman eine Krankheit der technisierten menschlichen Welt dargestellt wird. Damit verbunden wird aber auch die Hoffnung auf die Heilung der Welt durch erstens einen besonderen Blick auf dieselbe und zweitens durch das Erzählen selbst. Denn das Erzählen ist es, das die Erkenntnis im Roman ermöglicht. Diese Interpretation kann auf verschiedene Arten gerechtfertigt werden:

Das Kranken der Menschheit und der Welt wird selbst zum Thema gemacht. Da sind beispielsweise die Großeltern, die sich nie ansehen, obgleich das Ansehen sie glücklich machen würde. (Vgl. Ju, S. 96) Auch die Darstellung der Technisierung der Welt als Gefahr stützt diese These. „Vielleicht war der Alte ein Roboter, vielleicht waren alle Menschen Maschinen, sogar Hiko, seine Eltern.“ (Ju, S. 67) Der Junge hingegen nimmt die menschlichen Regungen wahr. Er hört den Atem seiner Mutter lauter als ihre Worte. (Vgl.: Ju, S. 157) Hinhören und Hinsehen sind die einzigen Möglichkeiten der Rettung. Im Diskurs wird durch die Fokalisierung auf die Wichtigkeit des Hinsehens und Zuhörens verwiesen. Doch die Wortfelder des ‚Sehens‘ und ‚Hörens‘ nehmen auch innerhalb der Story eine wichtige Funktion ein.⁵¹⁸

Auch die Paratexte stützen diese Interpretation. Die Überschriften haben beispielsweise mit der Handlung wenig zu tun. Sie machen stets auf ein spezielles Gefühl oder die besondere Wahrnehmung des Jungen aufmerksam. „Am Anfang dieses Herzrasen“ (Ju, S. 9) verweist auf die ‚Krankheit‘ des Jungen. Dass seine Wahrnehmungsstörungen bereits hier, in der ersten Überschrift, mit seinem Herzen verbunden werden, zeigt deutlich die Fokussierung auf das Gefühl im Roman.⁵¹⁹ Die Überschriften „Willkommen“ (Ju, S. 27),

⁵¹⁷ Vgl.: Roman Bucheli: IM NIEMANDSLAND. SEBASTIAN POLMANS HÄLT IN SEINEM DEBÜTROMAN „JUNGE“ ALLES IN DER SCHWEBE. (25.10.2011). In: nzz.ch. URL: www.nzz.ch/im-niemandsland-1.13110973 (Datum des Zugriffs: 13.07.2016).

⁵¹⁸ Beispiele erübrigen sich an dieser Stelle, da auf jeder Seite des Romans von „sehen“, „hören“, „lauschen“, „Fernglas“, „Ohren“, „Augen“ etc. die Rede ist.

⁵¹⁹ Vgl. hierzu auch Lars Claßen/Sebastian Polmans: KURZINTERVIEW. SEBASTIAN POLMANS IM GESPRÄCH MIT SEINEM VERLEGER LARS CLABEN (25.10.2015). In: suhrkamp.de. URL:

„Über das Oben und Unten“ (Ju, S. 54) und „Doppelsterne oder die Nacht“ (Ju, S. 137) beschreiben eher Wahrnehmungsinhalte als Elemente der äußeren Handlung. Auch die letzte Überschrift „Tokio“ (Ju, S. 179) verweist nicht etwa auf einen Ort, sondern vielmehr auf den Wunsch des Jungen, in einem Niemandsland zu wohnen und sich mit der Natur auseinanderzusetzen. Denn Tokio, das bemerkt der Junge schnell, ist ebenfalls nicht der Ort seiner Träume. (Vgl.: Ju, S. 184) Er ist auf dem Weg aus der Welt hinaus, nicht nach Tokio hinein.⁵²⁰

Auch die dem Roman vorangestellten Mottos stützen diese Interpretation. Das erste Motto ist der Beschreibung Derridas zu der von ihm zusammengestellten Ausstellung im Louvre entnommen:

- Des larmes qui voient ... Vous croyez?
- Je ne sais pas. Il faut croire.

Jaques Derrida (Ju, S. 7)⁵²¹

Derrida erörtert in seinem Ausstellungskatalog die Möglichkeit des Erkennens der eigenen Blindheit mithilfe von Kunst und Kunsttheorie:

Die Erfahrung der eigenen geistigen Blindheit gegenüber der Sichtbarkeit der Welt entspricht [...] einem Sehen unter Tränen, das zwar den Blick buchstäblich verschleiert, zugleich aber die Aufgabe begründet, das Ereignis einer das buchstäbliche Sehen und Erkennen aufopfernden Erfahrung zu erzählen bzw. darzustellen: in Kunst, Religion und Philosophie.⁵²²

In JUNGE setzt Polmans die Forderung nach der Darstellung der Möglichkeiten des Erkennens in der Kunst um. Die mimetische Unzuverlässigkeit leistet demnach nicht nur

<http://www.suhrkamp.de/images/sonstiges/Interview-Sebastian%20Polmans.pdf> (Datum des Zugriffs: 20.02.2016).

⁵²⁰ Vgl. auch den Bericht über den Beginn der Reise.: „Er wurde allmählich kleiner, wie etwas, das im Schrumpfen oder Schmelzen begriffen war.“ (Ju, S. 189)

⁵²¹ Das Original ist zu finden in: Jaques Derrida: MÉMOIRES D'AVEUGLE: L'AUTO PORTRAIT ET AUTRES RUINES [EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE DU LOUVRE, HALL NAPOLÉON; DU 26 OCTOBRE 1990 AU 21 JANVIER 1991]. Paris 1991. S. 130.

Die deutsche Übersetzung lautet:

Tränen, die sehen ... Glauben Sie?

Ich weiß nicht, man muß glauben.

Ders.: AUFZEICHNUNGEN EINES BLINDEN: DAS SELBSTPORTRÄT UND ANDERE RUINEN. HERAUSGEGEBEN UND ÜBERSETZT VON MICHAEL WETZEL UND ANDREAS KNOP [DIESES WERK ERSCHEIN ANLÄSSLICH DER IM MUSÉE DU LOUVRE, HALL NAPOLÉON, VOM 26. OKTOBER 1990 BIS 21. JANUAR 1991 GEZEIGTEN AUSSTELLUNG]. München 1997. S. 127.

⁵²² Ulrich Seeberg: DAS SEHEN DER BLINDEN. DERRIDA ALS KUNSTTHEORETIKER. In: PESA 5 (2013), S. 388–406. S. 390.

die Fokussierung auf die Art der Wahrnehmung des Protagonisten. Sie ist ganz wesentlich Teil der notwendigen Erkenntnis der Blindheit des Erzählens, der Unmöglichkeit der direkten Darstellung der Welt. Die Fokussierung auf die Art der Wahrnehmung des Jungen, der die Welt aufgrund seiner ‚Krankheit‘ auf eine besondere Weise erlebt, entspricht der Fokussierung Derridas auf blinde Künstler. Derrida nimmt den Standpunkt des Blinden ein, um ein mögliches Verstehen der Welt durch Erinnerung an die eigene Blindheit zu zeigen. Polmans lässt seinen Erzähler mit dem verschleierte Blick des Jungen die Wirklichkeit entschleiern: „[D]ie Augen dienen gar nicht dazu, etwas zu sehen, sie dienen vielmehr dazu zu weinen; im tränenverschleierte Blick entschleiert sich die Wirklichkeit.“⁵²³ Und so sind es die Wahrnehmungsstörungen des Jungen, die, gespiegelt im Modus des Berichts, den entschleierte Blick ermöglichen.

Das zweite Motto zeigt, dass die Welt bzw. die Menschheit krankt und nicht der Junge.

Zuletzt

werden bloß soviel
überbleiben als
herumsitzen können
um eine Trommel.

W.G. Sebald (Ju, S. 7)⁵²⁴

Die Menschheit richtet sich selbst zugrunde. Was uns genau erwartet, wissen wir nicht, aber wenn wir nichts ändern, werden nicht viele Menschen übrig sein, um die Zukunft überhaupt zu erleben, so lautet die überzeugende Interpretation des den Band „UNERZÄHLT“ abschließenden Gedichts durch Schütte.⁵²⁵ Dieses Motto verweist also bereits vor Beginn der eigentlichen Erzählung auf die Zukunft der Menschheit, der Gefahr durch das eigene Verhalten droht.

⁵²³ Ebd. S. 404.

⁵²⁴ Das Original ist zu finden in: Winfried Georg Sebald/Jan Peter Tripp: „UNERZÄHLT“: 33 TEXTE UND 33 RADIERUNGEN. MIT EINEM GEDICHT VON HANS MAGNUS ENZENSBERGER UND EINEM NACHWORT VON ANDREA KÖHLER. München 2003. S. 71.

⁵²⁵ Vgl.: Uwe Schütte: FIGURATIONEN. ZUM LYRISCHEN WERK VON W. G. SEBALD. Eggingen 2014. S. 152.

Interessant für die Interpretation von JUNGE ist aber ganz besonders das dritte Motto:

We're not well
We're not well
We can tell ...

Erykah Badu (Ju, S. 7)

Während in Badus Song die Liedzeile „we can't tell“⁵²⁶ zu finden ist, leitet die Lektüre des Romans eine optimistischere Formulierung an. Es geht der Menschheit zwar nicht gut, aber wir *können* davon *erzählen*. Die Hoffnung auf eine Heilung der Menschheit und mit ihr der Welt ist demnach im Erzählen zu finden. Die durch die erzählerische Unzuverlässigkeit hervorgerufene Fokussierung auf den Bericht wird hier expliziert. Die Handlung des Romans rückt zugunsten des Erzählens in den Hintergrund.

Diese Interpretation des Romans autorisiert zur Vorstellung eines fiktiven Erzählers. Zwar sind im Erzähltext selbst keine Hinweise auf die Erzählinstanz zu finden, das Motto weist aber auf die Wichtigkeit *des Erzählens* hin. Außerdem lässt die mimetische Unzuverlässigkeit die erzählten Ereignisse in den Hintergrund rücken und zeugt von der Wichtigkeit der Art des Berichts, der in seiner eigentümlichen Fokalisierung eine Nachricht vermittelt: Sieh die Welt mit anderen Augen und sprich darüber. Im Gegensatz zur im vorangestellten Kapitel behandelten Kurzgeschichte DIE FLUGSIMULANTIN, für welche die Annahme eines fiktiven Erzählers keinen Erkenntnisgewinn bringt, kann für die Interpretation des Romans JUNGE die Vorstellung eines Erzählers Wesentliches zur Interpretation zufügen. An dem für diese Arbeit titelgebenden Satz aus dem Roman möchte ich den Erkenntnisgewinn verdeutlichen, den die Annahme eines fiktiven Erzählers für den Roman bringt. Im letzten Absatz des Romans wird die Situation des Jungen auf der Flucht nach Tokio beschrieben. Er ist nur wenige Meter weit gekommen, als er mit dem Fahrrad stürzt.

Durch seine geschlossenen Lider bemerkte er, dass es sich draußen aufhellte, von irgendwo her drang Sonnenlicht, die Wolken mussten sich verzogen haben. Es regnete auch nicht mehr, oder nur noch ein paar letzte Tropfen, die wie ausgeklopft vom Himmel fielen. Er wusste nicht, ob er auf der linken oder der rechten Seite lag, doch er spürte die nassweiche, bettwarme Erde unter der Wange. Vögel fingen nach und nach an zu zwitschern. *Zumindest hätte er sich all das gewünscht.* (Ju, S. 195 [Hervorhebung SEL])

⁵²⁶ Erykah Badu: THE CELL. Auf: Ders.: New Amerykah Part One (4th World War). 2008. [Hervorhebung SEL]

Mitgeteilt wird an dieser Stelle, was der Junge sich gewünscht hätte, nicht was in der fiktiven Welt tatsächlich der Fall ist. Durch die Missachtung der Maximen rationaler Kommunikation zu Beginn des Ausschnitts wird der Leser zeitweise zu der Annahme autorisiert, dass diese Ereignisse fiktive Fakten sind. Die Annahmen, dass die Sonne scheint und die Vögel zwitschern, sind hier zeitweise autorisiert, werden aber im letzten Satz des zitierten Ausschnittes infrage gestellt. Doch es ist auch nicht wichtig, ob die Sonne scheint, ob es regnet oder ob die Vögel zwitschern. Wichtig ist nur, dass der Junge sich das gewünscht *hätte*. Der Leser wird im Roman konsequent in die Lage versetzt, die *möglichen* (nicht unbedingt die tatsächlichen, deswegen werden die Wünsche im Modus des Irrealis eingeführt) Gefühle des Jungen nachzuvollziehen. Und nicht nur die Art des Fühlens selbst, sondern die Art der Wahrnehmung und des Denkens des Jungen sind Gegenstand des Berichts. Die Vermittlung dieser Inhalte wird durch die mimetische Unzuverlässigkeit des Erzählers erst möglich, denn die Unzuverlässigkeit evoziert die Unsicherheit, welche das Werk ausmacht. Die Sinnsuche in der Welt wird im Diskurs gespiegelt. Die Vorstellung eines fiktiven Erzählers trägt in diesem Rahmen dazu bei, die Möglichkeit der Rettung der Welt *durch das Erzählen* zu thematisieren.

Das Erzählen als beispielhaftes Rettungsmanöver für den Menschen ist das wesentliche Thema des Romans. Diese Interpretation kann auch durch einige Aussagen des Autors gestützt werden. Der verstörte und verstörende Blick auf eine zerrüttete Welt, eine Welt, die durch den technischen Fortschritt aus den Fugen geraten ist, da das Natürliche ins Hintertreffen gerät,⁵²⁷ ist Thema eines Interviews, das Polmans 2011 seinem Verleger gegeben hat. Der meiner Interpretation zufolge im Roman behandelte Ausweg durch genaueres Hinsehen und Mitfühlen wird hier ebenfalls angeschnitten. Dass die fiktionale Literatur dieses Hinsehen durch das Erzählen selbst leisten kann und dass genau dies auch die Intention Polmans für den Roman JUNGE war, wird im Interview deutlich.

Der Junge fährt mit dem Fahrrad und richtet seinen Blick immer wieder auf den Bau der breiten Straße, vielleicht wäre das ein wünschenswerter Versuch: Immer wieder von neuem hinschauen, die Wiederholung des bloßen Schauens. Ich glaube, dass es hierüber auch möglich ist, etwas über die Vorgeschichte dessen in Erfahrung zu bringen, was da kommt oder kommen könnte. Genauso

⁵²⁷ Vgl.: „Bei Georges Bernanos habe ich neulich gelesen, dass sich der Lebensrhythmus nicht mehr nach dem Herzschlag richtet, sondern nach dem von Motoren und Turbinen, dass das eine Tragödie sei. Ich dachte dann, ob es nicht ein kleiner Trost sein könnte, zu wissen, dass alle Fortschrittsfanatiker einen Brustkorb haben und ein Herz darin, das schlägt.“ Claßen/Polmans: KURZINTERVIEW.

können einem die Dinge auffallen, die dabei sind zu verschwinden, sogar die verschwundenen. Weil solch ein Verfahren aber ungewiss bleibt, kann ich nur versuchen einen Ausdruck zu finden für die Unzulänglichkeiten und Ungewissheiten. Von hier aus komme ich in die Literatur, oder ich such mich hinein.⁵²⁸

3.2.5 Uwe Johnson: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB

Nachdem ich nun einige unzuverlässig erzählte Werke vorgestellt habe, erfolgt abschließend die Untersuchung eines Werks, das ich zunächst als unzuverlässig erzählt kategorisiert habe. Die Analyse von Uwe Johnsons Roman MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB⁵²⁹ mit dem von mir entwickelten Instrumentarium zur Feststellung mimetischer Unzuverlässigkeit hat indes ergeben, dass das Werk *nicht* mimetisch unzuverlässig ist. Dennoch stelle ich diese Analyse als abschließendes Kapitel des Praxisteils an, da sie noch einmal belegt, wie das Verfahren funktioniert. Die MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB sind an der Schwelle zwischen zuverlässigem und unzuverlässigem Erzählen anzusiedeln und die Analyse dieses Werks zeigt, dass mein Instrumentarium auch zu dem Ergebnis führen kann, dass ein Werk nicht unzuverlässig ist.

Jakob Abs, ein erfahrener Dispatcher, ist immer quer über die Gleise gelaufen; nun ist er an einem nebligen Tag beim Überqueren ebendieser Gleise von einem Zug erfasst worden. Sein Tod lässt einige Leute darüber spekulieren, wie es dazu kommen konnte. Rohlf, ein SSD-Hauptmann, überwacht Heinrich Cresspahl wegen seiner Tochter Gesine, „geboren 1933, in Jerichow, Studium der Anglistik in Leipzig, Dolmetscherschule in Frankfurt am Main, am Main, und seit Anfang des Jahres [...] the N.A.T.O. Headquarters.“ (MüJ, S. 10) Er will Gesine als Spitzel („Immerhin war es ein Einzelgängerauftrag. Die Taube auf dem Dach“, MüJ, S. 10) für den Sozialismus gewinnen und versucht zunächst über Jakobs Mutter an sie heranzukommen. Jakob und Gesine waren wie Geschwister, seitdem Jakob als jugendlicher Flüchtling mit seiner Mutter aus Pommern bei den Cresspahls untergekommen war. Jakob zog später in eine Stadt an der Elbe,⁵³⁰ Gesine verließ Ostdeutschland nach ihrem Studium als

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Uwe Johnson: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB [1959]. Frankfurt a. M. 1994⁵. (MüJ)

⁵³⁰ Die Stadt, in die Jakob „mit seiner Arbeit [...] südlich bis an die Elbe“ (MüJ, S. 17) ging, wurde in der literaturwissenschaftlichen Forschung oft mit Dresden gleichgesetzt. Popp belegt aber, dass das nicht

Dolmetscherin. Nachdem Rohlfs versucht hat, über Jakobs Mutter mit Gesine in Kontakt zu treten, flieht Frau Abs mit Cresspahls Hilfe nach Westdeutschland. Gleichzeitig kommt Gesines Freund, Jonas Blach, ein Dozent für englische Sprache und Literatur in der DDR, zu den Cresspahls nach Hause, um ein politisch brisantes Manuskript fertig zu stellen. Jonas erzählt Cresspahl und Jakob von dem Treffen einer regierungskritischen Gruppe, an dem er mit seinem Professor teilgenommen und sich zu einem Redebeitrag hinreißen lassen hat.

Rohlfs unternimmt einen zweiten Versuch, um an Gesine heranzukommen; diesmal über Jakob. Doch Jakob weigert sich, Gesine nach Ostdeutschland zu holen, nicht weil er der Sache des Sozialismus kritisch entgegenstehe, sondern weil er „garantieren [wollte], dass du [Gesine, Anm. SEL] dich frei entscheiden kannst“. (Müj, S. 154) Gesine ist aber bereits in der DDR, um Jakob zu besuchen. Es kommt zu einer kritischen Situation, in der Rohlfs Gesine aufgrund verschiedener Gesetzesübertretungen („republikflüchtig und wegen Unterstützung des amerikanischen Imperialismus“, Müj, S. 155) festnehmen könnte. Der ungarische Aufstand, der an diesem Tag beginnt, verschärft Gesines Lage. Doch Rohlfs will nur mit ihr reden und sie für den Sozialismus gewinnen. Er lässt Gesine Zeit, das Angebot zu überdenken, und gewährt ihr sowohl sicheres Geleit nach Westdeutschland als auch freie Entscheidung. Jakob darf Gesine besuchen, die inzwischen ihre Liebe zu Jakob entdeckt und sich von Jonas getrennt hat. Doch Jakob fühlt sich im Westen fremd und kehrt zurück. Schließlich stirbt er beim Überqueren der Gleise nach seiner Rückkehr in die DDR auf dem Weg zu seinem Arbeitsplatz. Gesine lehnt den Auftrag Rohlfs schlussendlich ab, berichtet aber Jonas in einem Telefonat, sie habe ernsthaft darüber nachgedacht. Jonas wird, nachdem er bereits seinen Job verloren hat, von Rohlfs verhaftet.

Diese Geschichte wird in den MUTMASSUNGEN aber nicht etwa durchgängig von einem Erzähler berichtet; um diese Handlung überhaupt zu durchschauen, muss der Leser vielmehr seitenlang darüber rätseln, wer – wann – was berichtet.⁵³¹ Der Roman vermittelt

zutrifft. Jakobs Elbestadt ist vielmehr „eine fiktive Stadt, die man sich an der nördlichen Elbe irgendwo im Raum Wittenberge/Magdeburg zu denken hat.“ Hansjürgen Popp: LEKTÜREHILFEN UWE JOHNSON „MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB“. Stuttgart 1989². S. 15.

⁵³¹ Aufgrund der Unübersichtlichkeit, welche die Art des Berichts hervorruft, war der Erstausgabe sogar eine kurze Handlungszusammenfassung „Angaben zur Geschichte Jakobs“ angefügt. Vgl.: Uwe Johnson:

das Geschehen „in Form eines rekonstruierenden Rückblicks, denn die Gegenwartshandlung des Romans setzt erst ein, als die Titelfigur bereits gestorben ist“⁵³². Der Bericht ist verteilt auf verschiedene Erzählformen mit unterschiedlichen Erzählern. Es gibt drei Dialoge (Jonas – Jöche, Jonas – Gesine, Gesine – Rohlfs) und drei Monologe (Jonas, Rohlfs, Gesine), die den Bericht gestalten. Neben diesen Mono- und Dialogpartien (die für vorliegende Arbeit gar nicht von unmittelbarem Interesse sind, da es hier ja um heterodiegetische Erzählformen gehen soll) berichtet auch ein heterodiegetischer Erzähler, der in der Forschungsliteratur nahezu stets mit dem Autor gleichgesetzt wird.⁵³³ Die Textteile sind aber nicht einfach nacheinander angeordnet, sondern unterbrechen sich gegenseitig.⁵³⁴ Dieses parataktische Erzählen, bei dem Textstücke unvermittelt nebeneinander gestellt werden, bringt oftmals verschiedene Blickwinkel auf dasselbe Ereignis mit sich.⁵³⁵ Das Geschehen wird hierdurch perspektivisch aufgefächert. Die vom heterodiegetischen Erzähler vermittelten Abschnitte möchte ich im Folgenden auf ihre Zuverlässigkeit untersuchen.

Dieser Bericht des heterodiegetischen Erzählers eröffnet den Roman mit einem einzigen Satz: „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.“ (Ju, S. 7) Dass dem heterodiegetischen Erzählbericht besondere Bedeutung zukommt, ist schon an seinem

MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB. Frankfurt a. M. 1959. Vgl. auch: Walter Hinck: ROMANCHRONIK DES 20. JAHRHUNDERTS. EINE BEWEGTE ZEIT IM SPIEGEL DER LITERATUR. Köln 2006. S. 167.

⁵³² Katja Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. ERZÄHLSTRUKTUREN UND STRATEGIEN DER LESERLENKUNG IN DEN FRÜHEN ROMANEN UWE JOHNSONS. Göttingen 2003. S. 100.

⁵³³ Vgl. z. B. „Der Autor kennt auch Jakobs Gedanken“, Popp: LEKTÜREHILFEN UWE JOHNSON „MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB“. S. 125 oder Vivian Liska: JOHNSON, KENNT EINER JOHNSON? ERZÄHLREFLEXION UND WIRKLICHKEITSSUCHE IN UWE JOHNSONS *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. In: Carsten Gansel/Nikolai Riedel (Hrsg.): Internationales Uwe-Johnson-Forum. Bd. 6: Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 13–29. S. 17; Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 80.

⁵³⁴ Näheres zum Formprinzip siehe Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 117f. „Zwar steht ihm [dem Leser, Anm. SEL] mit dem Drucktypenwechsel ein Hilfsmittel zur Verfügung, das er im Verlauf seiner Lektüre als wiederkehrendes Formprinzip dekodieren kann, indem er den Kursivdruck als Kennzeichen des Monologs sowie den Anstrich durch Spiegelstriche als Kennzeichen des Dialogs erkennt –, die Erkenntnis jedoch, daß es insgesamt drei verschiedene Monologsprecher und drei unterschiedliche Dialoge gibt, erschließt sich erst am Ende des Romans vollständig und muß vom Leser selbst erarbeitet werden.“

⁵³⁵ Vgl.: Popp: LEKTÜREHILFEN UWE JOHNSON „MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB“. S. 13f. Als Beispiele für besonders unverbunden nebeneinanderstehende Aussagen führt Popp die Anmerkungen zu Heinrich Cresspahl an. Er wird, nach der dieses Thema einleitenden Frage im Dialog (MüJ, S. 8), erst im Monolog Gesines (MüJ, S. 8), dann im Erzählbericht (MüJ, S. 9) und schließlich im Monolog Rohlfs (MüJ, S. 9) beschrieben.

quantitativen Anteil ablesbar, denn mehr als die Hälfte der Erzählung wird von diesem Erzähler bestritten.⁵³⁶ Zur qualitativen Bewertung der Rolle des Erzählers im Roman lohnt eine genauere Untersuchung der Verhältnisse der Berichte untereinander, wie sie Katja Leuchtenberger bereits überzeugend vorgenommen hat. Leuchtenberger kommt dabei zu folgendem Schluss:

Die Co-Erzähler erweisen sich bei genauerer Betrachtung also als Figuren, die zwar *mit*-erzählen dürfen und durch ihre Zeugenschaft die Authentizitätsfiktion der Fabel steigern, die aber weder quantitativ noch qualitativ die dem Erzähler gleichberechtigten Partner sind, als die Johnson sie verstanden wissen wollte und als die sie in der Forschung immer wieder rezipiert werden. Vielmehr unterliegen sie dem Erzähler, der mit seinen Erzählerpartien den Roman nicht nur quantitativ beherrscht, sondern der auch qualitativ über die höchsten Kompetenzen verfügt.⁵³⁷

Der Verweis auf Johnsons Stellungnahme zur Rolle des Erzählers in den MUTMASSUNGEN bezieht sich auf folgende Stelle aus den BEGLEITUMSTÄNDEN:

Aber er [der Erzähler, Anm. SEL] hatte sich jeden Anspruches auf Allwissenheit begeben; er meldete sich bloss, wenn die anderen schwiegen, auffordernd, wenn sie an ein Stück der Erzählung geraten waren, das hatten sie verpasst, da luden sie ihn ein zur Mithilfe. Er mochte mit der Urheber sein; hier war er bloss jemand, der machte mit. Er arbeitete mit ihnen zusammen.⁵³⁸

Leuchtenberger nimmt an, dass diese Interpretation des Autors auf eine gewisse Weise in die Irre führt. Und sie führe nicht nur Literaturwissenschaftler,⁵³⁹ sondern auch den wissenschaftlich nicht interessierten Leser hinters Licht, denn die erste und zweite Auflage des Romans verwies im Klappentext ausdrücklich auf dieses Interpretationsangebot.⁵⁴⁰ Eine genaue Textanalyse, der eine Selbstaussage des Autors zunächst entgegenzustehen scheint, ist im Sinne des textorientierten Intentionalismus zur Überprüfung der Johnsonschen Selbstinterpretation zu leisten, da textexterne Hilfsmittel

⁵³⁶ Vgl. zur genauen Auflistung der Verteilung: Arne Born: WIE UWE JOHNSON ERZÄHLT. ARTISTIK UND REALISMUS DES FRÜHWERKS. Hannover 1997. S. 77. Born kommt allerdings zu dem Schluss, die Erzähler stünden gleichberechtigt nebeneinander. Vgl.: Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 138, FN 120. Vgl. zur Bewertung der interpretatorischen Leistung Borns auch: Rudolf Gerstenberg: VOM BEOBACHTEN DES SICH SELBST BEOBACHTENDEN BEOBACHTERS DER SICH SELBST BEOBACHTENDEN BEOBACHTER / ZIRKELSCHLUß UND FROSCHPERSPEKTIVE [REZ. ZU: ARNE BORN: WIE UWE JOHNSON ERZÄHLT. ARTISTIK UND REALISMUS DES FRÜHWERKS]. In: Johnson Jahrbuch 5 (1998), S. 223–240.

⁵³⁷ Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 140 [Hervorhebung im Original].

⁵³⁸ Uwe Johnson: BEGLEITUMSTÄNDE: FRANKFURTER VORLESUNGEN. Frankfurt a. M. 1980. S. 139.

⁵³⁹ Positionen, die diese Interpretation ungeprüft übernehmen, listet Leuchtenberger auf, vgl.: Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 139, FN 122 und S. 140, FN 129.

⁵⁴⁰ Vgl.: ebd. S. 139, FN 123.

nicht ungeprüft für die Interpretation des Textes übernommen werden dürfen. Der Erzähler, der also schon vor dem Hintergrund der Selbstaussage Johnsons und seiner tatsächlichen Ausgestaltung problematisch erscheint, bedarf offensichtlich einer genaueren Betrachtung. In seine Rolle *als* Erzähler ist der Schlüssel zur Textlektüre eingeschrieben.

Der Erzähler nimmt bereits früh im Roman Konturen an und die Fiktionsaufforderung zur Vorstellung desselben ist durch verschiedene Formulierungen gegeben. Er spricht von sich selbst in der ersten Person (vgl. bspw. MüJ, S. 21 und 31: „wie ich sage“, „wie ich ja sage“) und berichtet adressiert.⁵⁴¹ Dabei bleibt er aber ohne personale Struktur, er ist ein heterodiegetischer Erzähler, da er nicht Teil der fiktiven Welt ist.⁵⁴² Vielmehr ist er eine ordnende Instanz, analog zum Beruf des Protagonisten agiert er sozusagen als ‚Dispatcher‘: „Der ‚dispatchende‘ Erzähler lässt die Aussagen der Figuren als ‚Erinnerungszüge‘ passieren, soweit es zum ‚Gesamtplan des Buches‘, also dem Vorhaben, die Geschichte Jakobs zu zeichnen, passt.“⁵⁴³ Der Erzähler arrangiert also vor allem die Geschichte mit ihren verschiedenen Erzählsträngen. Dabei bietet der Erzähler auch Hintergrundinformationen an, die einigen Figuren nicht zur Verfügung stehen. Beispielsweise teilt er den genauen Inhalt des Telegramms Cresspahls an Jakob mit, über das Jöche und Jonas im Dialog nur mutmaßen können. (Vgl. MüJ, S. 70f.) Diese Hintergrundinformationen haben zu verschiedenen Interpretationsansätzen geführt. Thematisiert wird dabei immer die sogenannte Allwissenheit des Erzählers. Wie ich im Kapitel 2.3.2 erläutert habe, führen derartige Spekulationen über den Kenntnisstand der Erzählinstanz aber zu nichts und in vorliegendem Fall der MUTMASSUNGEN führen sie sogar dazu, dass Interpretationen das eigentlich Wichtige aus den Augen verlieren. Ich möchte, um dies zu zeigen, die analytisch sehr gelungene Arbeit Leuchtenbergers

⁵⁴¹ Vgl. auch Liska: JOHNSON, KENNT EINER JOHNSON?“. S. 16–18; Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 141f. Die Feststellung, der Erzähler kommentiere sein Erzählen auch, die Leuchtenberger an zwei Beispielen festmacht, halte ich für übereilt. Vgl.: ebd. S. 142, FN 136.

⁵⁴² Vgl.: Colin Riordan: THE ETHICS OF NARRATION. UWE JOHNSON'S NOVELS FROM *INGRID BABENENDE* TO *JAHRESTAGE*. London 1989. S. 37. Vgl. auch Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 141. Siehe dazu auch noch einmal meine Definition heterodiegetischen Erzählens, die sich auf das Kriterium der ontologischen Verschiedenheit zwischen Geschichte und Erzähler gründet. Vgl.: S. 60.

⁵⁴³ Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 81. Vgl. auch Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 144.

bezüglich der Anmerkungen zum „Wissenshorizont des Erzählers“⁵⁴⁴ genauer betrachten. Die Ergebnisse ihrer Analysen sind exzellent und tragen einiges zur angemessenen Interpretation des Romans bei – wenn man die Anmerkungen zum Kenntnisstand des Erzählers beiseite lässt. Leuchtenberger konstatiert, der Erzähler beschränke sein Wissen auf eine inkonsistente Weise und der Bericht erscheine damit „eher als selbst auferlegte Simulation eines Erzählers, der auf seine Allwissenheit partiell verzichtet.“⁵⁴⁵ Diese Annahme führt auch dazu, dass sie die oben zitierte Selbstinterpretation Johnsons zurückweist. Was der Erzähler aber tatsächlich über seine Figuren weiß, ist irrelevant. Als heterodiegetischer Erzähler im Sinne eines erfindenden Erzählers „weiß“ der Erzähler selbstverständlich alles über seine Figuren, denn er hat sie sich ausgedacht.⁵⁴⁶

Zatonskij gibt zu bedenken, dass die Nicht-Allwissenheit nur eine Rolle ist, die der Autor im Werk spielt [besser: der heterodiegetische Erzähler, Anm. SEL], so dass Thomas Mann oder William Faulkner genauso viel und umfassend von der Welt zu berichten wissen wie der explizit allwissende [heterodiegetische Erzähler aus den Romanen von, Anm. SEL] Honoré de Balzac oder Charles Dickens – nur erfolgt die Darstellung in diesen [...] auf eine andere Art und Weise.⁵⁴⁷

Die (thematisierte) Unvollständigkeit des Berichts und demgegenüber die Anmerkungen des Erzählers zu Fakten, die er laut Leuchtenberger und Popp nicht wissen sollte, führen zu eigentümlichen Anmerkungen. So fragt Popp beispielsweise, woher der Erzähler vom Schaden im Abhörtonbandgerät wisse, und bemerkt dazu, es „wird ihm nicht Herr Rohlfers erzählt haben.“⁵⁴⁸ Auch Popp führt diese Anmerkung im Erzählbericht auf eine ‚Allwissenheit‘ zurück. Abgesehen davon, dass diese Erwähnung fiktiver Fakten, die manchen Figuren nicht zugänglich sind, mit Allwissenheit nichts zu tun hat – wie ich gleich zeigen werde –, tritt mit dieser Interpretation Pops auch ein fiktionstheoretisches Problem auf. Wie ist es überhaupt vorstellbar, dass eine Figur einem heterodiegetischen Erzähler (und bei Popp sogar explizit dem Autor Johnson) *irgendetwas* erzählt? Und wie ist innerhalb dieser Logik erklärbar, dass der Erzähler die Gedanken der Figuren „kennt“? Solche Probleme ergeben sich, wenn statt der genauen Analyse der Fokalisierung über

⁵⁴⁴ Ebd. S. 141.

⁵⁴⁵ Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 144.

⁵⁴⁶ Siehe S. 61–65 in der vorliegenden Arbeit. Vgl. hierzu auch Sacharows in dieser Hinsicht berechtigte Kritik an Leuchtenbergers Ansatz: Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 86.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 86.

⁵⁴⁸ Popp: LEKTÜREHILFEN UWE JOHNSON „MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB“. S. 124.

den Wissenshorizont des heterodiegetischen Erzählers spekuliert wird. Popp's Formulierung führt zwangsläufig zu der Annahme eines homodiegetischen Erzählers, für die es im Text aber keine Anhaltspunkte gibt.⁵⁴⁹

Bei Leuchtenbergers Vorwurf der nicht konsistenten Beschränkung des Erzählerwissens wäre also eine Untersuchung der Fokalisierung angebracht. Wenn ein Fehlen von Informationen im Text bemängelt wird, muss zunächst einmal erläutert werden, was denn eine Vollständigkeit für diesen Roman bedeuten würde. Eine Nichtbeachtung des „textseitig evozierte[n] Erwartungshorizont[s] im Hinblick auf die Vollständigkeit der Erzählerrede“⁵⁵⁰ führt dazu, dass einige Interpreten einen Verstoß gegen das Kooperationsprinzip⁵⁵¹ formulieren.

Für die Feststellung der Norm – also der Perspektive, an der die Vollständigkeit gemessen werden kann – muss die Frage nach der Fokalisierung in den Erzählberichten beantwortet werden. Und diese Antwort scheint von Interpret zu Interpret unterschiedlich auszufallen. Während Popp und Leuchtenberger einen allwissenden Erzähler annehmen⁵⁵² (und damit eine Nullfokalisierung voraussetzen), ist Sacharow der Ansicht, dass der Erzählbericht ein kollektives Bewusstsein spiegelt oder wechselnd intern fokalisiert ist.

⁵⁴⁹ Vgl. allerdings Johnsons Anmerkungen zur Arbeit am Werk: „Bei einer solch niedrigen Verrichtung war das Bewusstsein des Verfassers plötzlich fertig mit der gestellten Aufgabe, ohne seine Aufsicht hatte es die Lösung gefunden und warf sie ihm in die Gedanken: Er hörte seine Leute reden. Es war ein Ton, der aufbegehrt gegen die Gewissheit, die war so unwiderruflich, die war in ein Grab getan; ihm wurde deutlich vorgesprochen, und gehorsam schrieb er nach: [...] Jetzt, da der Führer des Protokolls sich verstand mit zwei von ihren Leuten, sprach auch sie und liess es ihn hören.“ Johnson: *BEGLEITUMSTÄNDE: FRANKFURTER VORLESUNGEN*. S.133–135. Dieses *Bild* des protokollierenden Schriftstellers, bei dem Johnson auch sich selbst als den Erzähler vorstellt, kann für die Werkinterpretation interessant sein, für eine narratologische Analyse ist es aber unbrauchbar. Es stellt sich deswegen anders gesagt noch lange nicht die Frage, woher der Erzähler seine Informationen hat.

⁵⁵⁰ Ohme: *SKAZ UND UNRELIABLE NARRATION*. S. 224. Vgl. zur Unvollständigkeit in Zusammenhang mit der Fokalisierung (Kapitel 2.3.2) und auch die Anmerkungen zur Verwendung des Kooperationsprinzips (ab S. 107) in vorliegender Arbeit.

⁵⁵¹ Der Verstoß wird nicht mit Bezug auf die Gricesche Theorie formuliert, sondern der Erzähler wird als manipulierend beschrieben. Vgl.: Riordan: *THE ETHICS OF NARRATION*. S. 136f.; Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 159f.

⁵⁵² So auch Wolfgang Strehlow: *ÄSTHETIK DES WIDERSPRUCHS. VERSUCHE ÜBER UWE JOHNSONS DIALEKTISCHE SCHREIBWEISE*. Berlin 1993. S. 143. Dagegen Hinck: *ROMANCHRONIK DES 20. JAHRHUNDERTS*. S. 169: „Der allwissende, alles überblickende Erzähler, dessen Perspektive Zusammenhang und Kontinuität der Abläufe herstellt, oder die Sicht eines Ich, das alle Geschehnisse seiner personalen Perspektive zuordnet, sind hier vergessen.“ Ähnlich formulierte es auch schon Fahlke, vgl.: Eberhard Fahlke: *DIE WIRKLICHKEIT IN DEN MUTMASSUNGEN. EINE POLITISCHE LESART DER MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB VON UWE JOHNSON*. Frankfurt a. M./Bern 1982. S. 156.

Ist der Blickwinkel also eingeschränkt oder liegt eine Nullfokalisierung vor? Die Textstellen, die Leuchtenberger als Beleg für die ‚Allwissenheit‘ des Erzählers anführt, welche dann auf ihrer Ansicht nach inkonsistente Weise beschnitten wird, können m. E. gar nicht als nullfokalisierte Stellen beschrieben werden. Sie geben deswegen auch gar keinen Hinweis, der die angebliche ‚Allwissenheit‘ im Sinne einer alles überschauenden Erzählperspektive des Erzählers belegen könnte. Diese Textstellen, in denen der Erzähler „besser informiert ist als die Protagonisten selbst“⁵⁵³, sind laut Leuchtenberger:

- Die Andeutung der Liebesbeziehung zwischen Jakob und Gesine zu Beginn seines Berichts. „[I]mmernoch nahmen sie sich für Geschwister.“ (MüJ, S. 16f)
- Die Erläuterungen dazu, wieso die Vermittlung eines Telefongesprächs besonders lange dauert: „[E]s lag aber an einem plötzlichen Schaden im Tonbandgerät.“ (MüJ, S. 36)
- Die Erwähnung des Telegramms Cresspahls an Jakob im Wortlaut, über die Jonas und Jöche nur spekulieren: „Ja aber Cresspahl hatte sich gar nichts gedacht. DEINE MUTTER IST ZUM WESTEN = CRESSPAHL“ (MüJ, S. 71)

Keine dieser drei Textstellen wirft m. E. auch nur die Frage danach auf, woher der Erzähler den Inhalt kennen könnte. Das erste Zitat ist schlicht eine zukunftsweisende Analepse, wie sie in allen möglichen Erzählungen vorkommt. Die Liebe der beiden wird an späterer Stelle Thema und ein aus der Rückschau berichtender Erzähler kann durchaus vorgreifen, ohne dass dafür eine Nullfokalisierung vorliegen müsste. Andernfalls wäre wohl auch die Aussage „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen“ (MüJ, S. 7), die den Roman einleitet, problematisch, denn beim Tod Jakobs ist die Geschichte rein chronologisch ja noch gar nicht angekommen. Doch dieser Satz bringt die ganze Geschichte (die Spekulationen über Jakobs Tod) überhaupt erst in Gang.

Die beiden anderen Textstellen sind mit einer wechselnden internen Fokalisierung zu erklären. Rohlf's hört das Gespräch ab und er weiß sicherlich von dem Schaden im

⁵⁵³ Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 142.

Tonbandgerät. Und da auch Jakobs Post überwacht wird, kennt Rohlf's auch den Wortlaut des Telegramms, das Cresspahl sendet. Die Textstelle, in welcher der Inhalt des Telegramms zu Sprache kommt ist – jedenfalls teilweise – intern fokalisiert.

Er stand mitten in der Küche seiner Wirtin auf dem fleckigen Glanz des Linoleums und fühlte die Tasche schaukeln an seiner Hand. [...] Da war er schon in Eile, vielleicht war er auch zu tief in Gedanken, so dass er sich des Telegramms erst später wieder erinnerte, als er gelegentlich in die Hosentasche griff. (MüJ, S, 70f.)

Wenn der Wahrnehmungshorizont auf Jakob beschränkt ist, ist es völlig unproblematisch, dass der Inhalt des Telegramms mitgeteilt wird. Der kurze Einschub „vielleicht war er auch zu tief in Gedanken“ spricht indes eher für eine nachgebildete Beobachterposition, also eine externe Fokalisierung. Beide Varianten führen aber nicht zu einem Problem bezüglich der Kenntnis des Wortlauts des Telegramms.

Leuchtenbergers Hauptargument für die Annahme einer simulierten Beschränkung der Allwissenheit ist allerdings die fehlende Kenntnis der Vorgänge zum Zeitpunkt von Jakobs Tod. Hiergegen hat bereits Sacharow eingewendet, dass

eine Diskussion von Jakobs Gedanken kurz vor dem Vorfall und erst recht eine Schilderung des grausigen Unfalls (oder (Selbst-)Mordes) nicht dem ästhetischen Sinn des Romans entsprechen würde, so dass eben die Tatsache, dass über den Ablauf des Vorfalls nicht gemutmaßt wird, um so mehr die realistische Darstellungsweise steigert, insbesondere die der Erzählerperspektive.⁵⁵⁴

Diese Anmerkung bindet allerdings bereits die Interpretationsthese, dass das Mutmaßen selbst das eigentliche Thema des Romans ist, in die Zurückweisung von Leuchtenbergers Argument ein, sodass die Argumentation Sacharows an dieser Stelle zirkulär wird. Es reicht aber festzustellen, dass die Ereignisse an den Gleisen – wenn überhaupt –⁵⁵⁵ aus

⁵⁵⁴ Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 81.

⁵⁵⁵ Ob in diesem Erzählbericht tatsächlich *der* Morgen beschrieben wird, an dem Jakob vom Zug erfasst wird, und ob die Figur, in der „vielleicht Jakob zu erkennen“ war, tatsächlich Jakob ist, lässt sich gar nicht einwandfrei nachweisen. Die Vermutung liegt deswegen nahe, da es in der Textumgebung um diesen Morgen geht und da die Stelle von dem Dialog Jöche/Jonas gerahmt wird, die gerade über die Vorfälle mutmaßen. Die Anordnung der Wechsel zwischen Monolog-, Dialog- und Erzählpartien ist exakt durchkomponiert, wie Leuchtenberger nachgewiesen hat. (Vgl.: Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 162f.) So bezieht sich der Erzählbericht, wenn er Dialog- oder Monologpartien ablöst, meist direkt auf die in den vorherigen Partien behandelten Ereignisse. Aber eben nur meist und nicht immer, weswegen das kein zwingendes Argument dafür ist, dass in angeführtem Zitat tatsächlich der Morgen des Unglücks thematisiert wird. In den *BEGLEITUMSTÄNDEN* wird auch nicht deutlich, ob es sich um den Morgen des Unglücks handelt. Hier sagt Johnson zu dem vorangegangenen Dialog, in dem beschrieben wird, dass Jakob seit sieben Jahren bei der Eisenbahn war und sich gut auskannte: „Er [der

einer beschränkten Sicht geschildert werden. Leuchtenberger führt zwei Textstellen an, die sie als Mutmaßungen des Erzählers über den Tod Jakobs beschreibt.⁵⁵⁶ Zuerst der (abgesehen vom Einleitungssatz) erste Auftritt des Erzählers:

unterhalb des hohen großäugigen Stellwerkturms kam eine Gestalt quer über das trübe dunstige Gleisfeld gegangen, stieg sicher und achtlos über die Schienen eine Schiene nach der anderen, stand still unter einem grün leuchtenden Signalmast, wurde verdeckt von der Donnerwand eines ausfahrenden Schnellzuges, bewegte sich wieder. An der langsamen stetigen Aufrechtheit des Ganges war *vielleicht* Jakob zu erkennen, er hatte die Hände in den Manteltaschen und *schien* geraden Nackens die Fahrten auf den Gleisen zu beachten. Je mehr er unter seinen Turm kam verdunsteten seine Umrisse zwischen den finsternen massigen Ungeheuern von Güterzugwagen und kurzatmigen Lokomotiven, die träge ruckweise kriechend den dünnen schrillen Pfiffen der Rangierer gehorchten im Nebel des frühen Morgens auf den nass verschmierten Gleisen. (MüJ, S. 7f. [Hervorhebungen SEL])

Dieser Abschnitt ist aber nicht aus einer Nullfokalisierung berichtet, die dann auf inkonsistente Weise eingeschränkt wird, sondern der Wahrnehmungs- und Erlebnishorizont ist auf den Fahrdienstleiter beschränkt, der den Unfallort nicht einsehen kann. Die von mir kursivierten Stellen „vielleicht“ und „schien“ im Zitat sind obendrein Hinweise auf eine mögliche externe Fokalisierung, also auf die Nachbildung eines Beobachters, der keine Figur ist.⁵⁵⁷ Diese Stellen heben den rein mutmaßenden Charakter der gesamten Textstelle besonders hervor, auch wenn sie in diesem Fall wohl eher die Tatsache belegen, dass der Fahrdienstleiter selbst mutmaßt, als tatsächlich als Beleg für eine externe Fokalisierung oder gar als Beleg für eine Mutmaßung durch den Erzähler dienen zu können. Die Perspektivierung ist nicht eindeutig beschreibbar, was hier aber nicht vorliegt, ist eine Mutmaßung, die direkt auf den Erzähler zurückgeführt werden kann, der eigentlich aus der Überschau berichtet, denn Hinweise auf eine Überschau sind nicht zu finden. All die Stellen, die Leuchtenberger als Überschau ausweist, sind vielmehr mit einer (wechselnd) internen oder einer externen Fokalisierung erklärbar.

Durch eine direkte Gegenüberstellung der Textteile, die sich auf dieselben fiktiven Fakten beziehen, kann Sacharow zeigen, dass die Erzählpartien von der Perspektive verschiedener Figuren geprägt sind. Und zwar nicht nur in Bezug auf die Beschränkung

Verfasser, Anm. SEL] sah den Anblick, den sie meinten:“ (Johnson: BEGLEITUMSTÄNDE: FRANKFURTER VORLESUNGEN. S. 134) und leitet damit die im Roman direkt folgende Erzählerpartie ein. Es geht hier also mehr um die Situation im Allgemeinen, um einen beliebigen Morgen im Herbst.

⁵⁵⁶ Vgl.: Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. S. 143.

⁵⁵⁷ Siehe S. 92.

der Wahrnehmung, sondern bis in die Formulierung selbst hinein. Sacharows Vergleich des eben zitierten Erzählberichts mit drei weiteren Textstellen (die aus den Dialogen und Monologen stammen) zeigt, dass gerade der epische Bericht – im Gegensatz zu den Monolog- und Dialogpartien – nur das berichtet, was objektiv tatsächlich sichtbar war. Also dass eine Figur zu sehen war, die *vielleicht* Jakob war. Die Überschneidungen zwischen Dialog und Erzählbericht betreffen die genaue Wortwahl (Nebel, Morgen, nass, schmierig).⁵⁵⁸

Auch der zweite Textbeleg Leuchtenbergers dafür, dass der Erzähler über den Tod Jakobs mutmaße und damit seine Allwissenheit einschränke, ist bei Lichte besehen an unterschiedliche Figurenperspektiven gebunden.

und schliesslich hätte keiner es besser sagen können: dass in den frühen Morgenstunden ein Angestellter der Deutschen Reichsbahn beim Überqueren der Gleise, auf dem Weg zum Dienst, in der Absicht einer entgegenkommenden Lokomotive auszuweichen [...] auf dem Nebengleis von einer anderen erfasst wurde. Sofort eingeleitete Rettungsversuche blieben ohne Erfolg (der Tod trat ein während der Operation). Eine Schuldfrage kann kaum erhoben werden, da der Verunglückte das Gelände aus jahrelanger Erfahrung kannte und für beide Fahrten die Strecken freigegeben waren. Ein Beobachten der Strecke war schlecht möglich wegen des dichten Nebels, der ja fast undurchdringlich ist in dieser Jahreszeit. (MüJ, S. 300)

Der Beginn der Schilderung ist – eingeleitet mit einem Doppelpunkt – der Rede Sabines, einer früherem Freundin Jakobs, entnommen. Es handelt sich um die Formulierung für die Zeitung, die von Sabine vorgenommen wurde. Der letzte Satz erinnert wieder in auffälliger Weise an die von Sacharow für den Romanbeginn analysierten Textwiederholungen und ist an die Wahrnehmung des Fahrdienstleiters angelehnt. Auch die Formulierung „[e]in Beobachten der *Strecke*“ spricht für eine interne Fokalisierung auf den Fahrdienstleiter bzw. für eine Wiedergabe des Berichts des Fahrdienstleiters an Sabine, die diesen wiederum für ihren Zeitungsbericht verwendet. Wenn ein Interesse an Jakobs Tod bei der Beobachtung zu diesem Zeitpunkt bestünde, wäre ein Bezug zu *Jakob* statt zur *Strecke* angebracht. Der Fahrdienstleiter muss aber die Strecke beobachten und genau hierauf bezieht sich die Perspektivierung dieses Abschnittes auch. Was an dieser Stelle aber eben nicht vorliegt, ist eine Nullfokalisierung, welche die Erwartung auf eine Aufklärung über die genauen Umstände des Todes rechtfertigen würde.

⁵⁵⁸ Vgl.: Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 83f.

Auch die kurz vor dieser Textstelle situierte Erzählung der Zeit vor Jakobs Tod ist nicht auf eine Nullfokalisierung zurückzuführen. Die Erzählung wird hier folgendermaßen eingeleitet: „Die Berichte liefen wieder zusammen bei Herrn Rohlfs, der an der Elbe sass in einem einstweiligen Dienstzimmer und die Nächte zubrachte mit einstweiligen Niederschriften zum Auftrag Taube auf dem Dach.“ (MüJ, S. 296) Auf den Erlebnishorizont Rohlfs bleibt der folgende Bericht dann auch beschränkt. Die Ereignisse werden aus der Sicht der Wirtin vorgetragen, die Jakob morgens noch gesehen hat. Dabei wird aber weder direkt aus der Perspektive der Wirtin erzählt noch aus einer Nullfokalisierung. Der Bericht erinnert eher an das, was Rohlfs vermutlich in seinen „Niederschriften zum Auftrag Taube auf dem Dach“ zusammengefasst hat.

Von der Wirtin haben wir die Uhrzeit. Sie hat ihn ankommen hören, er war sehr leise, aber sie ist immer schon lange wach, bevor der Wecker klingelt, sie wartet darauf (*sagt sie*), sie hat also gehört dass er in der Küche zugange war, hat sich *wohl* umgezogen, denn als sie in die Küche kann, sah sie ihn am Tisch stehen in der Uniform, sie hat noch gesagt, er sieht so müde aus, was er darauf geantwortet hat *weiss sie nicht mehr*. (MüJ, S. 298 [Hervorhebungen SEL])

Dass dieser Abschnitt nicht aus einer Nullfokalisierung heraus berichtet wird, wird insbesondere an den von mir hervorgehobenen Stellen deutlich. Es handelt sich lediglich um die Wiedergabe der Erlebnisse (und Mutmaßungen, vgl.: „wohl“) der Wirtin, die sie im Gespräch mit Rohlfs oder einem seiner Mitarbeiter angegeben hat. Erkennbar wird das auch an der Angabe, dass sie den Mann, der nach Jakob gefragt hatte, wiedererkennen würde, (vgl.: MüJ, S. 298f.) denn das ist sicherlich eine Frage, die die Ermittler gestellt haben. Andere Teile dieses Abschnitts sind aus Jonas' Perspektive berichtet. (Vgl. v. a. MüJ, S. 298: „[Jonas] begann zu rauchen und berechnete auch die ungefähre zeitliche Entfernung bis zur Elbe zu dem Turm, in dem seiner Meinung nach Jakob (oder einer von ihnen) sass und den Halt des Zuges angewiesen hatte. Was denkt er sich eigentlich.“) Es ist also insgesamt eine wechselnde interne Fokalisierung feststellbar. Eine Fokalisierung auf Jakob findet hier nicht statt.

Eine Ergänzung zur Sicht Rohlfs und Jonas' steht in Klammern und ist bezüglich der Vorkommnisse um Jakob und der Feststellung der textinternen Norm für die Vollständigkeit der eigentlich interessante Part dieses Abschnitts:

(gegen Morgen war der Zug leerer geworden, in seinem Abteil sass nur noch ein junges Mädchen ihm gegenüber, das fror und vor lauter Übernächtigkeit das schwere Novemberlicht und den stillen Regen und die hastigen harten Geräusche der Fahrt nicht mehr begriff, man sollte solche

Kinder nicht allein auf Reisen schicken durch die Nacht, *und* nachdem Jakob sie eine Weile angesehen hatte, dachte er an das Stück Schokolade, die er vom Speisewagen gekauft hatte, um sein letztes Westgeld loszuwerden vor der Kontrolle, *und* er nahm sie aus der Jackentasche *und* knickte sie in der Umhüllung *und* riss dann das Papier auf *und* legte schweigend die Schokolade auf den Fenstertisch *und* nahm sich ein Stück, da nahm sie sich auch eins, *und* noch während er das bittere Zeug zerkaute, zog er den Mantel wieder über sich *und* schlief weiter. Kurz vor dem Aussteigen kam der Schaffner *und* rührte ihn an der Schulter, weil es ein Kollege war, die nickten sich zu beim Aussteigen, *und* sie sagten Mahlzeit) (Mü), S. 297 [Hervorhebungen SEL])

Auch an dieser Stelle liegt weder eine Nullfokalisierung noch eine interne Fokalisierung auf Jakob vor, die eine Anspruchshaltung des Lesers auf Vollständigkeit bezüglich der Gedanken und Gefühle Jakobs (und damit eine Gewissheit darüber, ob Jakob einen Selbstmord plant) rechtfertigen würde. Der zitierte Einschub ist vielmehr eine Aneinanderreihung bloßer Aktionen Jakobs. Das ist sprachlich deutlich gekennzeichnet durch die zehnfache Wiederholung⁵⁵⁹ der additiven Konjunktion „und“. Hervorgehoben wird hier nicht die Perspektive eines alles überschauenden Erzählers, sondern die Betrachtung einer Szene, deren Einzelteile sich wie Züge aneinanderreihen. In dieser Beschreibung wird das Bild des Erzählers als Dispatcher, der Züge vorbeifahren lässt, besonders deutlich. Am Leser rauschen Jakobs Handlungen, verbunden mit „und“, einfach vorbei. Dies alles wird in nur zwei Sätze unterteilt. Der erste Satz endet bezeichnenderweise mit dem Einschlafen Jakobs, dem Punkt also, in dem es vorerst nichts mehr zu sehen gibt. Der Erzähler zeigt, was eine potenzieller Beobachter sieht. Die Bewertung, dass man „solche Kinder nicht allein auf Reisen schicken“ sollte, ist nicht unbedingt auf Jakobs Gedanken zurückzuführen und verweist damit ebenso wenig zwingend auf ein Vorliegen einer internen Fokalisierung auf Jakob (die eine Erwartung der Wiedergabe der Gedanken rechtfertigen würde) wie die Angabe, dass er an die Schokolade *dachte*. Die bloße Erwähnung eines mentalen Aktes erfordert im Gegensatz zum Gedankenbericht oder -zitat keine Innensicht in eine Figur.

In seiner Analyse der Verwendung von Wiederholungen im Erzählbericht zeigt Sacharow,⁵⁶⁰ dass es

⁵⁵⁹ Die ersten drei Konjunktionen verbinden die Darstellung der Verfassung des Kindes in gleicher Manier. Sie wurden hier für die Beschreibung der Aktionen Jakobs nicht mitgezählt, verdeutlichen aber den Modus, in dem der gesamte Einschub steht.

⁵⁶⁰ Allerdings verweist auch Sacharow darauf, dass hieraus die „Informationsquellen des Erzählers“ (Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 81) ersichtlich seien, was aus oben benannten Gründen eine unsinnige Diskussion ist. Es geht hier lediglich

Anhaltspunkte [gibt], die erlauben, vom kollektiven Charakter der Erzählinstanz als erzählkompositorischem Prinzip des Romans zu sprechen, das nicht nur im expliziten Pluralismus verschiedener Perspektiven (der Dialoge und Monologe) begründet ist, sondern auch implizit in den Abschnitten, die auf den ersten Blick dem auktorialen Erzähler gehören, bei Lichte besehen jedoch die episch variierte und erweiterte Kontaminierung der Perspektiven von Helden darstellen.⁵⁶¹

Auch Sacharow bezieht seine Analysen auf den bereits zitierten Selbstkommentar Johnsons zur Rolle des heterodiegetischen Erzählers in den MUTMASSUNGEN. „Ist die Johnsonsche Selbstinterpretation tatsächlich vollkommen irreführend, denn wie wären sonst seine scheinbar umfangreichen Informationen zu beurteilen?“⁵⁶² Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Selbstinterpretation schlicht falsch verstanden wurde. Der Erzähler hat eine ordnende Funktion, er stellt verschiedene Perspektiven nebeneinander und spiegelt, ähnlich wie der Erzähler in Erst Weiß' Roman DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN zu Beginn, eine Art kollektives Bewusstsein. In der Tat erinnert die Fokalisierung im Roman streckenweise stark an eine kollektive Wahrnehmung, allerdings durchsetzt mit intern fokalisierten Passagen, in denen auch Gedanken und Gefühle verschiedener Figuren vermittelt werden. „[D]ie Erzählerstimme [ist] in einem nicht unerheblichen Maße als epische Variation, Ergänzung und Kontamination der Aussagen von Figuren zu betrachten.“⁵⁶³ Dabei ist die Erzählperspektive auffällig häufig an die Perspektive Rohlf's angelehnt, der „über die Sujetereignisse am besten informierten Person“⁵⁶⁴.

Was Sacharow dabei auch zeigt, ist die Tatsache, dass dieses Verfahren von Anfang an angelegt ist und „der Erzähler gleich zu Beginn einen Wink [gibt], wie seine Erzählpartien zu deuten wären.“⁵⁶⁵ Die genaue Analyse des Erzählerverhaltens zeigt also, dass es sich hier um einen Erzähler handelt, der den Bericht ordnet und durch Informationen anreichert, die denjenigen Figuren, die gerade berichten, *zu dem Zeitpunkt ihres Berichts* vielleicht (noch) nicht zugänglich waren. In der Funktion des Dispatchers lässt er immer

um die Perspektive, aus der berichtet wird, nicht darum, was die Instanz, die diese Perspektive darbietet, „weiß“.

⁵⁶¹ Ebd. S. 85.

⁵⁶² Ebd. S. 81. Sacharow meint hier mit „seine“ tatsächlich den Autor Johnson, besser wäre es freilich, vom Erzähler zu sprechen.

⁵⁶³ Ebd. S. 86.

⁵⁶⁴ Ebd. S. 87. Vgl. auch Popp: LEKTÜREHILFEN UWE JOHNSON „MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB“. S. 9.

⁵⁶⁵ Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 82.

dann die Figuren zu Wort kommen, wenn diese etwas zu sagen haben bzw. ihre Mutmaßungen ausdrücken, und schaltet sich dann (meist sachlich damit in Verbindung) ein, wenn diese durch Weiteres und/oder zeitlich Späteres vervollständigt werden.

Doch es handelt sich keinesfalls um eine durchgängige Übersicht, welche die Erwartungshaltung des Lesers rechtfertigen würde, alle relevanten Informationen zur Rekonstruktion *der Ereignisse* zu erhalten. Vielmehr ist der Erzähler nur als darbietende Instanz zu sehen und das Bild Johnsons, der den Leser der MUTMASSUNGEN mit einem Zuhörer eines Gespräches am Nachbartisch vergleicht, dem die Hintergründe ja auch nicht nachgetragen werden,⁵⁶⁶ scheint mehr und mehr zu passen. Die Johnsonsche Selbstinterpretation des Erzählers als Helfer für die Co-Erzähler führt damit nicht in die Irre, sondern kann – richtig verstanden – hilfreich für die Interpretation sein. Denn bei dieser Selbstinterpretation geht es nicht um das (vollkommene) ‚Wissen‘ um die Vorkommnisse, sondern es geht um das Zurschaustellen eines Mutmaßungsprozesses, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Vor dem Hintergrund der Erzählperspektive, deren Analyse mithilfe der Besprechung zweier Interpretationen des Romans von Leuchtenberger und Sacharow gelang, möchte ich nun die Angemessenheit dieses Berichts und damit die Zuverlässigkeit des Erzählers untersuchen. Da die Verstöße gegen die Maximen rationaler Kommunikation immer vor dem Hintergrund des Erzählinteresses und der Erzählsituation zu sehen sind, können solche in den MUTMASSUNGEN nicht oder nur eingeschränkt nachgewiesen werden. Die akzeptierte Richtung des Berichts ist die der Mutmaßung, des Spekulierens über ein Geschehen. Das wird dem Leser schon mit dem Titel zu verstehen gegeben. Auch der Romanbeginn zeigt dies bei genauer Betrachtung an.

Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.

- Aber er ist doch immer quer über die Rangiergleise und die Ausfahrt gegangen, warum, aussen auf der anderen Seite um den ganzen Bahnhof bis zum Strassenübergang hätte er eine halbe Stunde länger gebraucht bis zur Strassenbahn. Und er war sieben Jahre bei der Eisenbahn. (MüJ, S. 7)

⁵⁶⁶ Vgl.: Johnson: BEGLEITUMSTÄNDE: FRANKFURTER VORLESUNGEN. S. 134.

Das erste Wort des Romans ist „Aber“. Die adversative Konjunktion „stellt sich offensichtlich einer anderen Deutung des Vorfalls entgegen, erhebt Einspruch“ und „kennzeichnet etwas befremdlich Ungeföhres im Roman“⁵⁶⁷. Bereits ganz zu Beginn der Erzählung des heterodiegetischen Erzählers wird also das Spekulieren über ein Ereignis angeschnitten, indem gleich mit dem ersten Wort angezeigt wird, dass es offenbar mehrere Deutungen eines Geschehens gibt, die sich widersprechen. Und dieser Beginn der Erzählung wird dann in Kontext zu dem sofort einsetzenden Gespräch zwischen zwei (dem Leser zu Beginn unbekanntem und nicht namentlich benanntem) Gesprächspartnern gesetzt. Zu der den Wahrheitsanspruch bezüglich der fiktiven Fakten einschränkenden Adversation kommt also erstens hinzu, dass diese Rede direkt von einem Dialog zweier Figuren unterbrochen wird, die offensichtlich über den Hergang mutmaßen. Zweitens „zitiert“ der Erzähler mit diesem ersten Satz aber auch „nur die Worte handelnder Personen“⁵⁶⁸. Dies gibt dem Leser direkt einen Hinweis darauf, um was für eine Erzählsituation es sich in den Partien handelt, die vom Erzähler bestritten werden: Es ist ein Mutmaßungsprozess, in dem die Meinungen anderer wiedergegeben werden.

Eine Anspruchshaltung auf Vollständigkeit bezüglich der Umstände zu Jakobs Tod ist deswegen nicht zulässig. Zulässig ist nur die Erwartung der Darstellung mehrerer Mutmaßungsprozesse und dem wird der Bericht auf allen Ebenen gerecht. Sicher ist der Bericht vor allem durch die Mischung der verschiedenen Redeparteien chaotisch. Und an dieser Stelle könnte ein Verstoß gegen die Konversationsmaximen vermutet werden. Doch dieses Chaos trägt nicht zur Rechtfertigung verschiedener Annahmen A_{1-x} bei. Vielmehr führt es gerade dazu, dass keine Vermutung favorisiert werden kann. Der Verstoß gegen die Maxime der Modalität kann eher als eine Art Ausbeutung des Prinzips⁵⁶⁹ auf der Berichtsebene verstanden werden. Dem Bericht liegt eine konversationelle Implikatur zugrunde, welche die Verstöße als notwendige Ausbeutung im Sinne der akzeptierten Richtung der Äußerung rechtfertigt. Der Bericht ist bezüglich

⁵⁶⁷ Hinck: ROMANCHRONIK DES 20. JAHRHUNDERTS. S. 167f.

⁵⁶⁸ Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB*. S. 82.

⁵⁶⁹ Vgl.: S. 110 und Heyd: UNRELIABILITY. S. 7. Ausbeutungen sind uneigentliche Verstöße, da davon ausgegangen wird, dass der Kommunikationspartner den Verstoß bemerkt und die richtigen Schlüsse daraus zieht. Es liegt in diesem Fall eine konversationelle Implikatur vor, die die Verstöße gegen die Maximen rechtfertigt und so anzeigt, dass (auf derselben Ebene des Berichts, also durch den Erzähler selbst) kein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip vorliegt.

der eigentlichen Handlung chaotisch, verwirrend, mehrdeutig und teilweise auch weitschweifig – damit gibt er dem Leser aber erst zu verstehen, was das eigentliche Ziel der Äußerungen ist: die Vermittlung eines Mutmaßungsprozesses, in dem grundsätzlich Mehrdeutigkeiten und Verwirrungen zu finden sind. Und diese Nachricht ist auf der Ebene des Berichts zu finden, der Erzähler will also verstanden werden und setzt voraus, dass der Leser die Implikatur erkennt, dass seine Kommunikation also nicht fehlschlägt. Eine Suche nach der Wahrheit im Sinne einer Rekonstruktion der Ereignisse ist somit erstens unzulässig und zweitens sinnlos, da der Bericht nicht auf die Vermittlung dieser Informationen angelegt ist. In den MUTMASSUNGEN trägt das Chaos der Vermischung der Erzählebenen zur Darstellung des Prozesses des Mutmaßens bei. Durch diese Vermischung wird der Leser in den Mutmaßungsvorgang eingebunden und kann die Figuren „verstehen“. Dasselbe gilt für die thematisierten Unsicherheiten des Erzählers, die Leuchtenberger und andere dem Erzähler zur Last legen. Gerade dieses thematisierte Nichtwissen trägt zur Authentizität und zur Glaubwürdigkeit des Erzählers bei. Es wird nur berichtet, was gemutmaßt wird, nicht was tatsächlich geschehen ist. Da dies zweifach (erstens durch den Titel und zweitens durch den Erzählbeginn, der sofort die Verschmelzung zwischen Erzählerrede und Figurenrede verdeutlicht) gekennzeichnet ist, liegt kein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts vor, die Verstöße unterliegen einer konversationellen Implikatur. Durch das Vorliegen einer Implikatur, die deutlich macht, dass alle Aussagen, die den Tod Jakobs betreffen, reine Mutmaßungen sind, autorisiert der Text nicht zu unterschiedlichen Annahmen.

In dieser Hinsicht ist ein Vergleich zwischen dem im vorangestellten Kapitel analysierten Roman JUNGE und den MUTMASSUNGEN sinnvoll. Ich habe bezüglich des Romans JUNGE festgestellt, dass die ungenaue zeitliche und räumliche Fixierung des Geschehens ebenso wie die Namenlosigkeit des Protagonisten kein Verstoß gegen das Kooperationsprinzip auf der Ebene des Berichts sind, da in Bezug auf die Daten und Fakten im Roman aufgrund der akzeptierten Richtung der Äußerungen keine Vollständigkeit zu erwarten ist. Nichtsdestoweniger ist der Bericht in JUNGE insgesamt unzuverlässig. Doch diese Unzuverlässigkeit resultiert aus anderen Auslassungen und Widersprüchen, welche die ‚Krankheit‘ des Jungen betreffen. In den MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB sind die scheinbaren Verstöße denen in JUNGE ähnlich, welche die Daten und Fakten betreffen. Beide Romane vermitteln nicht alle nötigen Informationen für die

Rekonstruktion einer umfassenden Vorstellungswelt des Geschehens. Doch die Vorstellungswelt im Sinne des Erzählinteresse (der Vermittlung eines Mutmaßungsprozesses) ist in den MUTMASSUNGEN gegeben. Die Frage, die den Leseprozess anleitet, ist im Sinne des Erzählinteresse nicht: „Wie ist Jakob Abs gestorben?“ Es geht vielmehr darum, was übrig bleibt „von einem Menschen, wenn sich Freunde (oder auch Feinde), die ihm Zeit seines Lebens nahe standen, nach seinem Tod an ihn erinnern; das ist die Ausgangsfrage, vor der her die ‚Mutmassungen über Jakob‘ erzählt werden.“⁵⁷⁰ Vor diesem Hintergrund fällt der Befund zur mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers positiv aus.

Gleichwohl bewegt sich der heterodiegetische Erzähler der MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB am Rande des Spektrums der erzählerischen Zuverlässigkeit. Er scheint bei genauer Betrachtung genau damit zu spielen. Es kann und soll nicht bestritten werden, dass der Bericht durch die formale Gestaltung chaotisch wirkt, auch wenn derselbe bis ins letzte Detail durchkomponiert ist. Und auch wenn dies im Einklang mit dem Erzählinteresse und damit der akzeptierten Richtung der Äußerungen steht, ist die erste Lektüre des Romans wenig aufschlussreich. Die Monologe und Dialoge werden erst im (durchgängig vom Erzähler bestrittenen) fünften Kapitel situiert und eine einmalige Lektüre des Werks ist nicht ausreichend. Auch nicht, um den Prozess des Mutmaßens der Figuren ganzheitlich zu verstehen. Die Verflechtungen zwischen dem Erzählvorgang und den Figurenmonologen und -dialogen sind nicht auf den ersten Blick erkennbar. Es erfordert vielmehr eine genaue Analyse, um die Zitationen im Erzählbericht zu erkennen und denselben als Zusammenführung verschiedener Perspektiven auszumachen. Die akzeptierte Richtung der Äußerungen ist zwar im Titel angezeigt, kann aber trotzdem im Rahmen des Rezeptionsprozesses leicht übersehen werden (die konversationelle Implikatur wird in diesem Fall nicht als solche erkannt) und so können die Verstöße gegen die Maximen rationaler Kommunikation zu einer Lektüre des Romans führen, die denselben aufgrund der formalen Gestaltung als unzuverlässig ausmacht. Die Kommunikation des Erzählers wäre in diesem Fall fehlgegangen, da die konversationelle Implikatur nicht erkannt wurde.

⁵⁷⁰ Fahlke: DIE *WIRKLICHKEIT* IN DEN MUTMASSUNGEN, S. 311.

4 Fazit und Ausblick

Die explizite Unterscheidung in Typen und Kategorien unzuverlässigen Erzählens erleichtert erstens die Zuordnung, da Kombinationen unterschiedlicher Typen, die ein Mehr oder Weniger erlauben, so besser beschreibbar werden. Zudem werden aber auch Grauzonen und Überschneidungsmöglichkeiten besser sichtbar. Die Einführung des Begriffs der Pseudo-Auktorialität ermöglicht beispielsweise die genauere Analyse von Werken, bei denen die Unzuverlässigkeit sich zwar auf die Bewertung der Ereignisse bezieht, dies aber nicht auf eine Diskrepanz zwischen den Werten_E und den Werten_w zurückzuführen ist, sondern auf eine mimetische Unzuverlässigkeit in Form eines Verstoßes gegen die Maxime der Modalität. Durch die Darstellung dieser Form mimetischer Unzuverlässigkeit werden Werke, die mit einer Verschleierung der Wertperspektive arbeiten, untereinander vergleichbar. Gleichzeitig sind dadurch Werke, bei denen tatsächlich eine axiologische Unzuverlässigkeit vorliegt, hinsichtlich ihrer Erzählform besser zueinander in Bezug zu setzen.

Außerdem hat sich die Einbindung des Kooperationsprinzips hinsichtlich der Autorisierung mehrerer Annahmen in die Definition mimetischer Unzuverlässigkeit als fruchtbar erwiesen. Hierdurch fallen einige Erzählformen, die teilweise bisher sogar als prototypisch für unzuverlässiges Erzählen gesehen wurden, aus dem Anwendungsbereich heraus. Das führt dazu, dass die Formen, die innerhalb des Anwendungsbereichs verbleiben, besser miteinander verglichen werden können. Das Moment der Irreführung kann somit stärker gemacht werden. Das ist wiederum mit einigen Merkmalen verknüpft, die von jeher für mimetische Unzuverlässigkeit ausschlaggebend waren, die aber für diejenigen Werke gar nicht zutreffen, bei denen kein Verstoß auf der Ebene des Berichts vorliegt. (Beispielsweise Johnson: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB, Herrndorf: TSCHICK, Salinger: THE CATCHER IN THE RYE, Eichendorff: AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS, Storm: DER SCHIMMELREITER)

Diese Werke können von der überarbeiteten Definition mimetischer Unzuverlässigkeit ebenfalls profitieren, da sie – befreit von den mit dem narratologischen Konzept der Unzuverlässigkeit einhergehenden Voreinstellungen – eingehender auf die für sie spezifische Erzählform analysiert werden können. Das ist meines Erachtens auch der

Grund dafür, dass eine ganz neue Untersuchung zu unzuverlässigem Erzählen nach der Analyse einiger bisher oft für unzuverlässig gehaltener Werke zu dem Schluss kommt, dass die unter dem Begriff der *unreliable narration* „subsumierten Textmerkmale [...] sich bei eingehender Betrachtung jedenfalls als durchaus vielfältig und heterogen [erweisen], sodass bei jeder Definition andere von ihnen in den Vordergrund gerückt werden können. Deshalb ist es im Grunde auch nicht verwunderlich, dass es [...] nicht gelingen konnte, zu einer tragfähigen intersubjektiven Übereinkunft [...] zu kommen.“⁵⁷¹ Da der Autor einige Werke analysiert, bei denen nur eine subjektive Berichterstattung eines Erzählers vorliegt, welcher die Wahrheit nicht kennt oder geistig verwirrt ist, scheitert Ohme beim Versuch, alle von ihm untersuchten Werke mithilfe *einer* Definition zu beschreiben. Deswegen sollte aber nicht das für Werkinterpretationen fruchtbare (das sollten die Analysen der vorliegenden Arbeit gezeigt haben) literaturwissenschaftliche Beschreibungsinstrument des unzuverlässigen Erzählens insgesamt als „dysfunktional“⁵⁷² zurückgewiesen werden. Vielmehr ist eine Untersuchung dazu angebracht, wieso die von ihm behandelten Werke nicht mit einem einheitlichen Instrumentarium beschrieben werden können. Lässt man nämlich diejenigen Werke außen vor, für die nur eine subjektive Berichterstattung ausschlaggebend ist, ist eine Definition für die anderen sehr wohl möglich. Eine Einschränkung des Anwendungsbereichs für erzählerische Unzuverlässigkeit, wie ich sie mit den Definitionen in der vorliegenden Arbeit geleistet habe, kann dieses Problem beseitigen.

Die beiden Analysen axiologisch unzuverlässiger Werke in der vorliegenden Arbeit haben gezeigt, dass das Verfahren Winkos zur Wertanalyse fiktionaler Texte sich für die Bewertung axiologischer Unzuverlässigkeit bestens eignet. Damit konnte für die von der Forschung seit Booth vielbeschworenen Werte und Normen des Werks ein konkretes Analyseverfahren dargestellt werden. Die Anwendung auf zwei fiktionale Texte konnte zudem zeigen, dass durch diese Analyse einiges für die Bedeutungszuschreibung gewonnen werden kann. Besonders für *DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA* konnte mit der Interpretation, welche die axiologische Unzuverlässigkeit berücksichtigt, eine Bedeutungszuweisung zurückgewiesen werden, die dem Werk in keinsten Weise gerecht

⁵⁷¹ Ohme: *SKAZ UND UNRELIABLE NARRATION*. S. 265.

⁵⁷² Ebd. S. 5.

werden kann. Diese Zurückweisung fußt auch und ganz besonders auf der Berücksichtigung des heterodiegetischen Erzählers als einem erfindenden Erzähler, der dennoch nicht mit dem Autor gleichgesetzt werden kann.

Die Überführung von Kindts interpretationstheoretisch unverfänglicher Definition axiologischer Unzuverlässigkeit in eine auf die konkrete Anwendung angelegte Definition hat auch dazu geführt, dass Werke aus dem Anwendungsbereich ausgeschlossen werden konnten, in denen die fiktiven Werte zwar schwanken, aber nicht mit denen des Werkes kollidieren. Zwei dieser Werke (DAS ERDBEBEN IN CHILI und DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN) konnten damit der mimetischen Unzuverlässigkeit zugeordnet werden. Die Interpretationen konnten dadurch einen Erkenntnisgewinn gegenüber anderen Bedeutungszuschreibungen liefern, die von axiologischer Unzuverlässigkeit ausgegangen waren.

Was die Analysen mimetisch unzuverlässiger Werke zeigen konnten, ist insbesondere, dass der Text selbst die Norm vorgibt, an der die Verstöße gegen das Prinzip rationaler Kommunikation auf der Ebene des Berichts messbar werden. Es kann an keinen Text von außen ein Maßstab der Vollständigkeit angelegt werden, deswegen ist Unvollständigkeit immer nur textbezogen zu bewerten. Objektive Maßstäbe kann es gar nicht geben. Wenn aber ein Text eine bestimmte Erwartungshaltung bezüglich der Informationsvergabe autorisiert, so kann es unzuverlässig sein, wenn der Text gegen diese textinterne Norm verstößt.

DAS ERDBEBEN IN CHILI rechtfertigt durch die detailgenaue Beschreibung und die im Erzählbericht eingeflochtenen Wertungen erstens die Erwartung eines exakten Berichts der Ereignisse und zweitens eine durchgängige Bewertung des Geschehens. Beides wird in der Novelle nicht eingelöst. Die Wertungen stellen sich bei genauerer Betrachtung als in den Erzählbericht eingewobene Figurenwertungen heraus. Die Informationsvergabe bezüglich der fiktiven Fakten bleibt an den für das Verständnis des Werks wichtigen Stellen lückenhaft. Durch diese Verstöße gegen das Kooperationsprinzip werden in der Novelle verschiedene Annahmen (zeitweise) gerechtfertigt, was eine Zuschreibung zum narratologischen Konzept des unzuverlässigen Erzählens gemäß der im Theorieteil erarbeiteten Definition zulässt.

Ebenso verhält es sich in DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN. Im Gegensatz zum Roman MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB autorisiert der Text hier zu der

Erwartungshaltung, dass alle wesentlichen Informationen mitgeteilt werden. Der Text beginnt mit der Reflexion eines kollektiven Bewusstseins, wechselt aber schnell in die Nullfokalisierung und der Erzähler verhält sich überdies auktorial zum Geschehen. Die Bewertungen des Erzählers dienen als Orientierung, bis zu dem Punkt, an dem der Erzähler sich plötzlich aus dem Bericht heraushält. Auch hier wurde die textinterne Norm verletzt, auch hier verstößt der Bericht gegen das Prinzip rationaler Kommunikation und auch hier rechtfertigt der Text aufgrund dieser Verstöße zu verschiedenen Annahmen. Durch das Vorliegen mimetischer Unzuverlässigkeit wird im Roman das Thema der Vaterlosigkeit auf den Rezeptionsprozess übertragen.

Ein Paradebeispiel für mimetische Unzuverlässigkeit konnte ich mit der Kurzgeschichte DIE FLUGSIMULANTIN anführen. In dieser Geschichte werden durch Verstöße gegen das Prinzip rationaler Kommunikation auf allen Ebenen verschiedene Annahmen (zeitweise) gerechtfertigt, die teilweise bis zum Ende gleichberechtigt nebeneinanderstehen. DIE FLUGSIMULANTIN zeigt mit ihrer doppelten Unzuverlässigkeit die beiden Typen mimetischer Unzuverlässigkeit im direkten Vergleich, die nach dem Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre unterschieden werden können. Mit dieser Geschichte konnte zudem die erzählerlose mimetische Unzuverlässigkeit gezeigt werden.

Das wird besonders in Kontrast mit dem Roman JUNGE interessant, in dem die Fiktivität des Erzählers Wesentliches für die Interpretation des Romans zeigen kann. Für den Roman konnte mithilfe der Berücksichtigung der eigentümlichen Fokalisierung und damit dem Äußerungskontext eine Bedeutungszuschreibung gelingen, welche die dem Text vorangestellten Motti berücksichtigen kann. Auch in diesem Roman wird die textinterne Norm der Vollständigkeit für die Bewertung der Reliabilität des Erzählers wichtig. Die ‚Auslassung‘ einiger Daten und Fakten verstößt demnach nicht gegen das Kooperationsprinzip, da der Roman nicht auf deren Vermittlung hin angelegt ist. Nichtsdestoweniger ist der Bericht insgesamt unzuverlässig, da er auch in Hinsicht auf die akzeptierte Richtung der Äußerung Widersprüche und Mehrdeutigkeiten evoziert und damit auf der Ebene des Berichts gegen das Kooperationsprinzip verstößt. Dieser Roman macht das Erzählen selbst zum Thema, was aber erst durch die Berücksichtigung der Verstöße gegen das Kooperationsprinzip und die aus diesen folgenden unterschiedlichen gerechtfertigten Annahmen sichtbar wird.

Als besonderen Gewinn für die Analysen hat sich auch die Untersuchung eines zuverlässig erzählten Werks herausgestellt. Mit MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB konnte den unzuverlässig erzählten Texten ein Beispiel zugefügt werden, an dem erstens die Wichtigkeit der Berücksichtigung der Kooperationsmaxime und der textinternen Norm der Vollständigkeit noch einmal offenbar wird. Zweitens hat dieses Beispiel aber auch den Gewinn meiner Definition noch einmal gezeigt, da mit ihr ein Vorliegen mimetischer Unzuverlässigkeit zurückgewiesen werden kann, auch wenn die Interpretin mit einer bereits auf Unzuverlässigkeit eingestellten Rezeptionshaltung an die Analyse herantritt.

Die Besonderheiten heterodiegetischer Unzuverlässigkeit, die mit den fiktionstheoretischen Implikationen der Heterodiegese einhergehen, ermöglichen die Thematisierung einiger Probleme auf einer Metaebene, die den besonderen Anspruch dieser fiktionalen Texte ausmacht. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass die Heterodiegese wie von mir erarbeitet mit Blick auf das Differenzkriterium der ontologischen Verschiedenheit gesehen werden sollte. Dieses Kriterium bringt zweierlei mit sich: Erstens werden Erzählformen besser beschreib- und damit vergleichbar. Zweitens kann mit dieser Trennung der Besonderheit der Fiktionalität der Äußerungen in heterodiegetischen Erzählsituationen gegenüber der faktualen Rede homodiegetischer Erzähler Rechnung getragen werden. Der Begriff des homodiegetischen Erzählens wird hierdurch ebenfalls noch einmal geschärft, indem bereits in der Terminologie verankert ist, dass diese Erzähler Teil der fiktiven Welt sind, von der sie berichten. Ihre unterschiedlichen Grade der Geschehensbeteiligung, die wichtige Hinweise für die Interpretation liefern können, werden in meiner Aufstellung möglicher Erzählertypen ebenfalls berücksichtigt. (Vgl. peridiegetische, ungeschichtlich-homodiegetische und geschichtlich-homodiegetische Erzähler)

Da das Vorkommen heterodiegetischer Unzuverlässigkeit in der deutschsprachigen Literatur aus literarhistorischer Sicht weiterhin nicht eingehend erforscht ist, können die theoretischen Anmerkungen zu heterodiegetischem Erzählen ebenso wie die theoretischen Ausführungen zu erzählerischer Unzuverlässigkeit für die Bearbeitung dieses offensichtlichen Desiderats einen kleinen Beitrag leisten.

Zumindest wünsche ich mir all das!

Siglenverzeichnis

Primärliteratur

EiC	Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili
Flu	Christian Hardinghaus: Die Flugsimulantin
GoV	Ernst Weiß: Der Gefängnisarzt oder Die Vaterlosen
Ju	Sebastian Polmans: Junge
Li	Georg Klein: Libidissi
Lui	Thomas Mann: Luischen
MüJ	Uwe Johnson: Mutmassungen über Jakob
NJ	Claire Goll: Der Neger Jupiter raubt Europa
TG	Ernst Weiß: Tat der Gedanken oder Tat der Hand

Zeitschriften

ActaG	Acta Germanica
ArAA	Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik
BjAe	British Journal of Aesthetics
CI	Critical Inquiry
DVjS	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte
GQ	The German Quarterly
JAAC	The Journal of Aesthetics and Art Criticism
JLS	Journal of Literary Semantics
JLT	Journal of Literary Theory
MpH	Metaphilosophy
NLH	New Literary History
PhS	Philosophical Studies
PoT	Poetics Today
PTL	PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory
SP	Scientia Poetica
SN	Studia Neophilologica
ZaW	Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie
ZDP	Zeitschrift für Deutsche Philologie
ZFSL	Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur

Primärquellen

- Erykah Badu: THE CELL. Auf: Ders.: New Amerykah Part One (4th World War). 2008.
- Heinrich Böll: JUGEND [1937]. In: Ders.: Werke, Kölner Ausgabe in 27 Bde. Hg. von Árpád Bernáth u. a. Bd. 1: 1936–1945. Hg. von James Henderson Reid. Köln 2004, S. 68–90.
- Ders.: DIE WAAGE DER BALEKS [1953]. In: Ders.: Werke, Kölner Ausgabe in 27 Bde. Hg. von Árpád Bernáth u. a. Bd. 7: 1953–1954. Hg. von Ralf Schnell. Köln 2006, S. 20–27.
- Lewis Carroll: ALICE`S ADVENTURES IN WONDERLAND AND THROUGH THE LOOKING-GLASS AND WHAT ALICE FOUND THERE [1865]. London u. a. 1998.
- Jaques Derrida: MÉMOIRES D'AVEUGLE: L'AUTOPOTRAIT ET AUTRES RUINES [EXPOSITION PRÉSENTÉE AU MUSÉE DU LOUVRE, HALL NAPOLÉON; DU 26 OCTOBRE 1990 AU 21 JANVIER 1991]. Paris 1991.
- Ders.: AUFZEICHNUNGEN EINES BLINDEN: DAS SELBSTPORTRÄT UND ANDERE RUINEN. HERAUSGEGEBEN UND ÜBERSETZT VON MICHAEL WETZEL UND ANDREAS KNOP [DIESES WERK ERSCHIEN ANLÄBLICH DER IM MUSÉE DU LOUVRE, HALL NAPOLÉON, VOM 26. OKTOBER 1990 BIS 21. JANUAR 1991 GEZEIGTEN AUSSTELLUNG]. München 1997.
- Alfred Döblin: BERLIN ALEXANDERPLATZ. DIE GESCHICHTE VOM FRANZ BIBERKOPF [1929]. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. von Anthony W. Riley. Bd. 25. Hg. von Werner Stauffacher. Zürich/Düsseldorf 1996.
- Theodor Fontane: UNTERM BIRNBAUM [1885]. In: Ders.: Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk. Hg. von Gotthard Erler. Bd. 8. München 1997.
- Johann Wolfgang von Goethe: DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN [1809]. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Bd. VI: Romane und Novellen I. München 1981¹⁰, S. 242–490.
- Ders.: WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE [1795]. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Bd. VII: Romane und Novellen II. München 1981¹⁰, S. 8–610.
- Claire Goll: DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA [1926]. München 1992.
- Christian Hardinghaus: DIE FLUGSIMULANTIN. In: Ders.: Mindfuck Stories. Durchgedrehte Kurzgeschichten. Osnabrück 2013, S. 76–90.
- Ders.: MINDFUCK STORIES. DURCHGEDREHTE KURZGESCHICHTEN. Osnabrück 2013.
- E. T. A. Hoffmann: DER SANDMANN [1817]. In: Ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Wulf Segebrecht/Hartmut Steincke. Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820. Hg. von Hartmut Steincke. Frankfurt a. M. 1985, S. 11–49.
- Uwe Johnson: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB. Frankfurt a. M. 1959.
- Ders.: MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB [1959]. Frankfurt a. M. 1994⁵.
- Georg Klein: LIBIDISSI [1998]. München 2001.
- Heinrich von Kleist: DAS ERDBEBEN IN CHILI [1807]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausg. Hg. von

- Roland Reuß/Peter Staengle. Bd. II: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München 2010, S. 148–163.
- Ders.: MICHAEL KOHLHAAS [1810]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausg. Hg. von Roland Reuß/Peter Staengle. Bd. II: Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München 2010, S. 9–106.
- Helmut Krausser: DER GROBE BAGAROZY [1997]. Reinbek b. H. 2004².
- Heinrich Mann: DAS WUNDERBARE [1896]. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 7: Novellen 1. Hamburg 1963, S. 9–39.
- Thomas Mann: DER ZAUBERBERG [1924]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 5: 1. Hg. von Michael Neumann. Frankfurt a. M. 2002.
- Ders.: DER KLEINE HERR FRIEDEMANN [1897]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 87–119.
- Ders.: DER LITERAT. HANDSCHRIFTLICHER ENTWURF EINER FRÜHEREN FASSUNG. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 14: 2: Essays I 1893–1914. Kommentar. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2004, S. 502.
- Ders.: DER TOD IN VENEDIG [1912]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 501–592.
- Ders.: LUISCHEN [1900]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 160–180.
- Ders.: TONIO KRÖGER [1903]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 243–318.
- Ders.: DOKTOR FAUSTUS. DAS LEBEN DES DEUTSCHEN TONSETZERS ADRIAN LEVERKÜHN, ERZÄHLT VON EINEM FREUNDE [1947]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 10: 1. Hg. von Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M. 2007.
- Leo Perutz: DER MOND LACHT [ERSTDRUCK UNBEKANNT]. In: Ders.: Herr erbarme dich meiner. Hg. von Hans-Harald Müller. Reinbek b. H. 1989, S. 99–110.
- Ders.: ZWISCHEN NEUN UND NEUN [1918]. Hg. von Hans-Harald Müller. München 2011⁴.
- Sebastian Polmans: JUNGE. Berlin 2011.
- Arthur Schnitzler: DIE TOTEN SCHWEIGEN [1897]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1961, S. 296–312.
- Ders.: FRÄULEIN ELSE [1924]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1961, S. 324–381.
- Winfried Georg Sebald/Jan Peter Tripp: „UNERZÄHLT“: 33 TEXTE UND 33 RADIERUNGEN. MIT EINEM GEDICHT VON HANS MAGNUS ENZENSBERGER UND EINEM NACHWORT VON ANDREA KÖHLER. München 2003.

- Theodor Storm: DER SCHIMMELREITER [1888]. In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. von Peter Goldammer. Bd. 4: Novellen. Kleine Prosa. Berlin/Weimar 1978⁴, S. 251–372.
- Uwe Timm: DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST [1993]. München 2011¹⁶.
- Ernst Weiß: TAT DER GEDANKEN UND TAT DER HAND. In: Berliner Börsen-Courier 64 (25.12.1931). Nr. 601, S. 13f.
- Ders.: DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN [1934]. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. von Peter Engel/Volker Michels. Bd. 11. Frankfurt a. M. 1982.
- Ders.: DIE FEUERPROBE [1923]. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. von Peter Engel/Volker Michels. Bd. 6. Frankfurt a. M. 1982.

Sekundärquellen

- o. A.: ZERMARTERTES HIRN – TOLL! „MINDFUCK STORIES“: LESESTOFF ZUM MITRÄTSELN AUS OSNABRÜCK. In: Osnabrücker Nachrichten vom 14.02.2014, S. 6.
- Katharina Achatz: FANTASTIK BEI GEORG KLEIN. MOMENTE STRUKTURELLER UNSICHERHEIT IN LIBIDISSI, BARBAR ROSA, DIE SONNE SCHEINT UNS UND SÜNDE GÜTE BLITZ. Bamberg 2012.
- Norbert Altenhofer: DER ERSCHÜTTERTE SINN. HERMENEUTISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU KLEISTS ‚DAS ERDBEBEN IN CHILI‘. In: David E. Wellbery (Hrsg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München 1987³, S. 39–53.
- Hans Altmann/Silke Kemmerling: WORTBILDUNG FÜRS EXAMEN. Göttingen 2005².
- José Antonio Álvarez Amorós: POSSIBLE-WORLDS SEMANTICS, FRAME TEXT, INSERT TEXT, AND UNRELIABLE NARRATION: THE CASE OF ‚THE TURN OF THE SCREW‘. In: Style 25.1 (1991), S. 42–70.
- Christian Angelet/Jan Herman: NARRATOLOGIE. In: Maurice Delcroix (Hrsg.): Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires. Paris 1987, S. 168–201.
- Mieke Bal: NARRATION ET FOCALISATION. POUR UNE THÉORIE DES INSTANCES DU RÉCRIT. In: Poétique 29 (1977), S. 107–127.
- Ders.: NARRATOLOGIE. Paris 1977.
- Ann Banfield: UNSPEAKABLE SENTENCES. NARRATION AND REPRESENTATION IN THE LANGUAGE OF FICTION. Boston 1982.
- Ders.: NO-NARRATOR THEORY. In: David Herman u. a. (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London/New York 2005, S. 396–397.
- Monroe Beardsley: TEXTUAL MEANING AND AUTHORIAL MEANING. In: Genre 1 (1968), S. 169–181.
- Beat Beckmann: KLEISTS BEWUSSTSEINSKRITIK. EINE UNTERSUCHUNG DER ERZÄHLFORMEN SEINER NOVELLEN. Bern 1978.
- Poul Behrendt/Per Krogh Hansen: THE FIFTH MODE OF REPRESENTATION: AMBIGUOUS VOICES IN UNRELIABLE THIRD PERSON NARRATION. In: Per Krogh Hansen u. a. (Hrsg.): Strange Voices in Narrative Fiction. Berlin/Boston 2011, S. 219–251.
- Wayne C. Booth: THE RHETORIC OF FICTION. Chicago u. a. 1983².
- Arne Born: WIE UWE JOHNSON ERZÄHLT. ARTISTIK UND REALISMUS DES FRÜHWERKS. Hannover 1997.

- Helmut Böttiger: WER AUS DER ZEIT FÄLLT, WO LANDET DER? HIER STIMMT ETWAS NICHT, SO GUT IST DIESE PROSA: IN SEINEM VERSTÖRENDE ROMANDEBÜT „JUNGE“ ERZÄHLT SEBASTIAN POLMANS MIT UNGEWÖHNLICHER SPRACHKRAFT VOM INNEREN BILDERTHEATER EINES HERANWACHSENDEN (11.10.2011). In: SZdigital. URL: https://global.factiva.com/ha/default.aspx#./!/?&_suid=146193399476508271201882564986 (Datum des Zugriffs: 29.04.2016).
- Claudia Brors: ANSPRUCH UND ABBRUCH. UNTERSUCHUNGEN ZU HEINRICH VON KLEISTS ÄSTHETIK DES RÄTSELHAFTEN. Würzburg 2002.
- Matthias Brütsch: FROM IRONIC DISTANCE TO UNEXPECTED PLOT TWISTS. UNRELIABLE NARRATION IN LITERATURE AND FILM. In: Jan Alber/Per Krogh Hansen (Hrsg.): Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges. Berlin/Boston 2014, S. 57–79.
- Roman Bucheli: IM NIEMANDSLAND. SEBASTIAN POLMANS HÄLT IN SEINEM DEBÜTROMAN „JUNGE“ ALLES IN DER SCHWEBE. (25.10.2011). In: nzz.ch. URL: www.nzz.ch/im-niemandsland-1.13110973 (Datum des Zugriffs: 13.07.2016).
- Dagmar Busch: ‚UNRELIABLE NARRATION‘ AUS NARRATOLOGISCHER SICHT. BAUSTEINE FÜR EIN ERZÄHLTHEORETISCHES ANALYSERASTER [1998]. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 2013², S. 41–58.
- Roger Caillois: DAS BILD DES PHANTASTISCHEN. VOM MÄRCHEN BIS ZUR SCIENCE FICTION. In: Rein Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M. 1974, S. 44–83.
- Noël Carroll: ART, INTENTION, AND CONVERSATION. In: Gary Iseminger (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992, S. 97–131.
- Ders.: THE INTENTIONAL FALLACY: DEFENDING MYSELF. In: JAAC 55.5 (1997), S. 305–309.
- Ders.: INTERPRETATION AND INTENTION: THE DEBATE BETWEEN HYPOTHETICAL AND ACTUAL INTENTIONALISM. In: Mph 31.1-2 (2000), S. 75–95.
- Seymour Chatman: CHARACTERS AND NARRATORS: FILTER, CENTER, SLANT, AND INTEREST-FOCUS. In: PoT 7.2 (1986), S. 189–204.
- Lars Claßen/Sebastian Polmans: KURZINTERVIEW. SEBASTIAN POLMANS IM GESPRÄCH MIT SEINEM VERLEGER LARS CLAßEN (25.10.2015). In: suhrkamp.de. URL: <http://www.suhrkamp.de/images/sonstiges/Interview-Sebastian%20Polmans.pdf> (Datum des Zugriffs: 20.02.2016).
- Dorrit Cohn: TRANSPARENT MINDS. NARRATIVE MODES FOR PRESENTING CONSCIOUSNESS IN FICTION. Princeton, N.J. 1978.
- Ders.: SIGNPOSTS OF FICTIONALITY: A NARRATOLOGICAL PERSPECTIVE. In: PoT 11.4 (1990), S. 775–804.
- Ders.: THE DISTINCTION OF FICTION. Baltimore/London 1999.
- Ders.: DISCORDANT NARRATION. In: Style 34.2 (2000), S. 307–316.
- Gregory Currie: FICTIONAL TRUTH. In: PhS 50.2 (1986), S. 195–212.
- Ders.: THE NATURE OF FICTION. Cambridge 1990.
- Ders.: INTERPRETATION IN ART. In: Jerrold Levinson (Hrsg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. New York u. a. 2003, S. 291–306.
- Ders.: ARTS AND MINDS. Oxford 2004.

- Ders.: WAS IST FIKTIONALE REDE? In: Maria E. Reicher (Hrsg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn 2007, S. 37–53.
- Ders.: NARRATIVES AND NARRATORS. A PHILOSOPHY OF STORIES. Oxford/New York 2010.
- Lutz Danneberg: ZUM AUTORKONSTRUKT UND ZU EINEM METHODOLOGISCHEN KONZEPT DER AUTORINTENTION. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999, S. 77–105.
- Ders.: WEDER TRÄNEN NOCH LOGIK. ÜBER ZUGÄNGLICHKEIT FIKTIONALER WELTEN. In: Uta Klein u. a. (Hrsg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn 2006, S. 36–83.
- Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller: PROBLEME DER TEXTINTERPRETATION. ANALYTISCHE REKONSTRUKTION UND VERSUCH EINER KONZEPTIONELLEN LÖSUNG. In: Kodikas 3.2 (1981), S. 133–168.
- Ders.: DER ‚INTENTIONALE FEHLSCHLUß‘. EIN DOGMA? SYSTEMATISCHER FORSCHUNGSBERICHT ZUR KONTROVERSE UM EINE INTENTIONALISTISCHE KONZEPTION IN DEN TEXTWISSENSCHAFTEN. TEIL II. In: ZaW 14.2 (1983), S. 376–411.
- Ders.: WISSENSCHAFTSTHEORIE, HERMENEUTIK, LITERATURWISSENSCHAFT. ANMERKUNGEN ZU EINEM UNTERBLIEBENEN UND BEITRÄGE ZU EINEM KÜNFTIGEN DIALOG ÜBER DIE METHODOLOGIE DES VERSTEHENS. In: DVjs 58 (1984), S. 177–237.
- Heinrich Detering: „JUDEN, FRAUEN UND LITTERATEN“. ZU EINER DENKFIGUR BEIM JUNGEN THOMAS MANN. Frankfurt a. M. 2005.
- Stephan Dietrich: DIE DOMESTIZIERUNG DES WILDEN: FIGURATIONEN DES PRIMITIVISMUS-DISKURSES IN DER WEIMARER REPUBLIK. In: Musil-Forum 27 (2001), S. 31–62.
- United Nations. DESA Department of Economic and Social Affairs/Population Division: WORLD URBANIZATION PROSPECTS: THE 2005 REVISION. New York 2006.
- Lubomír Doležel: TRUTH AND AUTHENTICITY IN NARRATIVE. In: PoT 1.3 (1980), S. 7–25.
- Elke Donalies: BASISWISSEN DEUTSCHE WORTBILDUNG. Tübingen/Basel 2007.
- Dudenredaktion (Hrsg.): DUDEN. DAS FREMDWÖRTERBUCH. Mannheim/Wien/Zürich 2010¹⁰.
- Ders. (Hrsg.): DUDEN. DEUTSCHES UNIVERSALWÖRTERBUCH. Berlin u. a. 2011⁷.
- Uwe Durst: THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. Berlin 2007².
- Denis Dutton: WHY INTENTIONALISM WON'T GO AWAY. In: Anthony Cascardi (Hrsg.): Literature and the Question of Philosophy. Baltimore 1987, S. 194–209.
- Umberto Eco: INTERPRETATION UND GESCHICHTE. In: Umberto Eco (Hrsg.): Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München/Wien 1994, S. 29–51.
- John M. Ellis: HEINRICH VON KLEIST. STUDIES IN THE CHARACTER AND MEANING OF HIS WRITINGS. Chapel Hill 1979.
- Eberhard Fahlke: DIE WIRKLICHKEIT IN DEN MUTMASSUNGEN. EINE POLITISCHE LESART DER MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB VON UWE JOHNSON. Frankfurt a. M./Bern 1982.

- Karin Fellner: BEGEHREN UND AUFBEGEHREN. DAS GESCHLECHTERVERHÄLTNIS BEI ROBERT WALSER. Marburg 2003.
- Bernd Fischer: IRONISCHE METAPHYSIK. DIE ERZÄHLUNGEN HEINRICH VON KLEISTS. München 1988.
- Monika Fludernik: DEFINING (IN)SANITY: THE NARRATOR OF THE YELLOW WALLPAPER AND THE QUESTION OF UNRELIABILITY. In: Walter Grünzweig/Andreas Solbach (Hrsg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Tübingen 1999, S. 75–95.
- Ders.: THE FICTIONS OF LANGUAGE AND THE LANGUAGES OF FICTION. THE LINGUISTIC REPRESENTATION OF SPEECH AND CONSCIOUSNESS [1993]. London 2001^{Reprinted}.
- Ders.: NEW WINE IN OLD BOTTLES? VOICE, FOCALIZATION, AND NEW WRITING. In: NLH 32.3 (2001), S. 619–638.
- Ders.: TOWARDS A ‚NATURAL‘ NARRATOLOGY [1996]. London 2003².
- Ders.: UNRELIABILITY VS. DISCORDANCE. KRITISCHE BETRACHTUNGEN ZUM LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN KONZEPT DER ERZÄHLERISCHEN UNZUVERLÄSSIGKEIT. In: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München 2005, S. 39–59.
- Dagfinn Føllesdal u. a.: RATIONALE ARGUMENTATION. EIN GRUNDKURS IN ARGUMENTATIONS- UND WISSENSCHAFTSTHEORIE. Berlin/New York 1986.
- Eva Fricke: HEINRICH VON KLEIST UND DIE AUFLÖSUNG DER ORDNUNG. POETOLOGISCHE STRATEGIEN IM ERZÄHLERISCHEN WERK. Marburg 2010.
- Wilhelm Füger: STIMMBRÜCHE. VARIANTEN UND SPIELRÄUME NARRATIVER FOKALISATION. In: Herbert Foltinek u. a. (Hrsg.): Tales and ‚their telling difference‘. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift für Franz K. Stanzel. Heidelberg 1993, S. 43–60.
- Gérard Genette: DIE ERZÄHLUNG. Paderborn 2010³.
- Rudolf Gerstenberg: VOM BEOBACHTEN DES SICH SELBST BEOBACHTENDEN BEOBACHTERS DER SICH SELBST BEOBACHTENDEN BEOBACHTER / ZIRKELSCHLUß UND FROSCHPERSPEKTIVE [REZ. ZU: ARNE BORN: WIE UWE JOHNSON ERZÄHLT. ARTISTIK UND REALISMUS DES FRÜHWERKS]. In: Johnson Jahrbuch 5 (1998), S. 223–240.
- Jan Gerstner: „DIE ABSOLUTE NEGEREI“. KOLONIALDISKURSE UND RASSISMUS IN DER AVANTGARDE. Marburg 2007.
- Jan Gertken/Tilmann Köppe: FIKTIONALITÄT. In: Simone Winko (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 228–266.
- Herbert Paul Grice: LOGIK UND KONVERSATION. ORIGINALTITEL LOGIC AND CONVERSATION [1975]. In: Georg Meggle (Hrsg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt a. M. 1979, S. 243–265.
- Alexander Gumz: THE NOVEL AS THE CITY’S BODY. GEORG KLEIN’S LIBIDISSI. In: Julian Preese/Osman Durrani (Hrsg.): Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature. Oxford 2004, S. 85–106.
- Daniel P. Gunn: FREE INDIRECT DISCOURSE AND NARRATIVE AUTHORITY IN EMMA. In: Narrative 12.1 (2004), S. 35–54.
- Käte Hamburger: DIE LOGIK DER DICHTUNG. Frankfurt a. M. 1980³.

- Christian Hardinghaus: MULHOLLAND DRIVE. DIE ENTSCHLÜSSELUNG. DAVID LYNCH UND SEINE „STRAßE DER FINSTERNIS“ VERSTEHEN. München 2013.
- Gilbert Harman: RATIONALITY. In: Gilbert Harman (Hrsg.): Reasoning, Meaning and Mind. Oxford 1999, S. 9–45.
- Christiaan L. Hart Nibbrig: JA UND NEIN: STUDIEN ZUR KONSTITUTION VON WERTGEFÜGEN IN TEXTEN. Frankfurt a. M. 1974.
- Anna Hausdorf: CLAIRE GOLL UND IHR ROMAN ‚DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA‘. In: Neophilologus 74.2 (1990), S. 265–278.
- Cornelia Heering-Düllo: DIE KULTUR DES KRIMINELLEN. LITERARISCHE DISKURSE ZWISCHEN 1918 UND 1933. ERNST WEIß, MIT EINEM EXKURS ZU RAHEL SANZARA. Berlin/Münster 2009.
- Dieter Heimböckel: EMPHATISCHE UNAUSSPRECHLICHKEIT. SPRACHKRITIK IM WERK HEINRICH VON KLEISTS; EIN BEITRAG ZUR LITERARISCHEN SPRACHSKEPSISTRADITION DER MODERNE. Göttingen 2003.
- Hans-Peter Herrmann: ZUFALL UND ICH [1961]. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1973, S. 367–411.
- Hermann Hesse: SCHRIFTEN ZUR LITERATUR. BD. II. Berlin 1972.
- Theresa Heyd: UNDERSTANDING AND HANDLING UNRELIABLE NARRATIVES: A PRAGMATIC MODEL AND METHOD. In: Semiotica 162 (2006), S. 217–243.
- Ders.: ABSTRACT OF: THERESA HEYD, UNRELIABILITY. THE PRAGMATIC PERSPECTIVE REVISITED (18.04.2011). In: JLTonline. URL: <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/326/931> (Datum des Zugriffs: 22.01.2014).
- Ders.: UNRELIABILITY. THE PRAGMATIC PERSPECTIVE REVISITED. In: JLT 5.1 (2011), S. 3–17.
- Walter Hinck: ROMANCHRONIK DES 20. JAHRHUNDERTS. EINE BEWEGTE ZEIT IM SPIEGEL DER LITERATUR. Köln 2006.
- Eric Hirsch: PRINZIPIEN DER INTERPRETATION. München 1972.
- Renate Hof: DAS SPIEL DES ‚UNRELIABLE NARRATOR‘. ASPEKTE UNGLAUBWÜRDIGEN ERZÄHLENS IM WERK VON VLADIMIR NABOKOV. München 1984.
- Martin Hose: FIKTIONALITÄT UND LÜGE: ÜBER EINEN UNTERSCHIED ZWISCHEN RÖMISCHER UND GRIECHISCHER TERMINOLOGIE. In: Poetica 28.3/4 (1996), S. 257–274.
- William Irwin: INTENTIONALIST INTERPRETATION. A PHILOSOPHICAL EXPLANATION AND DEFENSE. Westport 1999.
- Gary Iseminger: AN INTENTIONAL DEMONSTRATION. In: Gary Iseminger (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992, S. 76–96.
- Ders.: ACTUAL INTENTIONALISM VS. HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. In: JAAC 54.4 (1996), S. 319–326.
- Manfred Jahn: PACKAGE DEALS, EXKLUSIONEN, RANDZONEN: DAS PHÄNOMEN DER UNZUVERLÄSSIGKEIT IN DEN ERZÄHLSITUATIONEN [1998]. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 2013², S. 81–106.
- Fotis Jannidis: WER SAGT DAS? ERZÄHLEN MIT STIMMVERLUST. In: Andreas Blödorn u. a. (Hrsg.): Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin 2006, S. 151–164.
- Ders.: FIGUR. In: Gerhard Lauer/Christine Ruhrberg (Hrsg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2011, S. 90–93.

- Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): RÜCKKEHR DES AUTORS. ZUR ERNEUERUNG EINES UMSTRITTENEN BEGRIFFS. Tübingen 1999.
- Uwe Johnson: BEGLEITUMSTÄNDE: FRANKFURTER VORLESUNGEN. Frankfurt a. M. 1980.
- Andreas Kablitz: ERZÄHLPERSPEKTIVE – POINT OF VIEW – FOCALISATION: ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM KONZEPT DER ERZÄHLTHEORIE. In: ZFSL 98.3 (1988), S. 237–255.
- Andrew Kania: AGAINST THE UBIQUITY OF FICTIONAL NARRATORS. In: JAAC 63.1 (2005), S. 47–54.
- Henning Kasbohm: DIE UNORDNUNG DER RÄUME. BEITRAG ZUR DISKUSSION UM EINEN OPERATIONALISIERBAREN PHANTASTIKBEGRIFF. In: Lars Schmeink/Hans-Harald Müller (Hrsg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston 2012, S. 37–55.
- Wolfgang Kayser: DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK. EINE EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT. Bern 1956⁴.
- Ders.: KLEIST ALS ERZÄHLER [1954/55]. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1973², S. 230–243.
- Alex Kiefer: THE INTENTIONAL MODEL IN INTERPRETATION. In: JAAC 63.3 (2005), S. 271–281.
- Tom Kindt: UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND LITERARISCHE MODERNE. EINE UNTERSUCHUNG DER ROMANE VON ERNST WEIß. Tübingen 2008.
- Ders.: „DAS UNMÖGLICHE, DAS DENNOCH GESCHIEHT“. In: Thomas Mann Jahrbuch 24 (2011), S. 43–56.
- Ders.: DER DISCOURS DES AUFGEKLÄRTEN MÄRCHENS. MÄRCHENERZÄHLEN BEI WIELAND, MUSÄUS UND DEN GRIMMS. In: Fabula 55.1 (2014), S. 41–51.
- Ders.: NARRATOLOGIE. In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 352–355.
- Tom Kindt/Tilmann Köppe: MODERNE INTERPRETATIONSTHEORIEN. EINE EINLEITUNG. In: Tom Kindt/Tilmann Köppe (Hrsg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen 2008, S. 7–26.
- Ders.: UNRELIABLE NARRATION. PREFACE. In: JLT 5.1 (2011), S. 1–2.
- Tom Kindt/Hans-Harald Müller: NARRATIVE THEORY AND/OR/AS THEORY OF INTERPRETATION. In: Tom Kindt/Hans-Harald Müller (Hrsg.): What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin/New York 2003, S. 205–220.
- Steven Knapp/Walter Benn Michaels: AGAINST THEORY. In: CI 8.4 (1982), S. 723–742.
- Sigrid G. Köhler: SCHWARZ, WEISS ODER ROT? MATERIALISIERUNGEN DES ANDEREN IN CLAIRE GOLLS ROMAN *DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA*. In: M. Moustapha Diallo/Dirk Göttsche (Hrsg.): Interkulturelle Texturen: Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur. Bielefeld 2003, S. 77–99.
- Tilmann Köppe: PRINZIPIEN DER INTERPRETATION – PRINZIPIEN DER RATIONALITÄT. ODER: WIE ERKUNDET MAN FIKTIONALE WELTEN? In: Scientia Poetica 9 (2005), S. 310–329.
- Tilmann Köppe/Tom Kindt: UNRELIABLE NARRATION WITH A NARRATOR AND WITHOUT. In: JLT 5.1 (2011), S. 81–93.
- Ders.: ERZÄHLTHEORIE. EINE EINFÜHRUNG. Stuttgart 2014.
- Tilmann Köppe/Jan Stühling: AGAINST PAN-NARRATOR THEORIES. In: JLS 40.1 (2011), S. 59–80.

- Tilman Köppe/Simone Winko: NEUERE LITERATURTHEORIEN. EINE EINFÜHRUNG. Stuttgart/Weimar 2008.
- Annette Kuhn: WARUM SITZT EUROPA AUF DEM STIER? MATRIARCHALE GRUNDLAGEN VON EUROPA (20.06.2013). In: hfdg.de. URL: www.hfdg.de/pdf/Europa-Handbuch-08_Kuhn.pdf (Datum des Zugriffs: 18.07.2016).
- Hermann Kurzke: THOMAS MANN. EPOCHE – WERK – WIRKUNG. München 1997.
- Dominick LaCapra: MADAME BOVARY ON TRIAL. Ithaca 1982.
- Silke Lahn/Jan Christoph Meister: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTEXTANALYSE. Stuttgart/Weimar 2008.
- Peter Lamarque/Stein Haugom Olsen: TRUTH, FICTION, AND LITERATURE. A PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE. Oxford 1994.
- Simone Elisabeth Lang: KARNEVAL (NICHT NUR) IN Venedig. [REZ. ZU: KRISTIAN LARSSON: MASKEN DES ERZÄHLENS. STUDIEN ZUR THEORIE NARRATIVER UNZUVERLÄSSIGKEIT UND IHRER PRAXIS IM FRÜHWERK THOMAS MANN'S] (28.07.2012). In: IASOnline. URL: http://www.iasonline.de/index.php?vorgang_id=3554 (Datum des Zugriffs: 08.08.2012).
- Ders.: BETWEEN STORY AND NARRATED WORLD: REFLECTIONS ON THE DIFFERENCE BETWEEN HOMO- AND HETERODIEGESIS. In: JLT 8.2 (2014), S. 368–396.
- Ders.: FANTASTISCHE UNZUVERLÄSSIGKEIT – UNZUVERLÄSSIGE FANTASTIK. EIN BEITRAG ZUR DISKUSSION UM DIE ROLLE DES ERZÄHLERS IN DER LITERARISCHEN FANTASTIK. In: Annette Simonis/Laura Muth (Hrsg.): Weltentwürfe des Fantastischen. Erzählen – Schreiben – Spielen. Berlin 2014, S. 9–21.
- Ulrike Längle: ERNST WEIß: VATERMYTHOS UND ZEITKRITIK. DIE EXILROMANE AM BEISPIEL DES „ARMEN VERSCHWENDERS“. Innsbruck 1981.
- Susan Sniader Lanser: THE NARRATIVE ACT. POINT OF VIEW IN PROSE FICTION. Princeton 1981.
- Kristian Larsson: MASKEN DES ERZÄHLENS. STUDIEN ZUR THEORIE NARRATIVER UNZUVERLÄSSIGKEIT UND IHRER PRAXIS IM FRÜHWERK THOMAS MANN'S. Würzburg 2011.
- Herbert Lehnert: HEINRICH UND THOMAS MANN: BRÜDERLICHER AUSTAUSCH IN DER FRÜHESTEN PROSA. In: Andrea Bartl u. a. (Hrsg.): „In Spuren gehen...“ Festschrift für Helmut Koopmann. Tübingen 1998, S. 255–272.
- Katja Leuchtenberger: „WER ERZÄHLT, MUß AN ALLES DENKEN“. ERZÄHLSTRUKTUREN UND STRATEGIEN DER LESERLENKUNG IN DEN FRÜHEN ROMANEN UWE JOHNSONS. Göttingen 2003.
- Jerrold Levinson: INTENTION AND INTERPRETATION: A LAST LOOK. In: Gary Iseminger (Hrsg.): Intention and Interpretation. Philadelphia 1992, S. 221–256.
- Ders.: THE PLEASURES OF AESTHETICS. PHILOSOPHICAL ESSAYS. Ithaca/New York 1996.
- Ders.: DEFENDING HYPOTHETICAL INTENTIONALISM. In: BJAe 50.2 (2010), S. 139–150.
- David Lewis: TRUTH IN FICTION. In: David Lewis (Hrsg.): Philosophical Papers. Oxford 1983, S. 261–280.
- Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hrsg.): WAS STIMMT DENN JETZT? UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN IN LITERATUR UND FILM. München 2005.
- Vivian Liska: „JOHNSON, KENNT EINER JOHNSON?“ ERZÄHLREFLEXION UND WIRKLICHKEITSSUCHE IN UWE JOHNSONS MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB. In:

- Carsten Gansel/Nikolai Riedel (Hrsg.): Internationales Uwe-Johnson-Forum. Bd. 6: Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 13–29.
- Thomas Lornsen: DISSERTATION: IRONIE ALS MITTEL POLITISCHEN ENGAGEMENTS. DER UNZUVERLÄSSIGE ERZÄHLER IM WERK HEINRICH VON KLEISTS UND HEINRICH BÖLLS (2009). In: McGill. URL: <http://digitool.library.mcgill.ca/R/B9FRMPQ9K19K1D1MEBTXKPLRR17P1QJ5SCSKNQSFYRIBKIRGX-00330?func=results-brief> (Datum des Zugriffs: 30.11.2015).
- Jurij Michailowitsch Lotman: DIE STRUKTUR LITERARISCHER TEXTE [1972]. München 1993.
- Thomas Mann: DIE EHE IM ÜBERGANG. BRIEF AN DEN GRAFEN HERMANN KEYSERLING [1925]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 15: 1: Essays II 1914–1926. Hg. von Herrmann Kurzke. Frankfurt a. M. 2002, S. 1026–1028.
- Ders.: [AN OTTO GRAUTOFF. 21. JULI 97]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 21: Briefe I 1889–1913. Ausgewählt und hg. von Thomas Sprecher u.a. Frankfurt a. M. 2002, S. 94–96.
- Uri Margolin: THEORISING NARRATIVE (UN)RELIABILITY. A TENTATIVE ROADMAP. In: Vera Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin/München/Boston 2015, S. 31–58.
- Günther Martens: REVISING AND EXTENDING THE SCOPE OF THE RHETORICAL APPROACH TO UNRELIABLE NARRATION. In: Elke D’Hoker/Günther Martens (Hrsg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin/New York 2008, S. 77–106.
- Félix Martínez-Bonati: DIE LOGISCHE STRUKTUR DER DICHTUNG. EIN VORTRAG. In: DVjs 47 (1973), S. 185–200.
- Ders.: ON FICTIONAL DISCOURSE. In: Calin-Andrei Mihailescu/Walid Hamarneh (Hrsg.): Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics. [Some Essays are Rev. Versions of Papers at a Conference Entitled Fictions and Worlds, held at the University of Toronto, spring, 1990]. Toronto u. a. 1996, S. 65–75.
- Matías Martínez/Michael Scheffel: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE. München 2007.
- Ders.: EINFÜHRUNG IN DIE ERZÄHLTHEORIE [1999]. München 2007.
- Aloysius Martinich/Avrum Stroll: MUCH ADO ABOUT NONEXISTENCE. FICTION AND REFERENCE. Lanham, Md 2007.
- Stefanie Marx: BEISPIELE DES BEISPIELLOSEN. HEINRICH VON KLEISTS ERZÄHLUNGEN OHNE MORAL. Würzburg 1994.
- Moray McGowan: BLACK AND WHITE? CLAIRE GOLL’S DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA. In: Eric Robertson/Robert Vilain (Hrsg.): Yvan Goll – Claire Goll: Texts and Contexts. Amsterdam 1997, S. 205–218.
- PRovoke Media/Christian Hardinghaus: WAS IST MINDFUCK? In: mindfuck-stories.de. URL: <http://www.mindfuck-stories.de/was-ist-mindfuck/> (Datum des Zugriffs: 15.04.2016).
- Georg Mein: LUISCHEN (1900). In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hrsg.): Thoman Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 104–106.

- Christian Metz: DIE UNPERSÖNLICHE ENUNZIATION ODER DER ORT DES FILMS. Münster 1997.
- Rita Mielke: NACHWORT. In: Claire Goll: Der Neger Jupiter raubt Europa. München 1992, S. 121–125.
- John Morreall: THE MYTH OF THE OMNISCIENT NARRATOR. In: JAAC 52.4 (1994), S. 429–435.
- Alexander Nehamas: THE POSTULATED AUTHOR. CRITICAL MONISM AS A REGULATIVE IDEAL. In: CI 8.1 (1981), S. 133–149.
- Thomas Nehrlich: „ES HAT MEHR SINN UND BEDEUTUNG, ALS DU GLAUBST.“ ZUR FUNKTION UND BEDEUTUNG TYPOGRAPHISCHER TEXTMERKMALE IN KLEISTS PROSA. Hildesheim u. a. 2012.
- Howard Nemerov: POETRY AND FICTION: ESSAYS. New Brunswick 1963.
- Ansgar Nünning: ‚BUT WHY WILL YOU SAY THAT I AM MAD?‘ ON THE THEORY, HISTORY, AND SIGNALS OF UNRELIABLE NARRATION IN BRITISH FICTION. In: ArAA 22.1 (1997), S. 83–105.
- Ders.: RECONCEPTUALIZING UNRELIABLE NARRATION: SYNTHESIZING COGNITIVE AND RHETORICAL APPROACHES. In: James Phelan/Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): A Companion to Narrative Theory. Malden/Oxford/Carlton 2005, S. 89–107.
- Ders. (Hrsg.): UNRELIABLE NARRATION. STUDIEN ZUR THEORIE UND PRAXIS UNGLAUBWÜRDIGEN ERZÄHLENS IN DER ENGLISCHSPRACHIGEN ERZÄHLLITERATUR. Trier 2013².
- Ders.: ‚UNRELIABLE NARRATION‘ ZUR EINFÜHRUNG. GRUNDZÜGE EINER KOGNITIV-NARRATOLOGISCHEN THEORIE UND ANALYSE UNGLAUBWÜRDIGEN ERZÄHLENS [1998]. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 2013², S. 3–40.
- Vera Nünning: CONCEPTUALISING (UN)RELIABLE NARRATION AND (UN)TRUSTWORTHINESS. In: Vera Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin/München/Boston 2015, S. 1–28.
- Ders. (Hrsg.): UNRELIABLE NARRATION AND TRUSTWORTHINESS. INTERMEDIAL AND INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVES. Berlin/München/Boston 2015.
- Norbert Oellers: DAS ERDBEBEN IN CHILI. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Kleists Erzählungen. Stuttgart 1998, S. 85–107.
- Andreas Ohme: SKAZ UND UNRELIABLE NARRATION. ENTWURF EINER NEUEN TYPOLOGIE DES ERZÄHLERS. Berlin u. a. 2015.
- Stein Olsen: THE ‚MEANING‘ OF A LITERARY WORK. In: NLH 14 (1982), S. 13–32.
- Greta Olson: RECONSIDERING UNRELIABILITY: FALLIBLE AND UNTRUSTWORTHY NARRATORS. In: Narrative 11.1 (2003), S. 93–109.
- Jürgen H. Petersen: ERZÄHLSYSTEME. EINE POETIK EPISCHER TEXTE. Stuttgart, Weimar 1993.
- Bo Pettersson: THE MANY FACES OF UNRELIABLE NARRATION: A COGNITIVE NARRATOLOGICAL REORIENTATION. In: Harri Veivo u. a. (Hrsg.): Cognition and Literary Interpretation in Practice. Helsinki 2005, S. 59–88.
- James Phelan: ESTRANGING UNRELIABILITY, BONDING UNRELIABILITY, AND THE ETHICS OF LOLITA. In: Narrative 15.2 (2007), S. 222–238.
- James Phelan/Mary Patricia Martin: THE LESSONS OF ‚WEYMOUTH‘: HOMODIEGESIS, UNRELIABILITY, ETHICS, AND THE REMAINS OF THE DAY. In: David Herman

- (Hrsg.): *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, OH 1999, S. 88–109.
- John Pier: DIEGESIS. In: Thomas Albert Sebeok/Marcel Danesi (Hrsg.): *Encyclopedic dictionary of semiotics*. Berlin/New York 2010³, S. 217–219.
- Hansjürgen Popp: LEKTÜREHILFEN UWE JOHNSON „MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB“. Stuttgart 1989².
- Terence J. Reed: LUISCHEN. In: Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hg. von Heinrich Detering u. a. Bd. 2: 2: *Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar*. Frankfurt a. M. 2004, S. 73–81.
- Marcel Reich-Ranicki: VORTRAGSMANUSKRIFT ÜBER THOMAS MANNS FRÜHE ERZÄHLUNGEN, S. 8. unveröffentlicht, zitiert nach Weinzierl, S. 19.
- Shlomith Rimmon: A COMPREHENSIVE THEORY OF NARRATIVE: GENETTE'S FIGURES III AND THE STRUCTURALIST STUDY OF FICTION. In: *PTL* 1 (1976), S. 33–62.
- Colin Riordan: THE ETHICS OF NARRATION. UWE JOHNSON'S NOVELS FROM *INGRID BABENENDE* TO *JAHRESTAGE*. London 1989.
- Franz Rottensteiner: VORWORT. ZWEIFEL UND GEWISHEIT. ZU TRADITIONEN, DEFINITIONEN UND EINIGEN NOTWENDIGEN ABGRENZUNGEN IN DER PHANTASTISCHEN LITERATUR. In: Franz Rottensteiner (Hrsg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit: Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt a. M. 1987, S. 7–20.
- Marie-Laure Ryan: THE PRAGMATICS OF PERSONAL AND IMPERSONAL FICTION. In: *PoeticsJ* 10.6 (1981), S. 517–539.
- Jurij Sacharow: WIEDERHOLUNGEN IN UWE JOHNSONS ROMAN *MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB* IM KONTEXT DER ERZÄHLERISCHEN KOMPETENZ DES NARRATORS. In: Bohndan Maxymtschuk/Stefan Schierholz (Hrsg.): *Die Lemberger Germanistik der Ukraine. Innensichten, Außensichten, Dissertationsvorhaben*. Frankfurt a. M. u. a. 2011, S. 79–88.
- Michael Scheffel: WER SPRICHT? ÜBERLEGUNGEN ZUR ‚STIMME‘ IN FIKTIONALEN UND FAKTUALEN ERZÄHLUNGEN. In: Andreas Blödorn u. a. (Hrsg.): *Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin 2006, S. 83–99.
- Wolf Schmid: *ELEMENTE DER NARRATOLOGIE*. Berlin/New York 2005.
- Jochen Schmidt: *HEINRICH VON KLEIST. DIE DRAMEN UND ERZÄHLUNGEN IN IHRER EPOCHE*. Darmstadt 2003.
- Monika Schmitz-Emans: PHANTASTISCHE LITERATUR. EIN DENKWÜRDIGER PROBLEMFALL. In: *Neohelicon* 22.2 (1995), S. 53–116.
- Hans-Jürgen Schrader: SPUREN GOTTES IN DEN TRÜMMERN DER WELT. ZUR BEDEUTUNG BIBLISCHER BILDER IN KLEISTS ‚ERDBEBEN‘. In: *Kleist Jahrbuch* (1991), S. 34–52.
- Uwe Schütte: *FIGURATIONEN. ZUM LYRISCHEN WERK VON W. G. SEBALD*. Eggingen 2014.
- John R. Searle: THE LOGICAL STATUS OF FICTIONAL DISCOURSE. In: *NLH* 6 (1975), S. 319–332.
- Ulrich Seeberg: DAS SEHEN DER BLINDEN. DERRIDA ALS KUNSTTHEORETIKER. In: *PESA* 5 (2013), S. 388–406.
- David Simo: DIE GEFÄHRLICHE FASZINATION DER WILDNIS: ZU CLAIRE GOLLS ROMAN „DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA“. In: *ActaG* 25 (1997), S. 207–218.
- Ders.: LIEBE, RASSE UND MACHT. INTERKULTURELLE DISKURSE IN CLAIRE GOLLS „DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA“. In: *Comparativ* 12.2 (2002), S. 26–44.

- Bernhard Sowinski: MAKROSTILISTISCHE UND MIKROSTILISTISCHE TEXTANALYSE: THOMAS MANN'S ‚LUSCHEN‘ ALS BEISPIEL. In: Bernd Spillner (Hrsg.): Methoden der Stilanalyse. Tübingen 1984, S. 21–47.
- Carlos Spoerhase: AUTORSCHAFT UND INTERPRETATION. METHODISCHE GRUNDLAGEN EINER PHILOLOGISCHEN HERMENEUTIK. Berlin/New York 2007.
- Ders.: HYPOTHETISCHER INTENTIONALISMUS. REKONSTRUKTION UND KRITIK. In: JLT 1.1 (2007), S. 81–110.
- Franz K. Stanzel: UNTERWEGS. ERZÄHLTHEORIE FÜR LESER. Göttingen 2002.
- Ders.: THEORIE DES ERZÄHLENS. Göttingen 2008⁸.
- Robert Stecker: ARTWORKS. DEFINITION, MEANING, VALUE. Pennsylvania 1997.
- Ders.: INTERPRETATION AND CONSTRUCTION. ART, SPEECH, AND THE LAW. Malden 2003.
- Ders.: MODERATE ACTUAL INTENTIONALISM DEFENDED. In: JAAC 64.4 (2006), S. 429–438.
- Ders.: PROBLEME DES INTENTIONALISMUS. In: Tom Kindt/Tilman Köppe (Hrsg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen 2008, S. 130–158.
- Robert Stecker/Stephen Davies: THE HYPOTHETICAL INTENTIONALIST'S DILEMMA: A REPLY TO LEVINSON. In: BJAe 50.3 (2010), S. 307–312.
- Martin Steins: DAS BILD DES SCHWARZEN IN DER EUROPÄISCHEN KOLONIALLITERATUR 1870–1918. EIN BEITRAG ZUR LITERARISCHEN IMAGOLOGIE. Frankfurt a. M. 1972.
- Karlheinz Stierle: DAS BEBEN DES BEWUßTSEINS. DIE NARRATIVE STRUKTUR VON KLEISTS ‚DAS ERDBEBEN IN CHILI‘. In: David E. Wellbery (Hrsg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München 1993³, S. 54–68.
- Jeffrey Stout: THE RELATIVITY OF INTERPRETATION. In: Monist 69.1 (1986), S. 103–118.
- Wolfgang Strehlow: ÄSTHETIK DES WIDERSPRUCHS. VERSUCHE ÜBER UWE JOHNSONS DIALEKTISCHE SCHREIBWEISE. Berlin 1993.
- Werner Strube: DIE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE TEXTINTERPRETATION. In: Paul Michel/Hans Weder (Hrsg.): Sinnvermittlung. Studien zur Geschichte von Exegese und Hermeneutik 1. Zürich 2000.
- Wolfgang Struck: AUF DER SUCHE NACH DEM SCHWARZEN GEHEIMNIS. CLAIRE GOLL, ‚DER NEGER JUPITER RAUBT EUROPA‘ UND EIN DEUTSCH-FRANZÖSISCHER DIALOG. In: Irene Albers u. a. (Hrsg.): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. Tübingen 2002, S. 61–86.
- Jan Stühling: UNRELIABILITY, DECEPTION, AND FICTIONAL FACTS. In: JLT 5.1 (2011), S. 95–107.
- Michael Titzmann: SEMIOTISCHE ASPEKTE DER LITERATURWISSENSCHAFT. In: Roland Posner u. a. (Hrsg.): Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Berlin/Boston 2003, S. 3028–3103.
- Tzvetan Todorov: EINFÜHRUNG IN DIE FANTASTISCHE LITERATUR. Frankfurt a. M. 1992.
- William Tolhurst: ON WHAT A TEXT IS AND HOW IT MEANS. In: BJAe 19.1 (1979), S. 3–14.
- Hans Rudolf Vaget: INTERTEXTUALITÄT IM FRÜHWERK THOMAS MANN'S. ‚DER WILLE ZUM GLÜCK‘ UND HEINRICH MANN'S ‚DAS WUNDERBARE‘. In: ZDP 101 (1982), S. 193–216.
- Ders.: THOMAS MANN: KOMMENTAR ZU SÄMTLICHEN ERZÄHLUNGEN. München 1984.

- Georg Verwey: LITERARISCHE BLAMAGEN. DARSTELLUNG UND FUNKTION EINES PEINLICHEN TOPOS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 18. BIS 20. JAHRHUNDERTS. Berlin 2009.
- Benno von Wiese: DIE DEUTSCHE NOVELLE VON GOETHE BIS KAFKA. INTERPRETATIONEN II. Düsseldorf 1965.
- Richard Walsh: WHO IS THE NARRATOR? In: PoT 18.4 (1997), S. 495–513.
- Kendall L. Walton: MIMESIS AS MAKE-BELIEVE. ON THE FOUNDATIONS OF THE REPRESENTATIONAL ARTS. Cambridge, London 1990.
- Ulrich Weinzierl: DIE ‚BESORGNISERREGENDE FRAU‘. ANMERKUNGEN ZU LUISCHEN, THOMAS MANN'S ‚PEINLICHSTER NOVELLE‘. In: Thomas Mann Jahrbuch 4 (1991), S. 9–20.
- Ernst Weiß: THOMAS MANN'S ‚Zauberberg‘ [1924]. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. von Peter Engel/Volker Michels. Bd. 16: Die Kunst des Erzählens. Essays, Aufsätze, Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M. 1982, S. 248–251.
- Wolfgang Wendler: ‚DER GEFÄNGNISARZT ODER DIE VATERLOSEN‘. EINE KINDERGESCHICHTE. In: Peter Engel/Hans-Harald Müller (Hrsg.): Ernst Weiß: Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum Ersten internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages. Bern u. a. 1990, S. 236–250.
- Alan R. White: THE LANGUAGE OF IMAGINATION. Oxford 1990.
- Simone Winko: WERTUNGEN UND WERTE IN TEXTEN. AXIOLOGISCHE GRUNDLAGEN UND LITERATURWISSENSCHAFTLICHES REKONSTRUKTIONSVERFAHREN. Braunschweig 1991.
- Thomas Wörtche: PHANTASTIK UND UNSCHLÜSSIGKEIT. ZUM STRUKTURELLEN KRITERIUM EINES GENRES. UNTERSUCHUNGEN AN TEXTEN VON HANNS HEINZ EWERS UND GUSTAV MEYRINK. Meitingen 1987.
- Marianne Wünsch: DIE FANTASTISCHE LITERATUR DER FRÜHEN MODERNE: (1890 - 1930). DEFINITION, DENKGESCHICHTLICHER KONTEXT, STRUKTUREN. München 1991.
- Tamar Yacobi: PACKAGE DEALS IN FICTIONAL NARRATIVE: THE CASE OF THE NARRATOR'S (UN)RELIABILITY. In: Narrative 9.2 (2001), S. 223–229.
- Hans Zeller: KLEIST'S NOVELLEN VOR DEM HINTERGRUND DER ERZÄHLNORMEN. NICHTERFÜLLTE VORAUSSETZUNGEN IHRER INTERPRETATION. In: Kleist Jahrbuch (1994), S. 83–117.
- Frank Zipfel: FIKTION, FIKTIVITÄT, FIKTIONALITÄT. ANALYSEN ZUR FIKTION IN DER LITERATUR UND ZUM FIKTIONSBEGRIFF IN DER LITERATURWISSENSCHAFT. Berlin 2001.
- Ders.: UNRELIABLE NARRATION AND FICTIONAL TRUTH. In: JLT 5.1 (2011), S. 109–130.

Uncategorized References

- Christiane Dätsch: EXISTENZPROBLEMATIK UND ERZÄHLSTRATEGIE. STUDIEN ZUM PARABOLISCHEN ERZÄHLEN IN DER KURZPROSA VON ERNST WEIß. Tübingen 2009.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt worden ist. Es wurden keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und alle wörtlichen oder inhaltlichen Übernahmen sind als solche kenntlich gemacht. Diejenigen Teile, die bereits vorab veröffentlicht wurden, sind ebenfalls als solche gekennzeichnet.

Bremen, 08.08.2016

Simone Elisabeth Lang