

Matthias Aumüller

Tom Kindt (Hg.)

Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens

ABHANDLUNGEN ZUR LITERATURWISSENSCHAFT

OPEN ACCESS



J.B. METZLER

Abhandlungen zur Literaturwissenschaft

In dieser Reihe erscheinen Monographien und Sammelbände zur Literaturwissenschaft einschließlich aller Nationalphilologien.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15814>

Matthias Aumüller · Tom Kindt
(Hrsg.)

Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens



J.B. METZLER

Hrsg.
Matthias Aumüller
Departement für Germanistik
Universität Fribourg
Fribourg, Schweiz

Tom Kindt
Departement für Germanistik
Universität Fribourg
Fribourg, Schweiz



ISSN 2520-8381 ISSN 2520-839X (electronic)
Abhandlungen zur Literaturwissenschaft
ISBN 978-3-476-05763-1 ISBN 978-3-476-05764-8 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05764-8>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

© The Editor(s) (if applicable) and The Author(s) 2021. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation. **Open Access** Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Matthias Aumüller und Tom Kindt	
Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen	17
Hans-Harald Müller	
Unzuverlässiges Erzählen und Life-Writing. Zwei konfligierende Konzepte in Vladimir Nabokovs <i>The Real Life of Sebastian Knight</i> und Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i>	29
Sonja Klimek	
„Fieberhafte Steigerung“. Zur Zuverlässigkeit des Erzählers in Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i> (1947)	49
Tom Kindt	
„Du bist der Letzte gewesen“. <i>Brand's Haide</i> (1951): Arno Schmidt erzählt Arno Schmidt?	65
Sven Hanuschek	
Zuverlässiges und unzuverlässiges Erzählen in Friedrich Dürrenmatts Kriminalromanen (1952–1958)	79
Uwe Spörl	
Wer bin ich – und was kann ich dagegen tun? Fiktionale Wahrheit und mimetisch unzuverlässiges Erzählen in Max Frischs <i>Stiller</i> (1954)	95
Victor Lindblom	
„nicht mehr zu erzählen gewusst als unzuverlässige unsichere Gerüchte“ Zu den Grenzen unzuverlässigen Erzählens in Uwe Johnsons <i>Mutmassungen über Jakob</i> (1959)	111
Paul Onasch	
„... aber es könnte ebensogut anders sein“. Modernistisches Erzählen um 1960, zum Beispiel Peter Weiss	133
Arnd Beise	

Das Gutachten als Evasionsmanöver. Hugo Loetschers unzuverlässig erzählter Roman <i>Abwässer</i> (1963) und die schweizerische Neutralitätspolitik	147
Tobias Lambrecht	
Gegen den Zufall anschreiben. Zu Tradition und Funktion des unzuverlässigen Erzählens in Alfred Anderschs <i>Efraim</i> (1967)	169
Matthias Aumüller	
„Es gibt eine Art moralischen Handelns, bei der die Moral in die Binsen geht!“ Zur Axiologie in Günter de Bruyns <i>Buridans Esel</i> (1968)	187
Bernadette Grubner	
Eine Ethik des unzuverlässigen Erzählens. Fred Wanders Erzählung <i>Der siebente Brunnen</i> (1971)	205
Stephan Pabst	

Autorenverzeichnis

Matthias Aumüller, Dr. phil., Privatdozent für Allgemeine Literaturwissenschaft und Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bergische Universität Wuppertal.

Arnd Beise, Dr. phil., o. Professor für Germanistische Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte, Universität Fribourg.

Bernadette Grubner, Dr. phil., wiss. Mitarbeiterin, Freie Universität Berlin.

Sven Hanuschek, Dr. phil., apl. Professor, Ludwig-Maximilians-Universität München.

Tom Kindt, Dr. phil., o. Professor für Allgemeine und Germanistische Literaturwissenschaft, Universität Fribourg.

Sonja Klimek, Dr. phil., Professorin für Neuere Deutsche Literatur/Literaturgeschichte, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Tobias Lambrecht, Dr. phil., Postdoc, Universität Wien.

Victor Lindblom, M.A., Diplomassistent, Universität Fribourg.

Hans-Harald Müller, Dr. phil., Professor (i. R.) für Neuere deutsche Literatur, Universität Hamburg.

Paul Onasch, Dr. phil., Stellv. Leiter Ernst-Barlach-Briefedition, Universität Rostock.

Stephan Pabst, Dr. phil., Privatdozent, Heisenberg-Stelle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Uwe Spörl, Dr. phil., Senior Lecturer, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universität Bremen.

Einleitung



Matthias Aumüller und Tom Kindt

Zusammenfassung Die Einleitung erläutert Begrifflichkeit und Fragestellung der im Band versammelten Beiträge zu Nachkriegsromanen aus der Bundesrepublik und der DDR, Österreich und der Schweiz. Der erste Teil gibt einen Überblick über Modellierungen und Typologien „unzuverlässigen Erzählens“ und umreißt das Verständnis, in dem die vorliegenden Aufsätze den Begriff als Analysekatégorie und heuristisches Konzept nutzen. Der zweite Abschnitt ist dem Versuch gewidmet, die literarhistorische Periode der „Nachkriegszeit“ als (Mikro-)Epoche zu charakterisieren. Abgeschlossen wird die Einleitung in einem kurzen dritten Teil durch die skizzenhaft entwickelte These, dass narrative Unzuverlässigkeit hinreichend ist, um einen Text als eine Form literarischer Rede auszuweisen.

Der vorliegende Sammelband ist Teil eines Publikationsprojekts, das von einer Monographie über das unzuverlässige Erzählen im deutschsprachigen Nachkriegsroman ergänzt wird.¹ Es ist zum einen das Ziel dieses Sammelbandes, die Monographie mit Untersuchungen von Romanen zu flankieren, die in ihr größtenteils unberücksichtigt bleiben; zum andern und vor allem aber dokumentieren die

¹Der vorliegende Sammelband und Matthias Aumüllers in Kürze erscheinende Monographie *Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur* sind im Rahmen des zwischen 2017 und 2020 vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Forschungsprojekts „Literaturgeschichte, Interpretationstheorie und Narratologie. Über ihr Zusammenwirken am Beispiel des unzuverlässigen Erzählens im deutschsprachigen Nachkriegsroman“ entstanden.

M. Aumüller (✉) · T. Kindt
Departement für Germanistik, Universität Fribourg, Freiburg, Schweiz
E-Mail: matthias.aumueller@unifr.ch

T. Kindt
E-Mail: tom.kindt@unifr.ch

hier versammelten Beiträge die große heuristische Bandbreite des Konzepts des unzuverlässigen Erzählens, indem sie Analysen nicht nur von unstrittig unzuverlässig erzählten Texten bieten, sondern auch und gerade von Texten, die zwar im Verdacht stehen, unzuverlässig erzählt zu sein, für die dies aber bei genauerem Hinsehen nicht gilt. Auf diese Weise werden das Konzept und sein Anwendungsspektrum geschärft. In literarhistorischer Perspektive sollen die Beiträge zugleich die bisher kaum bemerkte, geschweige denn näher untersuchte Bedeutung erhellen, die der „Tradition“ unzuverlässigen Erzählens im deutschsprachigen Nachkriegsroman zukommt, also dem ‚Bündel‘ narrativer Techniken und epischer Strategien, auf das und dessen ‚Stränge‘ heute mit dem Sammelbegriff der erzählerischen Unzuverlässigkeit Bezug genommen wird.²

Einleitend werden wir in zwei Schritten unsere Auffassung über das unzuverlässige Erzählen in den erwähnten Hinsichten, „Narratologie“/„Interpretationstheorie“ und „Literaturgeschichte“ unter Bezugnahme auf die hier versammelten Beiträge näher erläutern. Unter anderem schlagen wir eine Skizze vor, mit deren Hilfe das literarische Verfahren des unzuverlässigen Erzählens mit verwandten literarischen bzw. narrativen Verfahren koordiniert werden kann. Im dritten Abschnitt unter der Überschrift „Literarizität“ formulieren wir abschließend eine These, die die Bedeutung des Projekts unterstreicht.

1 Narratologie/Interpretationstheorie

Unzuverlässigkeit bzw. unzuverlässiges Erzählen ist für die meisten eine Kategorie der Narratologie oder Erzähltheorie.³ Die Forschungsgeschichte, die den meisten Lexikonartikeln und Sammelbänden zu dieser Kategorie entnommen werden kann, muss hier nicht noch einmal referiert werden. Uns sind mit Blick auf die Beiträge in diesem Band lediglich zwei Differenzierungen wichtig. Ein Ergebnis der Forschungsgeschichte ist, dass eine Vielzahl von Differenzierungsvorschlägen in verschiedene *Typen* von narrativer Unzuverlässigkeit vorliegt; ein anderes, dass es zwei miteinander unvereinbare Ansätze zur Identifikation bzw. Ermittlung von narrativer Unzuverlässigkeit gibt.

Mit Blick auf ihre typologische Differenzierung unterscheiden Martínez und Scheffel (1999) zwischen mimetischer und theoretischer Unzuverlässigkeit, je nachdem ob die Ausführungen der Erzählinstanz den für das Werk geltenden Normen oder den werkimmanenten Tatsachen widersprechen. Es gibt eine Fülle von Vorschlägen, die sich vor allem darin unterscheiden, worauf

²Vgl. zu diesem Verständnis der „Tradition“ unzuverlässigen Erzählens“ die ausführlichen Erläuterungen in Aumüller (2021), Kap. 2, Abschn. 5.

³Zur Problematisierung des unzuverlässigen Erzählens als narratologische Kategorie im Hinblick auf das Kriterium der interpretationstheoretischen Neutralität vgl. Kindt und Müller (2003).

sich die jeweilige Kategorisierung stützt: auf den Gegenstand (d. h. wovon jemand nicht wahrheitsgemäß erzählt) oder auf die Art und Weise, wie Unzuverlässigkeit markiert wird. Während Martínez/Scheffel dem erwähnten gegenstandsorientierten Paar noch eine dritte Unterkategorie (mimetische Unentscheidbarkeit) hinzufügen, gibt es erweiterte Typologien, die wie z. B. Fludernik (1999) zwischen widersprüchlichen Fakten, mangelnder Objektivität und unangemessener Ideologie unterscheiden oder wie Hansen (2007) vier Unterkategorien postulieren (und den Unterschied u. a. an die Frage binden, ob der Erzähler sich selbst widerspricht oder eine andere Figur) oder schließlich wie Olson (2003) die ursprünglich klassifikatorische Kategorie (entweder unzuverlässig oder nicht) in einen komparativen Begriff (mehr oder weniger unzuverlässig) umwandeln. Phelan und Martin (1999) wiederum kreuzen eine mit Fludernik (1999) verwandte Typologie mit einer, die das Ausmaß in zwei Klassen teilt, sodass sie sechs Typen erhalten.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes orientieren sich demgegenüber zumeist an der grundlegenden Unterscheidung zwischen zwei Typen: mimetischer/faktenbezogener Unzuverlässigkeit einerseits und axiologischer/wertbezogener Unzuverlässigkeit andererseits (vgl. Kindt 2008).

Die Frage danach, wie man narrative Unzuverlässigkeit erkennt, wie auch danach, wodurch sie sich in einem Text konstituiert, ist weniger vielfältig beantwortet worden. Es stehen sich hier im Wesentlichen zwei unvereinbare Konzeptionen gegenüber. Zum einen gibt es eine kognitive, d. h. rezeptions- bzw. leserorientierte Konzeption narrativer Unzuverlässigkeit (z. B. Yacobi 1981; Nünning 1998; Yacobi und Sternberg 2015) und zum andern eine sog. rhetorische, d. h. text- bzw. autororientierte Konzeption (z. B. Martínez und Scheffel 1999; Phelan 2005; Kindt 2008).⁴ Während die erste Konzeption den Begriff der narrativen Unzuverlässigkeit insofern relativiert, als sie die variierenden Normen und Annahmen (das Weltwissen) der Leser für die Bestimmung der Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz zugrunde legt, bezieht sich die zweite Konzeption bei der Bestimmung der Unzuverlässigkeit auf die Intention des Autors bzw. auf eine im Text verankerte Version der normativen oder faktischen Verhältnisse in der erzählten Welt, von der die Version der Erzählinstanz abweicht. Auch wenn es zwischen den beiden Konzeptionen durchaus Überschneidungen gibt (vgl. etwa den Vermittlungsversuch Nünning 2008), sind sie grundsätzlich nicht miteinander vereinbar: Die leserorientierte Konzeption führt zu einer relativistischen Position hinsichtlich der Zuschreibung narrativer Unzuverlässigkeit an einen Text (je nachdem, was ein lesendes Individuum für wahr oder geboten hält, kann ein Text unzuverlässig erzählt sein oder nicht), während die textorientierte Konzeption von Definitionen narrativer Unzuverlässigkeit ausgeht, die die Zuschreibung des Begriffs von einer diesem Text ablesbaren „Kompositionsstrategie“ abhängig machen (Kindt 2008, S. 53). Der Vorteil dieser Konzeption liegt darin, der Analyse

⁴Im Einzelnen gibt es zwischen diesen Vorschlägen allerdings erhebliche Differenzen. So hält im Unterschied zu den anderen etwa Phelan an dem Konstrukt des impliziten Autors fest.

eine stabile Kategorie an die Hand zu geben, mit deren Hilfe Texte untereinander vergleichbar werden.

In den zwei unterschiedenen Hinsichten erschöpft sich die theoretische Konturierung des Begriffs der narrativen Unzuverlässigkeit nicht. Aber sie geben Aufschluss über zwei Gemeinsamkeiten der hier versammelten Fallanalysen, denen durchweg der textorientierte Ansatz zugrunde liegt.

Wie zu Anfang angedeutet, gibt es erhebliche Unterschiede zwischen den Beiträgen, insofern sie teilweise Texte untersuchen, deren Unzuverlässigkeit nicht zweifelsfrei feststeht. Ein Effekt davon ist, dass das heuristische Potenzial des Konzepts insbesondere dort sichtbar wird, wo seine Anwendung nicht selbstverständlich ist, ja selbst dort, wo am Ende die Frage, ob ein Text unzuverlässig erzählt ist, eine negative Antwort erhält. Auch bei einem letztlich negativen Befund kann die Anwendung des Konzepts auf einen Text, der diese Anwendung nahelegt, Erkenntnisse über den Text liefern, die zu einem besseren Verständnis führen.

Einer der Gründe dafür liegt darin, dass das unzuverlässige Erzählen kein isoliertes Verfahren ist, das einzigartig und ohne Nachbarn in der Landschaft literarischer Verfahren liegt, sondern eine spezielle Ausprägung eines allgemeinen Phänomens. Schon in der Vergangenheit wurde die Verwandtschaft des unzuverlässigen Erzählens mit anderen rhetorischen bzw. literarischen Verfahren bemerkt. So erklären Martínez und Scheffel (1999, S. 100 f.) unzuverlässiges Erzählen über den Begriff der Ironie. Das kann jedoch zu Missverständnissen führen, denn die Verfahren sind nicht identisch (Köppe und Kindt 2014, S. 242). Auf andere Weise ähnlich ist das Konzept des unzuverlässigen Erzählens dem alten Begriff der Rollenprosa, insofern nämlich der Autor eine *persona* einsetzt, die ganz andere Eigenschaften als der Autor hat. Doch wenn der Begriff der Rollenprosa damit schon hinreichend charakterisiert ist, ist dieser Bestimmungsgrund für das (homodiegetische) unzuverlässige Erzählen lediglich eine Begleiterscheinung. Man denke an das männliche Kind als Erzähler in Gisela Elsners *Riesenzwerge* (1964). Hier dient der Erzähler dazu, die bizarre bis verlogene Erwachsenenwelt zu desavouieren, aber nicht dazu, sich selbst zu diskreditieren, wie das z. B. partiell für Tinko in Erwin Strittmatters gleichnamigen Roman (1954) gilt, dessen kindliche Naivität dazu führt, die unsozialistischen Parolen des Großvaters nachzuplappern. Eine komplizierte Zwischenstellung nimmt Oskar Matzerath ein, der in Günter Grass' *Blechtrommel* (1959), je nach Lesart – und passagenweise mal mehr, mal weniger – als zuverlässiger oder eben unzuverlässiger Erzähler agiert.⁵

Wie ist das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens in das Gefüge literarischer Verfahren sinnvoll einzuordnen, wenn man sich nicht mit der Analogisierung oder Kontrastierung mit einzelnen anderen Verfahren zufriedengeben möchte? Im Folgenden möchten wir ein paar skizzenhafte Hinweise zur systematischen Einordnung geben, die zu einer Beantwortung führen können. Von einer solchen

⁵Näheres dazu ist in der Projektmonographie nachzulesen.

Beantwortung kann man auch Aufschluss darüber erwarten, wie das Verfahren literaturhistorisch zu verorten ist: ob es bestimmte Abschnitte der literarischen Entwicklung charakterisiert oder eigentlich immer schon existiert.

Grob gesagt, ist die einfachste Konzeption literarischer Rede die, dass sie entweder ihre Inhalte anders vermittelt als nicht-literarische Rede (wobei sich ihre Inhalte nicht prinzipiell von den Inhalten nicht-literarischer Rede unterscheiden) oder aber nur ihr eigene Inhalte vermittelt. In beiden Fällen geht damit im einfachsten Fall die Annahme einher, dass sie Wahres vermittele, mitunter sogar höhere Wahrheiten. Man kann diese Auffassung dadurch charakterisieren, dass die erzählten oder, allgemeiner, dargestellten Welten *stabil* sind und die Art und Weise der Vermittlung *angemessen*. Diese Auffassung lässt sich insoweit als Norm begreifen, als sie strukturell einfach ist: Wovon die Rede ist, stimmt auf irgendeine Weise, d. h. trifft auf die dargestellte, vielleicht sogar auf die reale Welt zu, und wer auch immer diese Rede hervorbringt, tut das auf eine Weise, die insofern angemessen ist, als sie das, wovon sie handelt, verständlich macht und damit etwas Wahres äußert.

Stabilität der Welt und Angemessenheit der Rede sind die beiden Eigenschaften, die die Normkonzeption ausmachen. Normkonzeptionen bringen mit sich, dass von ihnen abgewichen werden kann. Sofern man davon ausgeht, dass Literatur eigene Welten (seien diese nun fiktiv oder nicht) hervorbringt, ist die Stabilität der Welt sekundär gegenüber der Rede, die sie darstellt, d. h. ob eine Welt stabil ist oder nicht, entscheidet sich durch die Art und Weise der Darstellung, letztlich also durch literarische Verfahren. Eine dargestellte Welt ist instabil, wenn ihr Eigenschaften zugeschrieben werden, die miteinander unvereinbar sind, oder wenn ihr Eigenschaften fehlen, die für die Konstitution dieser Welt nötig wären. Literarische Verfahren, die dies erreichen, lassen sich unter den Oberbegriffen der Ambiguisierung, Fragmentarisierung und Absurdität einordnen. Zentral für unseren Vorschlag ist, dass die Angemessenheit der Rede dabei nicht infrage steht. In diesen Fällen sind die dargestellten Welten instabil, eben weil die Rede als (literarisch) angemessen betrachtet wird.

Von diesen Verfahren zu unterscheiden sind dann solche meist narrativen Verfahren, die den Effekt haben, dass die Angemessenheit der Rede gerade infrage steht. Hierzu zählen Perspektivierungsverfahren, deren Effekt es ist, dass die Erzählrede nur ein eingeschränktes Bild der dargestellten Welt liefert, wobei deren Stabilität angenommen werden muss, damit man die Erzählrede als epistemisch oder axiologisch eingeschränkt erkennen kann. Im Unterschied zu den zuvor genannten Verfahren ist für die Perspektivierungsverfahren also entscheidend, dass sie die Stabilität der erzählten Welt nicht angreifen, sondern diese sogar voraussetzen. Ohne diese Annahme könnte man sie nämlich gar nicht als solche erkennen.

Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass im letzteren Fall das Privileg der Erzählrede aufgegeben wird, über die dargestellte Welt alle nötigen Auskünfte zu geben, die man sich aus ihr erschließen können muss; demgegenüber ist die Rede im ersten Fall so angelegt, dass man vieles zugleich aus ihr erschließen kann, nur nicht eine Gewissheit. Das Privileg der Erzählrede, die einzig angemessene

Version der dargestellten Welt zu liefern, kann nun auf grundverschiedene Weise aufgegeben werden: a) indem sich die Erzählinstanz weitgehend zurückzieht und alle Aussagen an eine oder mehrere Figuren und ihren beschränkten Zugang delegiert oder b) indem sie Unwahrheiten äußert oder unausgesprochen zu verstehen gibt.⁶ Nur im letzteren Fall spricht man von (mimetisch) unzuverlässigem Erzählen.

In theoretischer Hinsicht ist ein Ertrag dieses Bandes aus unserer Sicht, dass die Beiträge diese soeben aufgezeigten Grenzen an konkreten Beispielen sichtbar machen – zwischen Texten mit privilegierter Erzählrede, aber instabiler Welt und nicht-privilegierter Erzählrede, aber stabiler Welt einerseits sowie andererseits Texten mit nicht-privilegierter Erzählrede, deren Nichtprivilegierung zum einen durch einen Rückzug der Erzählinstanz zustande kommt und zum andern durch ihre Unzuverlässigkeit.

2 Literaturgeschichte

„Nachkriegszeit“ und „Nachkriegsliteratur“ (bzw. „Nachkriegsroman“) sind eigentlich unspezifische Ausdrücke, die sich auf Zeiten und Literaturen nach jeglichen Kriegen beziehen. Von heute aus betrachtet, beziehen sie sich auf die Zeit und die Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum.⁷ Dabei divergieren die Angaben zu der Periode, die als Nachkriegszeit gilt, mitunter erheblich und damit auch die Menge der Werke, die zur Nachkriegsliteratur zählen. Klar ist indes, jedenfalls gemäß unserer Konzeption, dass der literaturwissenschaftliche Begriff des Nachkriegs, so wie er Bestandteil verschiedener Komposita wie „Nachkriegsroman“, „Nachkriegslyrik“ usw. ist, rein zeitlich indiziert ist. Teil der Nachkriegsliteratur ist ein literarisches Werk dann, wenn es innerhalb dieser Periode entstanden ist oder erstveröffentlicht wurde, gleich ob es inhaltlich viel oder wenig mit der individuellen, sozialen oder politischen Situation dieser Periode zu tun hat.

Wenn damit eine Richtschnur gegeben ist, welche Werke gemeinhin zur Nachkriegsliteratur gezählt werden, so fehlt doch noch eine entscheidende Angabe: nämlich die einer zeitlichen Begrenzung. Über den Anfang der Periode wird sich leicht Einigkeit erzielen lassen. Mit dem Kriegsende 1945 änderten sich die Bedingungen, unter denen Literatur produziert und rezipiert wurde, in einem beträchtlichen Ausmaß. Auch wenn es bekanntlich starke Kontinuitäten gerade im kulturellen Bereich gab, ist die politisch-historische Zäsur so tief, dass es wohl

⁶Axiologische Urteile müssen gesondert aufgenommen werden.

⁷Genauer gesagt auf die literarischen Logotope der Bundesrepublik und Österreichs, weniger den der Schweiz, obwohl er auf die temporale Strukturierung des schweizerischen Logotops ebenso anwendbar ist wie auf den der DDR, deren Literaturgeschichtsschreibung den Begriff kaum kennt.

kaum einer weiteren Diskussion bedarf, diese Zäsur für die Strukturierung der literarischen Entwicklung im deutschsprachigen Raum zu übernehmen.⁸

Doch wie weit reicht diese Periode der Nachkriegsliteratur? Die Vorschläge für Jahresangaben reichen von 1952 bis 1995. Gemäß einer sozialgeschichtlichen Konzeption endet die Nachkriegsliteratur vor dem Hintergrund einer „gegenläufige[n] Entwicklung“ in Ost und West bereits zu „Beginn der fünfziger Jahre“ (Brenner 1997, S. 57).⁹ Eine andere sozialgeschichtliche Konzeption hingegen setzt vor dem Hintergrund des aufbrechenden Generationenkonflikts in der Bundesrepublik als Begrenzung das Jahr 1967 und verzichtet dabei auf das Label „Nachkriegsliteratur“ (Fischer 1986). Schließlich gibt es einen Vorschlag, der aufgrund von literarischen Ereignissen wie Erstpublikationen bald prominenter Werke 1995 die literarische Entwicklung eine Schwelle überschritten sieht, die „endgültig nicht mehr mit den Beschreibungsmustern der ‚Nachkriegsliteratur‘“ zu fassen sei (Tommek 2015, S. 1).

Jeder dieser Vorschläge beruht auf bestimmten Gründen und triftigen Beobachtungen, die jeweils bestimmte Frageinteressen erkennen lassen. Es ist wissenschaftlich legitim, dass unterschiedliche Periodisierungsansätze nebeneinander existieren, sofern deutlich wird, welche Annahmen die vorgenommene Periodisierung steuern. Daher ist es nicht unsere Absicht, die verschiedenen Vorschläge gegeneinander auszuspielen; stattdessen möchten wir nur eine kurze Begründung für unsere Periodisierung und damit für unsere Auswahl geben. Unser Ziel ist es, die Erzählliteratur der größten deutschsprachigen Länder vergleichend in den Blick zu nehmen: der Bundesrepublik, der DDR, Österreichs und der Schweiz. Es ist daher angebracht, eine Grenze des Zeitraums zu veranschlagen, die für alle vier literarischen Gesellschaften (die sich in unterschiedlicher Hinsicht überlappen und natürlich nicht als geschlossene Einheiten zu begreifen sind) ähnlich bedeutsam ist. Unter dieser Voraussetzung kann man sich schwerlich auf ein bestimmtes Jahr festlegen.

Einen ähnlich weitreichenden politisch-historischen Einschnitt wie 1945 gab es erst wieder 1989, und es ist sicherlich sinnvoll, den gesamten Zeitraum dazwischen als eine auch literaturgeschichtlich relevante Periode zu fassen.

⁸Trotzdem wurde in der Germanistik auch darüber debattiert, und wer es genauer nimmt, wird vielleicht lieber von einer „Übergangsperiode“ sprechen, die vom Kriegsende bis ca. 1947/1948 oder gar bis zu den beiden Staatengründungen 1949 reicht, als sich die kulturellen Rahmenbedingungen schon verfestigt hatten, unter denen der deutschsprachige Raum und vor allem Deutschland selbst die nächsten Jahrzehnte über existieren würde. Vgl. hierzu Wehdeking und Blamberger (1990, S. 199–204).

⁹Auch bei Wehdeking und Blamberger (1990) taucht diese Periodisierung auf, doch beschränken sie sich auf Erzählliteratur und sprechen zudem vorsichtig von „früher Nachkriegsliteratur“, was natürlich einen späteren Abschnitt impliziert. Daneben sticht besonders aus bundesrepublikanischer Sicht auch das Jahr 1959 heraus, als mit Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*, Heinrich Bölls *Billard um halbzehn* und Günter Grass' *Blechtrommel* (sowie in der Schweiz mit Otto F. Walters' *Der Stumme*) Romane erschienen, die nach dem Krieg auch jenseits der Landesgrenzen auf große Resonanz stießen. Vgl. Lorenz und Pirro (2011).

Allerdings ist es nicht überzeugend, den gesamten Zeitraum unter der Überschrift „Nachkriegsliteratur“ laufen zu lassen, denn (wenngleich die Folgen auch Jahrzehnte später literarisch spürbar blieben) das Ausmaß der Literatur, die sich direkt mit dem Krieg auseinandersetzte oder indirekt durch Verdrängung der Judenvernichtung darauf bezogen blieb, nahm im Lauf der Zeit ab, während andere Themen hinzukamen. Zudem gab es innerhalb der Periode zwischen 1945 und 1989 einen recht tiefen Einschnitt, der zwar zu keinen neuen Staaten führte, aber innerhalb der bestehenden Staaten zu stark reformierenden Entwicklungen, nicht zuletzt in kultureller Hinsicht. Gemeint ist der Zeitraum ab 1968 bis 1971, als es in den vier Staaten zu epochalen Regierungswechseln bzw., allgemeiner, zu wegweisenden politischen Veränderungen kam, 1969 zur sozialliberalen Koalition in der Bundesrepublik und 1970 zur Kanzlerschaft von Bruno Kreisky in Österreich. Mit Blick auf die Schweiz ist das Jahr 1971 von besonderer Bedeutung, als hier das Frauenstimmrecht formell wirksam wurde. Und in der DDR löste Erich Honecker Walter Ulbricht Ende 1971 ab. Diese politischen Veränderungen sind nur die sichtbarsten Ereignisse, die sich mit historischen Daten belegen lassen. Sie sind aber auch Ausdruck eines kulturellen Umbruchs, der sich in den vier Ländern vollzog. Auch im literarischen Leben selbst gab es in dieser Zeit entscheidende Veränderungen, z. B. die *de facto*-Auflösung der einflussreichen *Gruppe 47* im Jahr 1968 oder die Gründung der *Gruppe Olten* 1971 in der Schweiz. Gleich wie lange man die Nachkriegsphase terminiert – ob ein Vierteljahrhundert oder ein halbes Jahrhundert –, es ist wohl sinnvoll, das erste Vierteljahrhundert als eine Phase abzugrenzen.

In welcher Hinsicht kann nun das unzuverlässige Erzählen zu diesem kleinen historischen Zeitabschnitt stehen? Welche Fragen stellen sich? Was für Antworten kann man überhaupt erwarten? Zunächst ist klarzustellen, dass dieses Projekt – und als Teil dieses Projekts erst recht der vorliegende Sammelband – lediglich einen Anfang machen und nur schlaglichtartig anhand von wenigen Fallbeispielen einige Tendenzen aufzeigen kann, die in dieser Zeit literarisch auffällig sind. Während die Projektmonographie vor allem Werke zum Gegenstand hat, die im engen Sinne unzuverlässig erzählt sind, schließt der Sammelband auch Analysen solcher Werke ein, deren Unzuverlässigkeit fraglich ist.

Wer etwas über die formgeschichtliche Entwicklung des unzuverlässigen Erzählens und seine verschiedenartigen Ausprägungen in der Nachkriegsliteratur herausfinden möchte, der sollte Bescheid wissen über die Verwendung des Verfahrens in der Zeit davor. Diesen Band eröffnet darum ein Beitrag, in dem es um das Œuvre von Leo Perutz geht, das zwar nicht gänzlich, aber doch in beträchtlichem Ausmaß im Zeichen des unzuverlässigen Erzählens steht. Das Schicksal dieses Œuvres – das übrigens erst in der Nachkriegszeit vollendet wurde – ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich.

Erstens galten Perutz' Romane den Zeitgenossen als zwar überaus lesens- und beachtenswerte Glanzlichter literarischen Raffinements, aber eben durch ihre Oberflächenthematik auch als Zeugnisse der Unterhaltungsliteratur mit kurzem literaturgeschichtlichem Haltbarkeitsdatum. (Dass das ein Fehlurteil war, davon zeugt die anhaltende Beschäftigung einer ganzen Riege von

Literaturwissenschaftlern seit mehr als dreißig Jahren.) Aufschlussreich ist dieser Punkt, weil das unzuverlässige Erzählen zu Perutz' Lebzeiten häufig gar nicht registriert wurde (den Begriff gab es ja auch noch gar nicht) und die Lektüre schnell als zwar vergnüglich und unterhaltend, aber eben nicht als literarisch, ästhetisch, epistemisch zu denken gebend empfunden wurde. Mit etwas Mut zu Verallgemeinerung kann man also sagen: Wie man am Werk von Leo Perutz beispielhaft sehen kann, gab es das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens zwar in der Zeit der ästhetischen Moderne, aber es war nicht die Eigenschaft, die von den Rezipienten thematisiert oder als Besonderheit wahrgenommen wurde. Das gilt auch für die weitaus berühmteren älteren Kollegen wie Thomas Mann oder Fedor Dostoevskij, der nach Nikolaj Gogol' und Edgar Allen Poe sicherlich einer der wichtigsten Pioniere dieses Verfahrens war und dessen Wirkkraft auf die erst nach ihm einsetzende literarische Moderne sich u. a. auch gerade den zentrifugalen Kräften zwischen *histoire* und *discours* verdankt, wie sie im unzuverlässigen Erzählen entfesselt werden (in dem Sinne, dass das, was über die erzählte Welt gesagt wird, und das, was in der erzählten Welt der Fall ist, mehr und mehr auseinanderstreben, d. h. immer weniger übereinstimmen).

Zweitens scheinen einige Werkgruppen, die sich durch intensive Verwendung des unzuverlässigen Erzählens charakterisieren lassen, lange Zeit in die Nähe des trivialen oder naiven Erzählens gerückt worden zu sein. Neben Perutz und wiederum Dostoevskij, über dessen Nähe zur Trivilliteratur sich insbesondere Vladimir Nabokov lautstark geäußert hat, sind hier auch die fiktional-autobiographischen Romane von Ernst Weiß zu nennen, denen lange Zeit ein Erzählen attestiert wurde, das angeblich, verfahrensgeschichtlich gesehen, hinter seine Produktion der zehner und zwanziger Jahre zurückfällt und in dem Sinne als traditionell eingestuft wurde, dass es Verfahren des 19. Jahrhunderts reaktiviert (wobei hier gerade nicht die zukunftssträchtigen Verfahren Dostoevskijs die Folie bildeten).

Drittens publizierte zwar Perutz noch bis in die fünfziger Jahre, aber als Nachkriegsautor gilt er mit Recht ebenso wenig wie Thomas Mann. Im Gegensatz aber zu Mann hatte er kaum Wirkung in dieser Zeit. Nicht zuletzt deshalb widmen sich Thomas Mann gleich zwei Studien in diesem Band, denn er war eine wichtige Bezugsgröße für jene Autoren, die man mit dem Nachkriegsroman assoziiert. Wohl für die meisten derjenigen Autoren, die man landläufig mit deutschsprachiger Nachkriegsliteratur in Verbindung bringt, war zumindest Thomas Manns konsequente antifaschistische Haltung vorbildlich (zumindest nachträglich ein Vorbild, das für sie selbst unerreichbar war). Literarisch gesehen, wird Thomas Manns Werk jedoch einer älteren Etappe der literarischen Entwicklung zugeordnet, und wenn sich auch ein Nachkriegsroman wie *Die Blechtrommel* als Kontrafaktur sowohl auf den *Doktor Faustus* (als Milieuroman) als auch auf den *Felix Krull* (als Schelmenroman) beziehen lassen kann, so gibt es viele signifikante Unterschiede, die sich nicht nur individuell-autorbezogen, sondern auch historisch-epochenbezogen erklären lassen. Betrachtet man wiederum das unzuverlässige Erzählen, das bereits für Thomas Manns Frühwerk postuliert wurde (Larsson 2011), so drängt sich geradezu die Frage auf, ob darin nicht ein

Verbindungsglied gesehen werden kann, das die Nachkriegsliteratur mit dem früheren Abschnitt der literarischen Evolution verbindet, immerhin wird gerade den beiden genannten Romanen immer wieder unzuverlässiges Erzählen attestiert. Diese Zuschreibung lässt sich aber infrage stellen. Einer der Beiträge liefert hierzu gute Gründe, während der andere Beitrag das unzuverlässige Erzählen im *Doktor Faustus* mit einem generischen Charakteristikum, nämlich dem der fiktionalen Biographie, in Verbindung bringt und es mit Vladimir Nabokovs kurz zuvor erschienenem, erstem auf Englisch verfassten Roman *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) kontrastiert.

Die weiteren Beiträge wollen nicht nur als Fallanalysen zeigen, wie vielfältig – oder auch gar nicht so vielfältig – die *Formen* des unzuverlässigen Erzählens in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur sind; sie fragen auch danach, welche *Funktionen* mit dem unzuverlässigen Erzählen verbunden sind. Ist es ein bewusst eingesetztes Mittel, um bestimmte Wirkungen zu erzielen? Oder ist es hier und da vielleicht auch nur eine Art Epiphänomen, das gewissermaßen aus Versehen in die Texte gekommen ist? Was es damals sicher nicht war: ein konventionalisiertes Verfahren, das gang und gäbe war und wenig innovatives Potenzial hatte. Also, keine Konvention, sondern Innovation. Aber welche Bedeutung hatte es vor dem Hintergrund der verzögerten Modernisierung der deutschsprachigen Literatur? Hatte es nur eine marginale Bedeutung? Oder war es weiter verbreitet als vermutet?

Der Beitrag über Arno Schmidts *Brand's Haide* wendet sich zunächst gegen die in der Schmidt-Forschung verbreitete Identifizierung von Erzähler und Autor, wofür gerade das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens als Argument dienen kann. Überdies wird zwischen drei verschiedenen Fällen differenziert, die für unzuverlässiges Erzählen infrage kommen. Lediglich der erste Fall ist aber tatsächlich unzuverlässig erzählt, weil der Erzähler etwas Falsches behauptet, während die beiden anderen Fälle anders zu beurteilen sind: Hier geht es um von Schmidt falsch wiedergegebene Dokumente, von denen aber niemand wissen konnte, dass die Angaben gefälscht sind.

Der Beitrag über Friedrich Dürrenmatts Kriminalromane kommt zu dem Schluss, dass die Figur des Kommissars derart gestaltet ist, dass seine Darstellung vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Kriminalromans als unzuverlässig angesehen werden könnte, und plädiert damit für die Berücksichtigung von sich historisch verändernden Gattungskonventionen bei der Beurteilung von Unzuverlässigkeit. – Im nächsten Beitrag über Max Frischs *Stiller* wird die Unzuverlässigkeit des Erzählers auf Konsequenzen für die Fiktionstheorie hin befragt. Dass White in (der fiktiven) Wirklichkeit des Romans *Stiller* ist, aber das Gegenteil behauptet, mache es erforderlich, den interpretativen Status seiner Unwahrheiten von anderen unwahren Behauptungen über die erzählte Welt zu unterscheiden, denn Stillers Unwahrheiten hätten Anteil an der Bedeutung des Romans, während es auch für den Roman bedeutungslose Unwahrheiten gebe. Hier steht also nicht die Unzuverlässigkeit infrage, sondern es wird die These aufgestellt, dass unzuverlässig erzählte Passagen nicht einfach falsch sind, sondern sich trotzdem auf die erzählte Welt beziehen und eine bestimmte Geltung für sich beanspruchen können.

Die folgenden Beiträge über Uwe Johnsons *Mutmassungen* und Peter Weiss' *Gespräch der drei Gehenden* befassen sich jeweils mit Texten, die zwar bestimmte Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen aufweisen, aber doch nicht in ausreichender Weise, und daher nicht unzuverlässig erzählt sind. In Johnsons *Mutmassungen* gehe es, wie schon der Titel besagt, nicht um Behauptungen, sondern um Vermutungen, die als solche ihre eigene epistemische Unsicherheit ausstellen, und auch in Weiss' Text seien die Widersprüche zwischen den Sprechern mangels Informationen nicht auflösbar, sodass keine fiktionsinterne Wahrheit angenommen werden könne. Dieser Text mit dem Untertitel *Fragmente* dokumentiert in besonders augenfälliger Weise den oben namhaft gemachten Unterschied zwischen die dargestellte Welt destabilisierenden Verfahren der Fragmentierung und Verfahren, die das Privileg der Erzählrede suspendieren. Auch in anderen Fällen lassen sich Bezüge zu dem Modell der vorliegenden Einleitung herstellen. Während Fragmentarizität und Widersprüchlichkeit den Text von Weiss stark denarrativieren, werden in Johnsons Text zusätzlich auffällige Perspektivierungsverfahren eingesetzt, die diesen Text eher in die Nähe des unzuverlässigen Erzählens bringen, diesen darauf aber nicht festlegen lassen. Der nächste Beitrag über *Abwässer. Ein Gutachten* des außerhalb der Schweiz wenig beachteten Autors Hugo Loetscher ist ebenfalls ein Beispiel für das heuristische Potenzial der Kategorie in dem Fall, in dem die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit zwar naheliegt, aber nicht zwingend ist.

Die Besonderheit der Unzuverlässigkeit des Erzählers in Anderschs *Efracim* besteht darin, dass er keinen rein fiktionsinternen Sachverhalt darstellt, sondern einen allgemeinen Sachverhalt als bestehend behauptet, von dem nicht von vornherein klar ist, ob er besteht oder nicht besteht: dass alles, was geschieht, Zufall sei. Die Interpretation des Romans ergibt jedoch, dass in der Romanwelt nicht alles als Zufall gelten soll, sondern dass es im Willen des einzelnen liegt, gewisse Dinge zu ändern. Diese Interpretation wird dann mit dem literaturhistorischen Aspekt in Verbindung gebracht, da sich bei Andersch eine deutliche Affinität zu Frisch erkennen lässt und gleichzeitig die auch im Roman thematisierte Opposition zum Nouveau Roman, für den andere Verfahren als Unzuverlässigkeit einschlägig sind (z. B. Fragmentarizitäts- und Absurditätsverfahren).

In den letzten beiden Beiträgen, die jeweils Werke der DDR-Literatur zum Gegenstand haben, von Günter de Bruyn und Fred Wander, geht es im ersten Fall um potenzielle axiologische Unzuverlässigkeit, also darum, dass die Werte des Erzählers, der ein verdeckt homodiegetischer Erzähler ist, von den Werknormen abweicht, während im anderen Fall die Verbindung von Unzuverlässigkeit und Holocaust- bzw. Zeugenliteratur problematisiert wird. Beide Beiträge machen, wie schon einige der vorhergehenden Untersuchungen, auf unterschiedliche Weise deutlich, dass das unzuverlässige Erzählen in vielen Texten ein Grenzphänomen ist, das sich nicht immer zwingend nachweisen lässt oder auch nur partiell realisiert ist und nicht auf einen Text in seiner Gesamtheit ausgreift. In allen Fällen aber beweist die Anwendung der Kategorie, dass sie geeignet ist, Texte mit unklarer narrativer Vermittlungsstruktur gewissermaßen aufzuschließen

und Erklärungspotenzial zu entfalten, und zwar nicht nur dann, wenn sich ein Text am Schluss als eindeutig unzuverlässig erzählt erweist, sondern eben auch dann, wenn er nicht oder nur ansatzweise unzuverlässig erzählt ist.

3 Literarizität

Nach diesem Überblick kommen wir zu unserer abschließenden These. Nach der Hochphase des Strukturalismus hat sich in der Literaturwissenschaft die Ansicht durchgesetzt, dass es keine spezifisch literarischen Verfahren gebe. Literarizität sei folglich keine Texteigenschaft, wie der Strukturalismus meinte, sondern eine kommunikative Institution. Der Kontext bestimme, ob ein Text als literarischer wahrgenommen werde. Auch wenn der Kontext allein nur in bestimmten Fällen der entscheidende Faktor ist (etwa bei Peter Handkes einschlägigem *ready made*-Text „Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.01.1968“), scheint es doch keine notwendigen oder hinreichenden Bedingungen zu geben, die einen Text als literarischen ausweisen. Aussagekräftige (d. h. sie von anderen sprachlichen Phänomenen unterscheidende) notwendige Bedingungen gibt es schon allein deshalb nicht, weil literarische Texte zu heterogen sind, als dass sie eine gemeinsame Eigenschaft besäßen. Aber es scheint auch keine hinreichenden Bedingungen zu geben, denn vermeintlich spezifische Eigenschaften wie Gebundenheit der Rede durch Metrik und Reim, Allegorie, Alliteration usw. tauchen auch in nicht-literarischer Rede auf. Selbst das Verfahren der erlebten Rede, das eine Zeitlang von einigen Theoretikern als hinreichend für wenigstens eine Form literarischer Rede gehalten wurde, kommt nicht selten in nicht-literarischer Rede vor.¹⁰

Unsere abschließende These lautet nun vor diesem Hintergrund, dass das unzuverlässige Erzählen ein Verfahren ist, das genau diese Anforderung erfüllt. Es ist eine Eigenschaft, die natürlich alles andere als notwendig für literarische Rede ist, aber hinreichend, um einen Text als eine Form literarischer Rede auszuweisen.

Um dies zu widerlegen, muss man sich einen nicht-literarischen Kontext ausdenken, in dem jemand unzuverlässig erzählt. Unserer Meinung nach kann es einen solchen Kontext nicht geben, weil außerhalb der Institution Literatur ein Redeverfahren, das das unzuverlässige Erzählen in Alltagsrede transponiert, unweigerlich entweder als Ironie verstanden wird oder, wenn die doppelte Botschaft erst nachträglich erkannt wird, als Verstellung bzw. Täuschung.

Solche weitreichenden Thesen sind mit guten Gründen etwas aus der Mode gekommen – zu oft haben sich solche Bedingungen als unzutreffende Verallgemeinerungen erwiesen. Es mag auch diesbezüglich jemandem noch ein Gegenbeispiel einfallen. Allerdings: Solche Gegenbeispiele liegen nicht auf der Hand. Selbst wenn man sich seine Skepsis gegenüber dieser hinreichenden

¹⁰Dass diese Eigenschaft nicht-literarische Rede partiell ebenso literarisiert wie die Verwendung von Reimen, Alliterationen usw., ist eine Position, die im Verdacht steht, zirkulär zu sein.

Bedingung für Literarizität aus Vorsicht bewahren möchte, wird man zugeben müssen, dass unzuverlässiges Erzählen ein hochkomplexes, voraussetzungsreiches Verfahren ist, das zumindest vornehmlich in literarischer Rede eingesetzt wird. Diese Überlegung wiederum kann als Erklärung für die anhaltende Konjunktur dienen, die das unzuverlässige Erzählen in Literatur und Literaturwissenschaft hat. Diese Konjunktur bringt mit sich, dass das Verfahren seinen innovativen Wert zu verlieren beginnt und sich in Sparten wie der Kinder- und Jugendbuchliteratur etabliert.¹¹ Das zeigt, dass das Verfahren inzwischen nicht mehr so fremd ist wie in der Nachkriegszeit, als die Missachtung dieses Verfahrens durch die Kritiker teilweise zu eklatanten Fehlinterpretationen führte. Dies darf man auch als Fingerzeig verstehen, dass Literaturwissenschaft es tatsächlich vermag, Erkenntnisfortschritte zu erzielen, die gerade im Epochenvergleich sehr deutlich werden.

4 Abschließende Anmerkungen

Die vorliegenden Aufsätze gehen zurück auf die Tagung „Unzuverlässiges Erzählen – Deutschsprachige Nachkriegsliteratur“, die vom 7. bis zum 9. Juni 2018 an der Universität Fribourg ebenfalls im Rahmen des vom SNF geförderten Projekts „Literaturgeschichte, Interpretationstheorie und Narratologie. Über ihr Zusammenwirken am Beispiel des unzuverlässigen Erzählens im deutschsprachigen Nachkriegsroman“ stattfand.¹²

Zur Vorbereitung der Tagung erhielten die Teilnehmer eine detaillierte Untersuchung von Alfred Anderschs Roman *Efraim* mit einer Skizze der Theorie, die im Rahmen des Projekts auf der Basis von Tom Kindts Vorarbeiten entwickelt wurde. Wir haben uns entschieden, die theoretischen Ausführungen in der Projektmonographie unterzubringen, sodass die Stellennachweise, die in einigen Beiträgen mit Bezug auf Inhalte dieses Papiers vorgenommen werden, dort nachgeprüft werden können. Sie beziehen sich jetzt auf das erste Kapitel dieser Monographie. Der hier veröffentlichte Beitrag über *Efraim* von Matthias Aumüller fasst in einem Abschnitt die Ergebnisse der ausführlichen Romananalyse zusammen, die in einem weiteren Kapitel der Monographie präsentiert werden, und enthält in den beiden anderen Abschnitten weitergehende Ausführungen zur literaturhistorischen Tradition, in die sich Andersch mit *Efraim* stellt, und zu den Funktionen, die das unzuverlässige Erzählen in dem Roman hat.

¹¹Vgl. das Themenheft 2 (2017) von *kids + media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung*. Online: <https://www.kids-media.uzh.ch/de/2-2017.html> (27. Juni 2019).

¹²Dem Schweizerischen Nationalfonds sei für die großzügige Förderung der Konferenz sowie die Ermöglichung einer open access-Publikation des vorliegenden Bandes gedankt. Außerdem danken wir Dana Kissling für ihre Unterstützung der Projektarbeit und Rüdiger Zymner für seine gutachterlichen Bemühungen und wertvolle Hinweise.

Literatur

- Aumüller, Matthias: *Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Stuttgart: Metzler, 2021.
- Brenner, Peter J.: Nachkriegsliteratur. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern: Haupt, 1997, 33–57.
- Fischer, Ludwig: Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Literatur- und Gesellschaftsentwicklung. In: Ludwig Fischer (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München: dtv, 1986, 29–96.
- Fludernik, Monika: Defining (In)Sanity: The Narrator of „The Yellow Wallpaper“ and the Question of Unreliability. In: Walter Grünzweig; Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr, 1999, 75–95.
- Hansen, Per Krogh: Reconsidering the Unreliable Narrator. In: *Semiotica* 165 (2007), 227–246.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald: Wieviel Interpretation enthalten Beschreibungen? Überlegungen zu einer umstrittenen Unterscheidung am Beispiel der Narratologie. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin: de Gruyter, 2003, 286–304.
- Köppe, Tilmann; Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Larsson, Kristian: *Masken des Erzählens. Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Lorenz, Matthias N.; Pirro, Maurizio (Hg.): *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre*. Bielefeld: Aisthesis, 2011.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 1999.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.
- Nünning, Ansgar: Reconceptualizing Unreliable Narration. Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. In: James Phelan und Peter Rabinowitz (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell, 2008, 89–107.
- Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy. In: *Narrative* 11 (2003), 93–109.
- Phelan, James: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, NY: Cornell UP, 2005.
- Phelan, James; Martin, Mary Patricia: The Lessons of “Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. In: David Herman (Hg.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP, 1999, 88–109.
- Sternberg, Meir; Yacobi, Tamar: (Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview. In: *Poetics Today* 36:4 (2015), 327–498.
- Tommek, Heribert: Wendejahr 1995 – Einführung. In: H. Tommek; Matteo Galli; Achim Geisenhanslüke (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: de Gruyter, 2015, 1–7.
- Wehdeking, Volker; Blamberger, Günter: *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit (1945–1952)*. München: Beck, 1990.
- Yacobi, Tamar: Fictional Reliability as a Communicative Problem. In: *Poetics Today* 2 (1981), 113–126.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen



Hans-Harald Müller

Zusammenfassung Nach einem knappen Rückblick auf die Begriffsgeschichte des unzuverlässigen Erzählens wird das Romanwerk von Leo Perutz im Hinblick auf Vorkommen und spezifische Verwendungen des unzuverlässigen Erzählens untersucht. Auffällig ist in diesem Kontext, dass Perutz seit 1933 keinen Gebrauch mehr von dieser Erzählkonzeption macht. Die Hypothese, dass dieser Sachverhalt auf eine – in der deutschen Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts oft konstatierte – ‚Abschwächung der Moderne‘ seit Ende der 1920er Jahre zurückzuführen ist, lässt sich jedoch nicht erhärten. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung kann das unzuverlässige Erzählen weder einer spezifischen poetischen Konzeption noch einer begrenzten literarhistorischen Epochen zugeordnet werden.

1 Das unzuverlässige Erzählen in Perutz’ Romanen. Ein Überblick

Aus einer analytisch aufgeklärten Rezeptionsgeschichte des Begriffs des *unzuverlässigen Erzählens* könnten die *humanities* einiges über Nachhaltigkeit und Folgenabschätzung für die Klärung und Verwendung von Begriffen lernen. Der Begriff des *unzuverlässigen Erzählens* wurde in einer epistemisch recht unklaren Situation in einer unklaren Fassung geprägt, in der Folgezeit mit einer Fülle weitreichender Leistungsanforderungen überschüttet und in Anwendungen ausgebeutet. Der Effekt war, dass im Jahre 2015 die emphatische Forderung erhoben wurde, „die Kategorie der *unreliable narration* aufzugeben“ (Ohme 2015, S. 209 f.). Inzwischen haben sich die Wogen vielleicht etwas geglättet; man kann

H.-H. Müller (✉)
Institut für Germanistik, Universität Hamburg,
Hamburg, Deutschland
E-Mail: harrym@uni-hamburg.de

sehen, dass die strukturalistischen, die analytischen und pragmatischen Arbeiten am meisten zur Begriffsklärung, die kulturalistischen am meisten zur Begriffsverbreitung und -verwendung beigetragen haben. Die analytischen Begriffsexplikationen besitzen den Vorzug der Klarheit; sie unterstreichen zugleich, dass der Nutzen des Begriffs weit weniger ein klassifikatorischer denn ein heuristischer (vgl. Kindt und Köppe 2011, S. 88) ist, dessen aufschließende Kraft sich in der Interpretation und der Bestimmung der Funktion (vgl. dazu etwa Aumüller 2018) des unzuverlässigen Erzählens erweisen muss.

Leo Perutz' Romane sind zu lang, um sie zu ausführlich zu zitieren, und stilistisch zu elaboriert, um sie zusammenzufassen. Der folgende Überblick über Perutz' Romanwerk soll lediglich zeigen, dass das Verfahren narrativer Unzuverlässigkeit eines von verschiedenen Mitteln sein kann, um charakteristische Ziele von Perutz' Romanpoetik zu erfassen. Im ersten Roman, *Die dritte Kugel*, gibt es noch keinen unzuverlässigen Erzähler. Perutz fordert den Leser hier auf, sich eine Rahmen- und eine Binnenhandlung vorzustellen, deren einzige tragende Verbindung eine Metalepse herstellt: die *dritte Kugel* eben, die nach dem Durchschlagen der Grenze zwischen intradiegetischer und extradiegetischer Welt den Binnenerzähler trifft. Was für *Die dritte Kugel* charakteristisch ist, gilt cum grano salis für alle Perutz-Romane: Sie bedienen sich ausgeklügelter plot-Konstruktionen, sie haben meist am zeitgenössischen Diskurs um Identität und Identitätsverlust des Individuums¹ (vgl. Titzmann 1989, 2002) teil und sie machen, indem sie vom Erzählten auf das Erzählen selbst verweisen, stets den Konstruktionscharakter der Texte bewusst; sie sind also – auch – metafiktionale Romane.

Auf der Suche nach einem unzuverlässigen Erzähler wird man in Perutz' zweitem Roman fündig, *Zwischen neun und neun*, einem Gegenwartsroman. Sein Held ist der Wiener Student Stanislaus Demba, der sich morgens um neun, bereits in Handschellen, durch den kühnen Sprung von einem Hausdach dem Zugriff der Polizei entzieht, sich aufrafft und tagsüber verzweifelt versucht, Geld für eine Reise mit seiner nicht recht treuen Geliebten Sonja aufzutreiben und die Handschellen loszuwerden, um schließlich um neun Uhr abends, am Boden zerschmettert, zu sterben – die Erlebnisse zwischen neun und neun waren nur eine Traumvision.

Bis zum 8. Kapitel muss gerätselt werden, was es mit Dembas Händen auf sich hat, denn den Lesern werden seine Handschellen vorenthalten. Vom 9. Kapitel an wächst die Spannung, ob Demba das Reisegeld zusammenbekommen und von seinen Handschellen befreit werden wird. Die Schlusswendung bietet die Überraschung, dass Dembas Leben zwischen neun und neun eine Sterbevision² war. Die Reaktion der Leser ist meist jedoch weniger von Betroffenheit über den Tod des Helden geprägt als von Bewunderung darüber, wie viel Leben Demba aus den wenigen Sekunden seines Sterbens herausgeholt hat.

¹Vgl. auch den Abschnitt „Vergessen, Erinnerung und Erzählen bei Leo Perutz“, Orosz (2016, S. 305–331).

²Zur Gattung s. die luzide Untersuchung von Lamping (1987, S. 71–95).

Unzuverlässig ist der heterodiegetische Erzähler in zweierlei Hinsicht: Bei sonst detaillierter Beschreibung des Protagonisten informiert er den Leser viele Kapitel lang nicht über Dembas Handschellen, und er enthält dem Leser bis zur Schlusswendung die entscheidende Information über den Realitätsstatus des Erzählten vor.³ Der *final twist* bewirkt aber weit mehr als einen Überraschungseffekt wie etwa in Ambrose Bierces Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. Er führt nämlich für den Interpreten zu einer ähnlich aporetischen Situation wie die metaleptische Verbindung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung in der *Dritten Kugel*. Die Geschehnisse zwischen neun und neun können aufgrund der Versicherung des Erzählers nicht als reale Ereignisse gelten – sie können aufgrund der für Traumerzählungen geltenden Erzählkonventionen aber auch nicht als geträumt gelten: Zu offensichtlich werden die Geschehnisse nicht in interner Fokalisierung vom Wahrnehmungs- und Wissensstandpunkt Dembas berichtet, sondern von einem heterodiegetischen Erzähler.⁴ Der im Zweifel verbleibende ontologische Status des Erzählten verweist auf den Konstruktionscharakter eines Romans, der zum einen alle Effekte einer realistischen analytischen Rätsel-erzählung⁵ ausbeutet, den Leser zugleich aber auffordert, sich eine Erzählung vorzustellen, die die Konventionen dieser Erzählung innerfiktional infrage stellt.

Perutz' dritter Roman, *Der Marques de Bolibar*, ist erneut ein historischer Roman. Er weist motivisch einige Ähnlichkeiten mit der *Dritten Kugel* auf und ist genauso anspruchsvoll konzipiert. Die von einem anonymen Herausgeber um 1870 gefundenen und edierten Memoiren des Rittergutsbesitzers von Jochberg sollen ein „dunkles und vorher niemals aufgeklärtes Kapitel der vaterländischen Kriegsgeschichte“ (Perutz 2006, S. 8) erhellen, den Untergang zweier Rheinbundregimenter im spanischen Befreiungskrieg gegen Napoleon. Die Vernichtung des Regiments „Nassau“, behaupten die Memoiren, sei „von seinem Offizierskorps mit vollem Bewußtsein, ja beinahe planmäßig herbeigeführt worden“ (Perutz 2006, S. 9).⁶ Die Spannung richtet sich darauf, wie dieser nicht allein in der Kriegs-, sondern auch in der Literaturgeschichte aller Zeiten wohl einzig dastehende und höchst unwahrscheinliche Fall sich zutrug, zufällig oder auf übernatürliche Weise schicksalhaft.⁷ Das nun soll die in Ich-Form erzählte

³In beiden Fällen handelt es sich um täuschendes Erzählen mit geschlossener Funktion, nach Aumüller (2018, S. 134–138).

⁴Beispiele: der Träumende wendet sich an das Lesepublikum; das Traumgeschehen wird chronologisch geschildert, nicht in Zeitsprüngen etc. Demba tritt als erzählte Figur auf, Dembas Verhalten wird vom Erzähler kritisch beurteilt, der Erzähler berichtet über Situationen, in denen Demba nicht anwesend ist etc.

⁵Zu dieser für Perutz charakteristischen Struktur s. Martínez (2002, S. 107–129).

⁶Dort kursiv.

⁷Die Frage, ob der Untergang auf (1) empirisch-kausale oder (2) übernatürliche Weise herbeigeführt wird, halte ich trotz zahlreicher Indizien für (2) im Sinne von (1) für entschieden. – Martínez möchte für die abschließende Verwandlung Jochbergs in den Marques ebenfalls eine übernatürliche Erklärung in Anspruch nehmen. Die Verwandlung Jochbergs aber gehört nicht zu der im Vorwort markierten erklärungsbedürftigen Ereigniskette, die den Untergang der Rheinbundregimenter betrifft. Martínez übersieht, dass, selbst wenn für die Verwandlung Jochbergs

Binnengeschichte des Leutnant von Jochberg erhellen. Zur Erklärung des Untergangs der Regimenter sind, systematisch betrachtet, vier Ereignisse notwendig.

1. Der Marques de Bolibar entwickelt bei einem Treffen mit den Insurgenten den Plan eines bewaffneten Aufstands in dem Ort La Bisbal; der Aufstand soll durch drei Signale ausgelöst werden.
2. Das Treffen wird von einem deutschen Offizier belauscht, der seinen Kameraden von den vereinbarten Signalen berichtet: Sie wissen also, woher der Untergang droht.
3. Der als Maultiertreiber verkleidete Marques de Bolibar gerät in die Gefangenschaft der deutschen Offiziere und wird von ihnen erschossen – vor seinem Tod aber hat er ihnen einen heiligen Eid abgenommen, dass sie die Aufgaben erledigen werden, derentwegen er in die Stadt gekommen war, nämlich die Signale zum Aufstand zu geben. Nur der Leutnant Jochberg erkennt, dass er und seine Kameraden in der Gestalt des Maultiertreibers den Marques de Bolibar erschossen und er ahnt, dass sie mit ihrem Eid den eigenen Untergang besiegelt haben.
4. Die Offiziere lösen die drei Signale auf höchst unterschiedliche Weise aus: das erste strategisch, das zweite spontan, das dritte trägt Jochberg eher zufällig ins feindliche Lager. Auf diese Weise wird der Plan des toten Marques realisiert: Der Aufstand in La Bisbal gelingt, die beiden Regimenter werden vernichtet, nur der Leutnant von Jochberg überlebt – er wird nämlich von den Insurgenten für den Marques gehalten.

Dann nimmt der Roman eine überraschende Schlusswendung. Der Ich-Erzähler Leutnant von Jochberg betrachtet sich im Spiegel und stellt fest: „In mir war groß und furchtbar der Marques de Bolibar. [...] Und es war mir, als wäre die Vernichtung der Regimenter von Anfang an mein Wille gewesen, als hätte ich sie bei mir beschlossen gehabt, um einer großen und erhabenen Sache willen“ (Perutz 2006, S. 238). Der Besiegte verlässt La Bisbal in der Gestalt des Siegers mit der Feststellung: „Nicht ich, der tote Marques de Bolibar ging durch die Gassen seiner Stadt“ (Perutz 2006, S. 242). Diese paradoxe Feststellung löst nicht allein Zweifel an der Verlässlichkeit der Ich-Erzählung im Einzelnen aus, sondern an ihrer gesamten *Raison d'être*. Sie berichtet von der Niederlage der Rheinbundregimenter – aber was wollen die Memoiren des Leutnants von Jochberg eigentlich erzählen: die Geschichte seiner und seiner Offizierskameraden schmachvollen Niederlage oder die Geschichte des Siegs des Marques de Bolibar?

Wie die Schlusswendung in *Zwischen neun und neun* lässt der *final twist* des *Marques de Bolibar* die gesamte Binnenerzählung schlagartig in einem anderen Licht erscheinen. Ließ der erstere Roman den Leser ratlos zurück über die

eine phantastische Erklärung gewählt würde, die Frage nach der Funktion dieser Verwandlung in den Memoiren des Leutnants von Jochberg immer noch ein Rätsel bleibt, vgl. Martínez (1996, S. 177–202).

ontologische Qualität einer Erzählung, die aufgrund der Erzählweise Realität nicht sein wollte und Traum nicht sein konnte, so bleibt der *Marques de Bolibar* der Leserin nicht weniger als den Sinn der erzählten Geschichte schuldig. Auf der Suche nach ihm erweist sich der Herausgeber der Memoiren als ausgesprochen unkooperativ: Ihn interessieren nicht die Motive des Leutnants von Jochberg, sondern allein die Glaubwürdigkeit von dessen Memoiren, die er in der Rolle des professionellen Historikers ironisch in Zweifel zieht. Offen bleibt, warum der Historiker sie gleichwohl ediert – und sie sogar noch um ein Drittel kürzt – in der Meinung die Memoiren hätten dadurch „an Wirkung und innerer Spannkraft gewonnen“ (Perutz 2006, S. 10).

Perutz' nächster Roman, *Der Meister des Jüngsten Tages*, ist ein Gegenwartsroman, der im Wien des Jahres 1909 spielt. Konzeptionell knüpft er an den *Marques de Bolibar* insofern an, als die Schlusswendung hier wie dort eine erneute Lektüre des Romans oder zumindest eine Reinterpretation der Erstlektüre nahelegt. Beim *Meister des Jüngsten Tages* handelt es sich um eine asymmetrische Rahmenerzählung, die eine autodiegetische Binnenerzählung einfasst. Das „Vorwort statt eines Nachworts“ setzt ein mit einer Versicherung des Freiherrn von Yosch, er wolle die traumatischen und tragischen Ereignisse um den Tod des Hofschauspielers Eugen Bischoff wahrheitsgemäß schildern. Doch an die Stelle eines nüchternen Berichts treten schon im Vorwort dunkle Hinweise auf eine „Verfolgung“, die einem furchtbaren „Revenant aus vergangenen Jahrhunderten“ (Perutz 2003, S. 8) galt. Die Binnenerzählung des autodiegetischen Erzählers Yosch beginnt hingegen nüchtern und liest sich wie ein Kriminalroman. Zwei Freunde des Freiherrn klären den Mord an Eugen Bischoff als Glied einer Mordserie auf: Als ‚Mörder‘ wird ein Foliant aus dem 16. Jahrhundert entlarvt, der das Rezept für eine letztlich tödlich wirkende halluzinogene Droge enthält; sie vermag die kreativen Kräfte von Künstlern zu stimulieren. Beendet wird der Roman durch „Schlußbemerkungen des Herausgebers“. Ein Regimentskamerad des Freiherrn teilt hier mit, dass Yoschs Aufzeichnungen nur im ersten Teil der Wahrheit entsprechen, dann aber „mit einer jähen Wendung ins Phantastische“ (Perutz 2003, S. 196) abbiegen – in Wirklichkeit nämlich habe die Affäre „in einer ehrengerichtlichen Verurteilung des Freiherrn von Yosch ihren Abschluß gefunden“ (Perutz 2003, S. 196).⁸ Was sich im Bericht des Freiherrn in einer ersten Lektüre als wahre Darstellung gelesen haben mag, kann in zweiter Lektüre als Fiktion über ein Trauma gelesen werden, die beseelt ist vom Drang des Schuldigen, die Indizien seiner Tat gewaltsam im Sinne seiner Unschuld umzudeuten (vgl. Perutz 2003, S. 197). Bei einer genaueren Lektüre kann der Leser indes feststellen, dass die Binnenerzählung nicht allein die Version der Leugnung der Schuld, sondern auch den Subtext des Eingeständnisses eben dieser Schuld enthält, die sich im eingeschobenen Bericht des „Pompeo di Bene“ kristallisiert. Als wohlkonstruierter Kompromiss zwischen Detektiv- und Künstlerroman lässt sich der autodiegetische

⁸Zu den möglichen emotionalen Reaktionen auf diese Enthüllung vgl. Hillebrandt (2011, S. 224 f.).

Bericht des Freiherrn sowohl als Leugnung wie auch als Beichte des Mords lesen.⁹ Dass er überdies noch einen Einblick in die Konstruktionsprinzipien des Entlastungsberichts freigibt, sei hier nur angemerkt. – Ohne Zweifel ist der Freiherr von Yosch ein unzuverlässiger Erzähler.

Die Romane *Turlupin* und *Wohin rollst Du, Äpfelchen ...* streife ich nur, weil sie – bei großen Unterschieden im Einzelnen – im Hinblick auf das unzuverlässige Erzählen und seine Funktion in Perutz' Entwicklung kaum Neues bieten. Hatte der *Marques de Bolibar* in der Binnenerzählung die Erklärung eines unerklärlichen Ereignisses geleistet, so bietet *Turlupin* in der Binnengeschichte die Erklärung für ein nicht stattgehabtes Ereignis; der Roman erklärt, wieso es im Jahre 1642 nicht zur französischen Revolution kommen konnte, sodass sie sich tatsächlich erst 1789 ereignete. Dieses knappe Resümee besagt selbstverständlich nicht, dass der Roman über den vom Schicksal auserkorenen Narren Turlupin nicht ebenso Spannung aufbaut und eine überraschende Schlusswendung enthält wie die zuvor erwähnten Romane.

Dasselbe gilt ähnlich auch für *Wohin rollst Du, Äpfelchen ...* einen Kolportageroman für die *Berliner Illustrierte Zeitung*. Der Roman hat eine auf das Massenpublikum berechnete vereinfachte Erzählstruktur: keinen Rahmen, kein Rätsel, die chronologische Erzählung einer spannenden Verfolgungsjagd mit vielen Überraschungen und einem *final twist*, der verblüfft, aber nicht zu einer Relektüre zwingt.

Ein zünftiger unzuverlässiger Ich-Erzähler erzählt den 1933 erschienenen Roman *St. Petri Schnee*. Mit der *Dritten Kugel* ist er verwandt, weil die Helden beider Romane wichtige Teile ihrer Lebensgeschichte vergessen haben und zu rekonstruieren suchen. Kann Hauptmann Glasäpflein hoffen, sie aus der Erzählung des spanischen Reiters zu erfahren, so muss sich Georg Friedrich Amberg, der autodiegetische Erzähler von *St. Petri Schnee* auf sein eigenes Gedächtnis verlassen. In technischer Hinsicht ist der Roman auch mit dem *Meister des Jüngsten Tages* verwandt. Bewirkt hier das „Nachwort des Herausgebers“ eine Lektüre, die von Yoschs Erzählung zugleich als Leugnungs- und Geständnisgeschichte zu lesen ermöglicht, so enthält Ambergs Geschichte von Beginn an zwei konkurrierenden Versionen, die seine Gedächtnislücke aufzufüllen vermögen. Gemäß dem vom Krankenhauspersonal gelieferten Bericht liegt Amberg nach einem in Osnabrück erlittenen Unfall seit etwa fünf Wochen im dortigen Krankenhaus; nach seiner eigenen Erinnerung hat er diese Zeit überwiegend in Morwede verbracht und befindet sich erst seit ein paar Tagen im Osnabrücker Krankenhaus. Die Krankenhaus- und die Morwede-Geschichte schließen einander aus – in Ambergs Erinnerungsprozess gibt es jedoch einzelne Fragmente, die in beide Geschichten zu passen scheinen: „der leise Geruch des Chloroforms“ (Perutz 2005, S. 81) und einige Personen, die, wenngleich in verschiedenen Funktionen, in beiden Geschichten vorzukommen scheinen.

⁹Vgl. dazu im Einzelnen Hillebrandt (2011, S. 218–230) und Beck (2017, S. 561–598).

Die Morwede-Geschichte hat zwei Handlungskerne: zum einen die chemische Produktion eines Rauschmittels, das die Menschen in Morwede und Umgebung zum wahren Gottesglauben zurückführen und das Kaisertum des Staufer-Reichs restituieren soll, und zum anderen eine Liebesnacht mit der Chefchemikerin Bibiche. Amberg hält zäh an der Morwede-Geschichte fest; diese führt zwar nicht zu einer Repristination des Staufer-Reichs, sondern zu einem Pöbel-Aufstand, bei dem Amberg schwer verwundet wird, aber sie enthält doch zum Mindesten die Erinnerung an eine Liebesnacht, die Ambergs Arzt freilich nur als Wunschtraum qualifiziert. Amberg gelingt es mit allerlei Einfällen, sich gegen die Desillusionierung und die Zerstörung seines Traums zu immunisieren; er verlässt das Krankenhaus als glücklicher Mensch.

Damit haben wir auf alle Perutz-Romane mit einem unzuverlässigen Erzähler einen Blick geworfen.¹⁰ Die drei Romane, die Perutz nach *St. Petri Schnee* schrieb, haben alle einen zuverlässigen Erzähler. *Der schwedische Reiter* kann nur von einem auktorialen Erzähler erzählt werden, denn sein Held sind zwei Männer, die lediglich in der Erinnerung zu einer Gestalt verschmolzen sind. *Nachts unter der steinernen Brücke* ist ein vielschichtiges Gebilde, das aus disjunkten Episoden den Kern eines Romanplots zu generieren gestattet und in einer eigenwilligen Rahmenkonstruktion zugleich vorgibt, mündliche Erzählung zu sein. Im Hinblick auf die Komposition ist Perutz' letzter Roman, *Der Judas des Leonardo*, ganz das Gegenteil seines Vorgängers: ein Roman von verblüffender Schlichtheit. Ein böhmischer Kaufmann, der in Mailand seine Liebe zur schönen Niccola verrät, ein an Villon erinnernder lyrischer Dichter namens Mancino, der für seine unglückliche Liebe zu Niccola stirbt, und der entrückte Künstler Leonardo, dem zur Vollendung seines Abendmahls nur ein Vorbild für den Judas fehlt, das Mancino ihm in Gestalt Behaims liefert. Unter dieser Geschichte liegt freilich noch eine andere verborgen, die bislang nicht ans Licht gebracht ist.

Die Einteilung der Romane von Leo Perutz nach zuverlässigen beziehungsweise unzuverlässigen Erzählern ist eine retrospektive Klassifikation: kein zeitgenössischer Literaturkritiker hat sie vorgenommen; sie wurde erst durch die Narratologie in der Nachfolge von Wayne C. Booth ermöglicht. Die Zeitgenossen hielten Perutz' Romane zwar für Produkte einer exzeptionell „ausgepichten Erzählbegabung“ (Polgar 1924, S. 508), aber genauere Beobachtungen zur Erzählweise stellten sie kaum an. Eine Ausnahme stellt allein der Roman *Zwischen neun und neun* dar, an dessen Erzählkonzeption mehrere Literaturkritiker Anstoß nahmen. Alfred Kerr machte auf die „offenbare Traumunmöglichkeit“ des durch den Romanschluss erwiesenen Traums aufmerksam und kritisierte: „In so erwogener Reihenfolge fiebert sichs kaum“ (Kerr 1923). Nicht nur Kerr hielt diese Konstruktion für einen „zweifelhaften Kunstgriff“, der allenfalls durch seine „unleugbar kräftige Wirkung“ (Wolf 1919, S. 432) legitimiert werden könne. Der mit Perutz befreundete Schriftsteller Ernst Weiß hingegen, selbst ein Meister im

¹⁰Die sich dieser Technik bedienenden Erzählungen von Perutz lasse ich hier außer Acht.

Einsatz unzuverlässiger Erzähler, hielt Perutz' Roman *Zwischen neun und neun* für das „fabelhafteste, was ich gesehen habe“ (Weiß 1918, nach Perutz-Ausstellung 1989, S. 84). Dass die ‚unmögliche‘ Traumerzählung im Roman nur durch einen unzuverlässigen Erzähler erfolgen konnte, merkte er nicht eigens an.

2 Gibt es (nur) eine Poetik des unzuverlässigen Erzählens?

Im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte in der deutschsprachigen Literatur niemand an Perutz' Erzählverfahren an. Perutz selbst aber hatte schon seit *St. Petri Schnee* (1933) keinen Gebrauch mehr vom unzuverlässigen Erzähler gemacht.

Gibt es dafür eine plausible Erklärung? Zum Ausgangspunkt der Suche nach einer triftigen Hypothese mag ein Zitat von Tom Kindt dienen, der in einer Untersuchung über Perutz' Roman *Turlupin* konstatierte:

Die Romane und Novellen von Leo Perutz nehmen im Zusammenhang der Literatur der Wiener und Prager Moderne zweifellos eine Sonderstellung ein. Gleichwohl weist eine Reihe seiner Texte zwei Merkmale auf, die kennzeichnend sind für nicht wenige Werke von Autoren des ‚Jüngsten Wien‘ und der ‚Prager deutschen Literatur‘ wie etwa Franz Kafka, Ernst Weiß, Franz Werfel oder Hermann Ungar. Das eine Merkmal ist ein inhaltliches: Perutz setzt sich in vielen seiner Romane und Novellen mit einer bestimmten Sicht der so genannten ‚Krise des Ich‘ auseinander, er behandelt die Frage der Identität als Problem der Selbstannahme. Das andere Merkmal ist ein erzählerisches: Er bedient sich zur Gestaltung jenes Themas oftmals eines bestimmten Verfahrens, er nutzt Techniken erzählerischer Unzuverlässigkeit. (Kindt 2007, S. 77)

Kindts Feststellung impliziert vermutlich die These, dass das unzuverlässige Erzählen ein Merkmal der literarischen Moderne ist und diese These könnte man mit der – in der Literaturgeschichtsschreibung weit verbreiteten – These von der sich abschwächenden innovativen Kraft der Moderne¹¹ in den Zwanzigerjahren und im Literarischen Exil verbinden und entsprechend behaupten, die nachlassende Kraft der literarischen Moderne habe sich in Perutz' Werk so ausgewirkt, dass er nach *St. Petri Schnee* vom unzuverlässigen Erzählen keinen Gebrauch mehr gemacht habe. Diese Hypothese ist nicht prinzipiell unplausibel, doch im Fall von Perutz sprechen schon gewichtige philologische Argumente gegen sie: Perutz hatte schon vor *St. Petri Schnee* mehrfach zuverlässig erzählte Romane geschrieben.¹²

¹¹In der Literatur wird in diesem Zusammenhang auch von einer Transformation der Moderne, der Herausbildung einer „Reflektierten Moderne“ (Kiesel 2004, S. 299) einer Differenzierung oder der Herausbildung einer Tradition der Moderne gesprochen.

¹²Schon in Perutz' Erstling, der *Dritten Kugel* (1915), spielt das unzuverlässige Erzählen keine relevante Rolle, dasselbe gilt mindestens auch für *Turlupin* (1924). Ferner ist darauf hinzuweisen, dass Perutz bereits 1925 die erste Episode des Romans *Nachts unter der steinernen Brücke* publizierte, in dem es keinen unzuverlässigen Erzähler gibt (s. Perutz 1924/1925, S. 247–256) und

Aber mir scheint es grundsätzlich fraglich, ob es zwischen dem unzuverlässigen Erzählen und der literarischen Moderne mehr als einen möglicherweise rein statistischen Zusammenhang gibt. Wenn es einen konzeptionellen Zusammenhang gäbe: Wie ließe er sich beschreiben, wie könnte ein entsprechendes poetisches Programm aussehen? Auf welche Schwierigkeiten man bei seiner Formulierung stoßen würde, lässt sich schon in kleinstem Rahmen am Beispiel von Leo Perutz und Ernst Weiß zeigen, die einander kannten und zeitweise in derselben literarischen Gruppierung¹³ verkehrten.

Ernst Weiß' große Romane lassen sich dem von Matthias Aumüller herausgearbeiteten Typus des unzuverlässigen Erzählens mit offener Funktion zuordnen, einem Romantypus, bei dem sich die zahllosen Widersprüche des Erzählers nicht zu einer widerspruchsfreien Version integrieren lassen (vgl. Aumüller 2018, S. 143–146). Diese Erzählweise ist, so behaupte ich abkürzend, Bestandteil eines poetischen Programms, das den Leser auf strategische Weise kognitiv wie emotional desorientiert und verstört, um ihm nicht demonstrativ, sondern qua Lektüre erfahrungsgebunden nahezubringen, dass existentielle Verunsicherung sich nicht kognitiv bewältigen lässt. Ein poetisches Programm, wie Tom Kindt (2008) und Christiane Dätsch (2009) es aus Weiß' Essays rekonstruieren konnten, lässt sich bei Perutz nicht auffinden. Immerhin lässt sich aber empirisch feststellen, dass er im Gegensatz zu Weiß die geschlossene Funktion des unzuverlässigen Erzählens gewählt hat: In seinen Romanen ist von einem bestimmten Punkt der Erzählung an stets klar entscheidbar, was innerfiktional der Fall ist bzw. alternativ der Fall sein könnte. Die Entlarvung der Unzuverlässigkeit des Erzählers ist in Perutz' Romanen meist nur der *trigger*, der einen Rahmenwechsel¹⁴, einen *frame-switch* zur Rekonstruktion der Romanhandlung erforderlich macht: Nachdem eine Version der Erzählung als unglaubwürdig erwiesen ist, gilt es, eine neue, passendere zu suchen, deren Vorzüge und Mängel mit der vorigen abzugleichen sind usw. Die rekursive Suche nach einer oder nach *der* integrativen Rekonstruktion und Interpretation ist, so scheint mir, das eigentliche Ziel des Perutzschen Erzählprogramms¹⁵: Rätsellösen nach Anhaltspunkten auf einer

schließlich hatte Perutz die Konzeption des *Schwedischen Reiters*, für den dasselbe gilt, bereits 1928 ausgearbeitet, bevor er mit *St. Petri Schnee* überhaupt begonnen hatte, vgl. dazu: Perutz-Ausstellung (1989, S. 214, 215, 234).

¹³Über den informellen literarischen Zirkel „Freilicht“ vgl. Müller (2007, S. 33–36).

¹⁴Auf die Bedeutung der ‚Verstehensrahmen‘ für die Interpretation von Perutz' Romanen hat in Anknüpfung an Erving Goffman zuerst Matías Martínez (2002) hingewiesen. – In der kognitiven Narratologie und Stilistik spielt die Entwicklung und Auswechslung („frame switch“) von mentalen Modelle oder *frames* einer Erzählung eine zentrale Rolle, vgl. dazu etwa Emmott (1997, S. 269) und ausführlich Burke (2011) – Vgl. auch den verwandten Begriff des „narrative schema“ bei Branigan (1992, S. 13 f.).

¹⁵Diese Feststellung gilt bereits für *Die dritte Kugel*, aber auch noch für den Roman *Nachts unter der steinernen Brücke*, in dem die Leserin stets zwischen dem plot der einzelnen Novellen und dem in statu nascendi befindlichen Romanplot hin und her manövrieren muss.

Spielvorlage. Will man das Ziel der Romanpoetik von Ernst Weiß als ein ethisches bezeichnen, so kann man das von Perutz als ein hedonistisches¹⁶ charakterisieren: Literatur ist kein Weg zum besseren Leben, sondern zum besseren, lust- und genussvolleren Lesen und zur Erkenntnis von dessen Voraussetzungen – Metafiktion. Dazu braucht es Romankonstruktionen von großer Präzision und Eleganz, bei der neben allen anderen von Perutz selbstverständlich auch bedienten diegetischen¹⁷ Emotionen die Artefaktemotionen¹⁸ eine herausragende Rolle spielen.

Als vorsichtiges Fazit würde ich aus dem Fall Perutz die Konsequenz ziehen, dass das unzuverlässige Erzählen in so verschiedenartigen Erzählformen realisiert werden kann, dass ihm weder ein „charakteristisches emotionales Wirkungspotenzial“ (Hillebrandt 2011, S. 235) noch ein spezifisches poetisches Programm zugerechnet werden kann – ein Fazit, das dem statistisch gehäuften Auftreten des unzuverlässigen Erzählens in der literarischen Moderne um 1900 nicht widerspricht.

Literatur

- Aumüller, Matthias: Offenheit und Geschlossenheit als Funktionen des unzuverlässigen Erzählens. Mit Interpretationsbeispielen anhand von Texten von Ernst Weiß, Paul Zech und Stefan Zweig. In: *Journal of Literary Theory* 12.1 (2018), 126–149.
- Beck, Sandra: Wiederholungen und fremde Autoren. Leo Perutz: *Der Meister des Jüngsten Tages* (1923). In: *Narratologische Ermittlungen. Muster detektorischen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Sandra Beck. Heidelberg: Winter, 2017, 561–598.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- Burke, Michael: *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*. New York, London: Routledge, 2011.
- Dätsch, Christiane: *Existenzproblematik und Erzählstrategie. Studien zum parabolischen Erzählen in der Kurzprosa von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer, 2009 (= Studien zur deutschen Literatur 186).
- Eder, Jens: *Casablanca and the Richness of Emotion*. In: *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007), 231–250.
- Emmott, Catherine: *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Hillebrandt, Claudia: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten: mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*. Berlin: Akademie Verlag, 2011 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen 6).

¹⁶Weiß war, wie Tom Kindt dargestellt hat, ein scharfer Kritiker des Erzählprogramms von Perutz, obgleich er dessen Romane bewunderte, vgl. Kindt (2007, S. 69).

¹⁷Zum Terminus vgl. Eder (2007, S. 234 f.): „Developing mental models of a fictive world brings forth character- and situation-related feelings, in short, *diegetic emotions* that concern the represented world (diegesis).“

¹⁸Zu Artefaktemotionen vgl. Tan (1996, S. 65) und Hillebrandt (2011, S. 134), mit Bezug auf Perutz ebd., S. 216, 225 u. ö. – Über das Zusammenwirken von diegetischen mit Artefakt-Emotionen vgl. Levinson (1997, S. 32) und ausführlicher Polvinen (2013, S. 165–180).

- Kerr, Alfred: Leo Perutz und Hans Sturm: *Zwischen neun und neun*. Theater in der Königgrätzer Straße. In: *Berliner Tageblatt*. Jg. 52 (1923), Nr. 593.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C.H.Beck, 2004.
- Kindt, Tom: *Turlupin* oder: Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz? In: *Leo Perutz' Romane – Von der Struktur zur Bedeutung*. Hgg. Tom Kindt und Jan Christoph Meister. Tübingen: De Gruyter, 2007, 69–80.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer, 2008 (= Studien zur deutschen Literatur 184).
- Kindt, Tom und Tilmann Köppe: „Unreliable Narration with a Narrator and without“. In: *Journal of Literary Theory* 5.1 (2011), 81–93.
- Lamping, Dieter: Die fiktionale Sterbe-geschichte. In: *Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur*. Für Jürgen Born zum 60. Geburtstag. Wuppertal: *Büro der Allgemeinen Literaturwissenschaft* 1987 (= Wuppertaler Broschüre zur Allgemeinen Literaturwissenschaft 1), 71–95.
- Levinson, Jerrold: Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain. In: *Emotion and the Arts*. Hgg. Mette Hjort und Sue Laver. Oxford: Oxford University Press, 1997, 20–36.
- Martínez, Matías: Zwischen Apokalypse und Wahn. Leo Perutz, *Der Marques de Bolibar* (1920). In: *Doppelte Welten, Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Hg. Matías Martínez. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (= Palaestra 298), 177–202.
- Martínez, Matías: Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz. In: *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimension des Werks, Stationen der Wirkung*. Hgg. Brigitte Forster und Hans-Harald Müller. Wien: Sonderzahl, 2002, 107–129.
- Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. Wien: Paul Zsolnay, 2007.
- Ohme, Andreas: *Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. Berlin u. a.: De Gruyter, 2015 (= Narratologia; 45).
- Orosz, Magdolna: *Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016 (= Budapest Studies zur Literatur 19), 305–331.
- Perutz, Leo: Legende aus dem Ghetto. In: *Der neue Merkur* 8 (1924/25), 247–256.
- Perutz, Leo: *Der Meister des jüngsten Tages*. München: dtv, 2003.
- Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. München: dtv, 2006.
- Perutz, Leo: *St. Petri Schnee*. München: dtv, 2005.
- Perutz-Ausstellung 1989: *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek*, Frankfurt am Main. Wien: Paul Zsolnay, 1989.
- Polgar, Alfred: [Rez.: Leo Perutz:] *Turlupin*. In: *Die Weltbühne* 20 (1924), 506–508.
- Polvinen, Merja: Affect and artifice in cognitive literary theory. In: *Journal of Literary Semantics* 42.2 (2013), 165–180.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, New Jersey: Routledge, 1996.
- Titzmann, Michael: Das Konzept der ‚Person‘ und ihrer Identität in der deutschen Literatur um 1900. In: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjekt-konstitution in der Vor- und Früh-moderne*. Hg. von Manfred Pfister. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1989 (= PINK. Band 3), 36–52.
- Titzman, Michael: ‚Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Hgg. Hans Krahn und Claus-Michael Orth. Kiel: Ludwig, 2002, 181–210.
- Wolf, Hugo: [Rez.: Leo Perutz:] *Zwischen neun und neun*. In: *Der Friede*, Bd. 3, Nr. 70 (23. 5. 1919), 432.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Unzuverlässiges Erzählen und Life-Writing. Zwei konfligierende Konzepte in Vladimir Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* und Thomas Manns *Doktor Faustus*



Sonja Klimek

Zusammenfassung Die beiden im Exil entstandenen Romane „The Real Life of Sebastian Knight“ (1941) von Vladimir Nabokov und „Doktor Faustus“ (1947) von Thomas Mann sind zwei fiktionale Texte über das Schreiben nicht-fiktionaler Künstler-Biographien. Da die fiktiven Biographen-Figuren selbst keine Künstler sind, wird in beiden Romanen der Blick von außen auf die künstlerische Kreativität dargestellt. Auf der Werkebene werden diese Versuche, einen anderen Menschen in seinem Gewordensein aus seiner Lebensgeschichte heraus zu verstehen, aber immer wieder mit den Mitteln der Grotteske als unzulänglich bloßgestellt, nicht zuletzt durch die Lächerlichkeit ihrer den Prämissen und Strukturmerkmalen der anti-modernen Romanbiographien der 1920er und 1930er verpflichteten Erzähler-Figuren. Nabokovs besonders selbstreferentieller Roman ist ein Text über die Unmöglichkeit, einen anderen Menschen zu verstehen, indem man sein Leben erzählend rekonstruiert, was durch einen nicht offen unzuverlässigen, aber dennoch höchst zweifelhaften Ich-Erzähler narrativ gestaltet wird. Mann dagegen nutzt einen offen unzuverlässigen Erzähler, um einen Meinungsvorschlag zur Diskussion zu stellen, ohne dass Mann sich selbst als Autor zu dieser Position bekennen müsste. Beide Romane verfügen über die erzählerischen Traditionen der Romantik und bringen somit letztlich ihre Interpreten in die Position, in ihren Verstehensakten nun auch selbst Position zu beziehen, ob das Verstehen eines Künstlers – hier nicht seines Lebens, sondern eines seiner Werke – möglich sei.

S. Klimek (✉)
Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien,
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
Kiel, Deutschland
E-Mail: sklimek@ndl-medien.uni-kiel.de

Die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählens, wenn es darum geht, die Lebensgeschichte einer anderen Person zu schreiben, steht wie der Versuch jeden Fremdverstehens stets unter dem Verdacht, doch nur das Eigene im Fremden wiederzuerkennen. Handelt es sich bei dem Porträtierten auch noch um einen Künstler, so tritt zusätzlich die Frage nach der Verstehbarkeit von Kunst ganz generell hinzu. Handelt es sich drittens nicht etwa um ein Sachbuch, d. h. um eine nicht-fiktionale Biographie über einen realen Künstler, sondern um einen Künstlerroman oder eine Künstlernovelle über eine fiktive Künstlerfigur, so enthält der Text obendrein auch noch eine selbstbezügliche Komponente.

Bei den Romanen *Doktor Faustus* von Thomas Mann und *The Real Life of Sebastian Knight* von Vladimir Nabokov handelt es sich um solche fiktionalen Texte, die ein empirischer Autor (als realer Künstler) über eine fiktive Figur geschrieben hat, welche wiederum die – in ihrer Welt nicht-fiktionale – Lebensbeschreibung einer Künstler-Figur verfasst. Es handelt sich mithin um Texte über das Schreiben, genauer gesagt: um fiktionale Texte über das (an sich nicht-fiktionale) ‚Life-Writing‘. In beiden Romanen rekonstruiert ein Vertrauter eines verstorbenen Künstlers postum dessen Lebensgeschichte. In beiden Büchern ist dieser Erzähler nicht etwa eine ‚verwandte Seele‘, d. h. ebenfalls ein Künstler, sondern in beiden Fällen sind die Biographen gänzlich unkünstlerische Figuren, die erst durch ihren Akt des Biographierens überhaupt in den Bereich der Kreativität eintreten. Insofern spielt in beiden Werken die Faszination für den Künstler als den Anderen, für die Kunst als das dem eigenen Wesen unheimlich-faszinierend Fremde eine zentrale Rolle: Was ist Kreativität?, fragen sich die bürgerlichen Autoren der Lebensbeschreibungen dieser Künstler. Wo kommt sie her? Kann man als ‚Normalsterblicher‘ ein ‚Genie‘ überhaupt verstehen?

Die Zuverlässigkeit des eigenen Erzählens in Bezug auf die Lebensgeschichte des praktischerweise bereits verstorbenen und insofern für Selbsterklärungen nicht mehr verfügbaren Künstlers infrage zu stellen, gehört von vorne herein zu solchen erzählerischen Konstruktionen, denn die von den Erzählerfiguren zum Ausgangspunkt gemachte Genieästhetik impliziert als grundlegende Grenze aller Verstehensbemühungen ja gerade die essentielle Andersartigkeit des Beschriebenen, die Überzeugung, dass den Künstler ohnehin kein ‚praktisch Tätiger‘ je ganz verstehen könne. An diesem Punkt jedoch spielen beide Erzählerfiguren ihre eigene Biographie aus: Aufgrund ihrer persönlichen, bis in die Kindheit hineinreichenden besonderen Beziehung zu den einsamen Genies können eben nur sie selbst – wenn überhaupt irgendjemand – ein realistisches Bild des Verstorbenen zeichnen. Nur sie verfügen über das dafür nötige privilegierte biographische Wissen.

In den beiden im Folgenden behandelten Romanen spielt neben der Biographie der Künstler- und der partiellen Autobiographie der Erzählerfigur aber noch eine dritte Lebensgeschichte zentral mit hinein, nämlich die des jeweiligen empirischen Autors.

1 Die gefährliche Suche nach des Rätsels Lösung. Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight*

Sebastian Knight was born on the thirty-first of December, 1899, in the former capital of my country. An old Russian lady [...] happened to show me in Paris the diary she had kept from the past. [...] Therefore I am able to state that the morning of Sebastian's birth was a fine windless one, with twelve degrees (Reaumur) below zero... this is all, however, that the good lady found worth setting down. (Nabokov 1959 [1941], S. 5)

Mit dieser Rede des figürlich ausgestalteten, homodiegetischen Erzählers, der sich selbst bloß beiläufig „V.“ nennt, beginnt Nabokovs Roman *The Real Life of Sebastian Knight*. Der erste Satz enthält die klassische Eröffnung einer Biographie, die das Leben einer anderen Person üblicherweise ‚von der Wiege bis zur Bahre‘ erzählt. Doch bereits der zweite Satz lässt sich als metanarrativer Kommentar lesen: Der Ich-Erzähler, von dem die Leser später erfahren, dass er selbst der jüngere Halbbruder des Biographierten sei, legt Rechenschaft darüber ab, wieso er eigentlich von Umständen erzählen könne, deren Zeuge er nicht selbst gewesen sein kann, da sie entweder – wie im Fall des Wetters am letzten Tag des Jahres 1899 – vor seiner eigenen Geburt stattgefunden haben oder weil sie – wie später im Roman noch häufig – in seiner Abwesenheit passiert sind.

Es gehört nicht viel dazu, herauszufinden, dass auch der empirische Autor, Vladimir Nabokov, wie der titelgebende Protagonist des Romans 1899 in einer ‚früheren Landeshauptstadt‘ geboren wurde: Die deutschsprachige Taschenbuchausgabe etwa enthält auf dem Frontispiz, gegenüber dem Titelblatt, eine kurze Autorenvita als Peritext, der mit dem Satz beginnt: „Vladimir Nabokov wird am 23. April 1899 in St. Petersburg geboren.“ (Nabokov 1999, S. 2) Die Nichtkünstler-Figur „V.“ schreibt also einen Roman über eine Schriftsteller-Figur, der der empirische Autor erkennbare Versatzstücke aus seiner eigenen Biographie verliehen hat.¹

Es handelt sich bei *The Real Life of Sebastian Knight* um Nabokovs ersten auf Englisch verfassten Roman. Alle vorherigen literarischen Texte hatte der Exil-Russe noch in seiner Muttersprache verfasst und in russischen Exil-Verlagen für ein russischsprachiges, ebenfalls emigriertes Zielpublikum veröffentlicht. Die Niederschrift erfolgte um den Jahreswechsel 1938/1939 in Paris, mithin in jener Zeit kurz nach der Reichspogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938, als der mit einer russischen Jüdin verheiratete Nabokov sich dringendst um ein Auskommen als Schriftsteller oder wenigstens um eine kleine Anstellung an irgendeinem College oder Museum in Übersee bemühte – möglichst weit weg sowohl vom Deutschen Reich als auch von der Sowjetunion. Mit dem Sprachwechsel von Russisch zu Englisch zielte Nabokov erstmals auf eine völlig neue Lesergruppe.

¹Dass Nabokov seinem Sebastian Knight nicht einfach an seinem eigenen Geburtstag, sondern tatsächlich am letzten Tag des scheidenden Jahrhunderts zur Welt kommen lässt, lädt zu der Interpretation ein, hier solle durch Zuspitzung eine Figur als letzter Vertreter, als Überbleibsel einer unwiederbringlich vergangenen Ära inszeniert werden.

The Real Life of Sebastian Knight erschien schließlich 1941 in den USA und wurde dort 1959 noch einmal in überarbeiteter Neufassung herausgegeben.

Der Roman handelt von „V.“s teilweise detektivischer Suche nach Quellen und Zeugen, denn eigentlich standen sich die Halbbrüder, wie die Leser erfahren, gar nicht nahe. Zu Beginn der Handlung weiß „V.“ fast nichts über das Leben Sebastians. Für eine kohärent erzählbare Lebensgeschichte oder gar eine Werk-Biographie reichen seine Kenntnisse jedenfalls nicht. Eine Biographie des Verstorbenen existiert dagegen durchaus schon, und zwar in Form eines erst kürzlich erschienenen Werks aus der Feder von Sebastians ehemaligem Sekretär namens Goodman. „V.“ inszeniert sein eigenes Buch als Gegenentwurf zu dem Goodmans, der Sebastian Knights künstlerisches Schaffen und Scheitern vor dem zeit-historischen Hintergrund der Oktoberrevolution und dem politischen wie geistigen Klima in den Jahren danach deutet und damit – so „V.“ – dessen künstlerischen Wert völlig verfehlt.

Warum sollten die fiktionsinternen Leser dem Erzähler „V.“ aber mehr Glauben schenken als der Biographie dieses Goodman (die die realen Leser von Nabokovs Roman zudem ja gar nicht kennen können)? Es erscheint von Anfang an zweifelhaft, warum gerade „V.“ für das Schreiben dieser Biographie der bessere Mann sein sollte – hat er doch als Angestellter im mittleren Management einer französischen Firma keinerlei Erfahrung mit dem Schreiben. Freimütig gibt „V.“ denn auch zu, extra einen Kurs in Creative Writing absolviert zu haben, ehe er sich an diese Aufgabe herangewagt habe (vgl. Nabokov 1959 [1941], S. 34 f.). Was „V.“ antreibt, ist offenbar eine diffuse Neid- und Hassliebe-Beziehung zu dem verstorbenen Halbbruder. Dazu kommt „V.“s Wut über den Ansatz Goodmans, der Sebastian Knight – „V.“s Meinung nach – völlig verkenne, da ihm eben fehle, was „V.“ zu besitzen behauptet: privilegiertes biographisches Wissen aus der gemeinsam verbrachten Kindheit sowie die darauf aufbauende Fähigkeit, Knights fiktionale Werke auf richtige Weise autobiographisch zu interpretieren.

I have not been able to obtain a picture of the house where Sebastian was born, but I know it well, for I was born there myself, some six years later. We had the same father: he had married again, soon after divorcing Sebastian's mother. Oddly enough, this second marriage is not mentioned et all in Mr. Goodman's *Tragedy of Sebastian Knight* [...]; so that to readers of Goodman's book I am bound to appear non-existent – a bogus relative, a garrulous impostor; but Sebastian himself in his most autobiographical work (*Lost Property*) has some kind words to say about my mother [...]. (Nabokov 1959 [1941], S. 6)

Der Ich-Erzähler behauptet qua exklusivem Geheimwissen, in den Werken Sebastian Knights viele autobiographische Stellen erkennen zu können. Ständig zitiert er in seiner Biographie aus den (wohlgemerkt fiktionalen) Werken des Portraitierten, um dessen Leben zu beschreiben. Dabei ist sein eigener privilegierter Status durch „V.“s Nicht-Vorkommen in Goodmans Biographie zweifelhaft. Man könnte dem fiktionsinternen Ich-Erzähler mit seiner biographischen Methode des Widererkennens verborgener autobiographischer Versatzstücke in Knights Werken misstrauen – wenn man nicht gleichzeitig als Roman-Leser bemerken würde, dass auch das Werk Nabokovs solche mal mehr, mal weniger gut kaschierten autobiographischen Versatzstücke enthält, die von

„V.“ seinem Bruder Sebastian unterstellte Methode also tatsächlich auch vom empirischen Autor praktiziert wird:

Nachdem Nabokov, Sohn eines reichen Petersburger Journalisten und Duma-Abgeordneten, 1917 knapp 18-jährig mit seinen Eltern und Geschwistern – wie „V.“ und Sebastian mit ihrer Mutter – aus Russland geflohen war, hatte er zunächst – wie Sebastian – in Cambridge russische und französische Sprache und Literatur studiert, ehe er sich in Berlin, der damals größten Exilrussen-Community, niederließ. Dort versuchte Nabokov, sich als russischsprachiger Autor zu etablieren. Es gab im Berlin der 1920er Jahre russische Verlage, Zeitungen, Theater und eine rege an diesem kulturellen Leben teilnehmende Leserschaft. Diese Jahre in Deutschland, 1922 bis 1937, gehören zu den geheimnisvollsten im Leben Nabokovs. Angeblich habe er, das Sprachgenie, in dieser ganzen Zeit kein Deutsch gelernt, kaum Kontakt zu Deutschen gehabt und sich auch sonst nicht weiter mit Politik beschäftigt (vgl. Zimmer 1999). Er, dessen ganzes Leben durch die äußeren politischen Umstände immer wieder durcheinandergewirbelt wurde, habe – so lange Zeit die einhellige Forschungsmeinung – diesem äußeren Wirrsal durch einen hochmütigen Rückzug in den Ästhetizismus, in eine absolute Kunst getrotzt. 1925 heiratete Nabokov in Berlin die russische Jüdin Vera Slonim, 1934 kam der gemeinsame Sohn Dmitrij zur Welt. Warum die Familie nach 1933 in Berlin blieb, erscheint in der Rückschau rätselhaft. Die Repressionen nahmen merklich zu. Unter anderem verlor Vera aus rassenidiologischen Gründen ihre Anstellung. Lange Zeit vermutete die Nabokov-Forschung, der weltfremde Autor habe einfach nicht mitbekommen, was sich um ihn herum abspielte. Dazu passt dann eine auch heute noch dominante Lesart seiner Werke als hochartistische, selbstreferentielle und metafiktionale Vexierspiele, die die Literatur mit sich selbst in ihrem eigenen Kosmos treibe.

Diese These vom weltfremden Sprachgenie ist aber mittlerweile aufgrund der Quellenlage widerlegt: Nabokov, der seit seiner Flucht aus Russland versucht hatte, sich eine Existenz als russischsprachiger Exil-Schriftsteller aufzubauen und wie viele Exil-Russen der Zwischenkriegszeit nur auf den Zusammenbruch der Sowjetunion gewartet zu haben scheint (vgl. Boyd 1990, S. 495), musste bereits in den ersten Jahren der Nazizeit erkennen, dass seine Familie sich in Berlin erneut in einer lebensbedrohlichen Lage befand, aus der er sie nur befreien konnte, indem er für sich Verdienstmöglichkeiten im fernerem Ausland auftrat. Versuche, in England, Frankreich oder auch den USA ein Auskommen und somit eine Aufenthaltsbewilligung zu erlangen, lassen sich inzwischen seit den frühen 1930er Jahren nachweisen und werden bis 1937 zahlreicher und dringlicher. Als sich abzeichnete, dass Nabokov auf diesem Weg keine Einreisegenehmigung für seine Familie und sich in den USA erwirken konnte, schrieb er unter Zeitdruck seinen ersten englischen Roman, *The Real Life of Sebastian Knight*, den er für einen Wettbewerb in Großbritannien einreichen wollte (vgl. Boyd 1990, S. 496). Um sich mit seinem Englisch jedoch keine Blöße zu geben, arbeitete Nabokov den Roman nach der ersten Niederschrift dann doch noch einmal minutiös mit einer muttersprachigen Bekannten durch, was die Frist für den englischen Schreibwettbewerb jedoch überschritt (vgl. Boyd 1990, S. 503).

1937 gelang es Nabokov endlich während einer Lesereise, Frau und Kind über Ungarn aus dem Deutschen Reich herauszuholen. Es folgte ein zweijähriges Wanderleben in zahlreichen französischen Pensionen und in prekären materiellen Verhältnissen. Im Mai 1940 bekamen die Nabokovs endlich ein Visum und konnten zu dritt von Saint-Nazaire nach New York übersetzen, und zwar buchstäblich auf dem „letzten Dampfer“, auf dem Emigranten Frankreich noch rechtzeitig vor dem Einmarsch der deutschen Truppen verlassen konnten (vgl. Zimmer 1999 [1960], S. 271).

Unter derart dramatischen Lebensbedingungen verfasst, überarbeitet und angelsächsischen Verlagen angeboten, beschäftigt sich *The Real Life of Sebastian Knight* erneut mit Nabokovs Kern-Themen, um die viele seiner früheren wie späteren, fiktionalen wie autobiographischen Texte kreisen: die Frage, wie sich Identität auch unter den gegenwärtigen Erfahrungen der Moderne, des Vertrieben-seins und der Emigration narrativ verbürgen oder erzeugen lasse – und wie wie dann in ihrer ganzen Konstruiertheit doch wieder in sich zusammensacke. Auch Sebastian Knight ist trotz seines Namens, den er erst nachträglich von seiner englischen Mutter angenommen hat, in Russland geboren und aufgewachsen, ein Exilant wie Nabokov, obwohl zumindest für Knights Biographen „V.“ und somit auch für die Leser des Romans nie so ganz klar wird, welche Rolle diese doppelte Herkunft – einerseits Engländer über die Mutter und aus Wahl, andererseits Russe über den Vater und durch die in Russland verbrachte Kindheit – für Sebastian eigentlich gespielt haben mag. Auch dieses Motiv kann zumindest teilweise als Versatzstück aus Nabokovs eigenem Leben verstanden werden. Im Roman kommen zwei Probleme zusammen: einerseits die Frage nach der Erzählbarkeit eines Lebens bzw. nach der reflektierten narrativen Konstruierbarkeit, Rekonstruierbarkeit, Versicherbarkeit und Unmöglichkeit von stabiler Identität unter den Bedingungen der Moderne allgemein und unter denen von Flucht und Exil ganz konkret. Andererseits die Frage nach der Verstehbarkeit eines Künstlers und seiner Werke.

Romanbiographien, d. h. offen fiktionale Biographien über fiktive Personen ebenso wie Sachbuch-Biographien in romanhaftem Stil über reale Personen, gehörten zu den kommerziell erfolgreichsten Gattungen der Zwischenkriegszeit. Stefan Zweig etwa wurde in den 1920er und frühen 1930er Jahren mit Werken wie *Marie Antoinette*, *Erasmus von Rotterdam* und *Mary Stuart* weltberühmt. Dieser Erfolg machte ihm die relativ rasche Aufnahme in den USA möglich – wenn auch nicht den dauerhaften Verbleib. Nach dem eher traditionellen Erzählprinzip „Wie wurde jemand zu dem, als den man ihn kennt?“ setzten solche Erzählwerke ein relativ stabiles Konzept von Charakter voraus, dem der Biograph durch alle Zufälle des Lebens hindurch bei seiner Formung zuschaute; nichts wurde dazuerfunden, „nur das Vorhandene“ ‚ausgedeutet‘ (Zweig 2011, S. 186). Spätestens seitdem der Einfluss von Freud auf das Konzept des Selbst stärker wurde, kehrten sich moderne Autoren zunehmend vehement von dieser Art, Biographien zu schreiben, ab. Virginia Woolf etwa propagierte, in der Nachfolge James Joyces und in der Tradition selbstreflexiven Erzählens seit Laurence Sterne, die sogenannte „New Biography“, die der Fragmentarisierung von Erfahrung in

der entfremdenden Moderne durch eine Fragmentarisierung der Schreibweise zu entsprechen suchte. Während bisher davon ausgegangen wurde, dass das Leben eines Menschen, sein Wesen, aus Dokumenten durch minutiöse Recherche rekonstruierbar sei, betonte Woolf stark die Grenzen der Biographie: Das Wesentliche, das Innere eines Autors, seine Gedanken während seiner Lektüererfahrungen, seine Gründe und der ganze Komplex seines Unbewussten, seien dem Biographen ohnehin nie zugänglich (vgl. Lee 1977/2010). Erinnerungen können täuschen. Dokumente können falsche Datenlagen vorspiegeln und Kontexte aufscheinen lassen, die für die Entstehung des Werkes selbst oder für dessen angemessenes Verständnis irrelevant sind. Das ist längst ‚status quo‘ der modernen Autoren.² Nabokov knüpft bei diesen Themen der Klassischen Moderne an, denn im Roman *The Real Life of Sebastian Knight* scheitern „V.“s biographisch ‚ausdeutende‘ Annäherungen an Leben und Werke seines verstorbenen Halbbruders immer wieder auf groteske Weise: Wo immer „V.“ sich seinem Bruder nahe fühlt, ist er in Wirklichkeit bloß ganz tief in seine eigenen Vorstellungen verstrickt – so etwa in der Szene, als „V.“ mit letzter Kraft ans Sterbebett Sebastians eilt und die Gegenwart des durch einen Wandschirm seiner Sicht Entzogenen genießt: „That gentle breathing was telling me more of Sebastian than I had ever known before.“ (Nabokov 1959 [1941], S. 203) – Der wohlige Zustand von Verbundenheit und Verstehen wird auf drastische Weise mit der Realität konfrontiert, als „V.“ von der beschämten Krankenschwester erfährt, dass es sich um eine Verwechslung gehandelt habe, der Mann im Bett heiße „Kegan“, und Sebastian Knight sei bereits am Vortag verstorben (vgl. Nabokov 1959 [1941], S. 204).

Diese Situation spiegelt wiederum eine frühere Szene, allerdings nicht aus „V.“s, sondern aus Sebastians Leben, oder besser: aus seinem Werk „Lost Property“, aus dem „V.“ eine längere Passage zitiert und als autobiographischen Bericht deutet: Demnach hatte Sebastian Knight (oder der Ich-Erzähler aus „Lost Property“) als junger Mann einmal eine gewisse Pension im südfranzösischen Roquebrun aufgesucht, in der seine Mutter angeblich verstorben war, um sich ihr dort noch einmal ganz nahe zu fühlen. Auch bei Sebastian war dieser Plan zunächst scheinbar aufgegangen. Beim Anblick eines Blumenbeetes im Garten der Pension sah der junge Mann quasi ihren Geist im Garten umherwandeln: „Gradually I worked myself into such a state that for a moment the pink and green seemed to shimmer and float as if seen through a veil of mist. My mother, a dim slight figure in a large hat, went slowly up the steps which seemed to dissolve into water.“ (Nabokov 1959 [1941], S. 19 f.) In Sebastians Buch erfährt der Ich-Erzähler (der vielleicht mit Sebastian identisch, vielleicht aber doch nur eine fiktive Figur ist) dann jedoch später, dass er sich in einem gleichnamigen Ort im falschen Departement aufgehalten habe, mithin die gesamte Vision nur Produkt

²Vgl. hierzu etwa den Beitrag von Hans-Harald Müller über die Romane Leo Perutz' im vorliegenden Band.

seiner Phantasie, keineswegs einer mit dem Ort verbundenen magischen Präsenz der Verstorbenen gewesen sei (vgl. Nabokov 1959 [1941]).

Nabokovs Roman ist ein Roman über die Unmöglichkeit, einen anderen Menschen zu verstehen, indem man sein Leben rekonstruiert (Quellen auswertet, an die Orte seines Lebens und Sterbens reist, seinem vermeintlichen Atem lauscht, seine Werke biographisch liest etc.) und über das dringende menschliche Bedürfnis, es dennoch zu versuchen. Dabei werden zwei unterschiedliche interpretations-theoretische Ansätze gegeneinander ausgespielt: Der von „V.“ abgelehnte ‚Schreiberling‘ Goodman steht für eine sozialgeschichtliche Kontextualisierung der Werke und ihres Verfassers. „V.“ dagegen ist zwar bloß ‚angelernter‘ Literat, betont aber umso dringlicher den Ästhetizismus, die Zeitenthobenheit und geniehafte Einmaligkeit der Kunstwerke Sebastian Knights, die letztlich immer nur um ihren Autor gekreist hätten. „V.“ benutzt daher die literarischen Texte als Steinbrüche, um das ihm völlig verschlossene Innenleben seines Bruders durch Einfühlung verstehen zu können. Dabei liest er alle fiktionalen Erzähltexte seines Halbbruders als Enigmen, in denen er die ‚romantische Urschrift‘ wie im ‚Buch der Natur‘ zu lesen sucht und darin die Antwort auf die letzten Fragen zu finden hofft: „The answer to all questions of life and death, ‘the absolute solution’ [...], the intricate pattern of human life turns out to be monogrammatic, now quite clear to the inner eye disentangling the interwoven letters.“ (Nabokov 1959 [1941], S. 178 f.) Dieses romantische Konzept einer „absolute solution“ (einer ‚absoluten Lösung‘), eines großen, verborgenen Total-Sinns, den der Mensch unablässig zu finden und aus den als ‚Zeichen‘ interpretierten Details des Lebens zu entziffern bemüht sei – und von dem der moderne Mensch überzeugt ist, dass es ihn gar nicht gibt und von dem der Ästhetizist glaubt, dass nur die Kunst als modernes Substitut der Religion ihn suchend erschaffen könne (vgl. King 2012, S. 58–60) –, ist laut Caulton (2013) das eigentliche Thema des Romans *The Real Life of Sebastian Knight*. Der Roman handelt zwar von „V.s“ von ihm selbst erzählter Suche nach dem ‚wahren Leben‘ des Sebastian Knight. Der Roman bedeutet jedoch, so Caulton, dass die Suche nach dem ‚wahren Leben‘ von wem auch immer nicht nur vergeblich ist – das wäre ja nichts Neues nach ein paar Jahrzehnten modernen Erzählens und „New Biography“ –, sondern dass diese Suche, oder vielmehr das dahinterstehende Konzept eines verborgenen Sinns hinter allen zufälligen ‚Zeichen‘, kein harmloses ‚Glasperlenspiel‘ ist, das die Kunst mit sich selbst spielt, sondern bereits gefährlich: Eine solche Sehnsucht mag menschlich erscheinen, sie ist jedoch stets Ausdruck einer totalitären Weltansicht. „I sometimes feel when I turn the pages of Sebastian’s masterpiece“, so schreibt „V.“ über Sebastians letzten Roman, *The Doubtful Asphodel*, „that the ‘absolute solution’ is there, somewhere, concealed in some passage I have read too hastily, or that it is intertwined with other words whose familiar guise deceived me.“ (Nabokov 1959 [1941], S. 180) „V.“ lernt am Ende seines Romans, dass es in Wirklichkeit dieses ‚Gefühl‘ selbst ist, das ihn getrogen hat – eine Lektion, die der Ich-Erzähler von Knights Roman „Lost Property“ ja ebenfalls zu lernen hatte, als dieser das Leben seiner jung verstorbenen Mutter zu rekonstruieren und sich ihr nahe zu fühlen versucht hatte. „V.“, der in seiner Unfähigkeit und Schreibbeflissen-

heit eine komische Figur darstellt, ist zwar als fiktionsinterner Erzähler erst einmal der erste sich anbietende Kommunikationspartner der Leser von Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight*. Für die Leser wirkt „V.“ aber zunehmend als eine unglaubliche Figur, deren biographischer Geniekult mit der einführenden Methode letztlich immer nur neue ‚Fiktionen‘ des Verstehens herbeiführt. Am Ende kommt „V.“ seinem verstorbenen Halbbruder nicht nur mehr nahe, sondern wähnt sich gar identisch mit ihm: „The end, the end. [...] but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian’s mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows.“ (Nabokov 1959 [1941], S. 205) Ist „V.“ also Vladimir Nabokov? Oder ist Sebastian Knight das Alter Ego Nabokovs? Oder sind beide, so das häufig als metafictionaler Illusionsbruch gedeutete Ende des Romans, letztlich ein und derselbe, nämlich als literarische Figuren Teil des Geistes ihres Autors und somit jeweils bloß andere Abspaltungen von Nabokovs komplexer Persönlichkeit? – Wie so oft in seinen Werken, so hat Nabokov auch hier jede mögliche Deutung sogleich wieder durch eine weitere ‚turn of the screw‘ kunstvoll aufgehoben. Die Jagd nach dem Absoluten, dem verborgenen Sinn endet letztlich, das wussten schon die Autoren der Frühromantik, in Identitätsverlust, Metafiction, in unendlicher Selbstbespiegelung, infinitem Regress oder, wie Novalis es in seinen *Fragmenten* formulierte, in „qualitativer Potenzierung“ (vgl. Fricke 2002, S. 144). Das große Geheimnis hinter der ‚Schrift der Natur‘, die Lösung für das Schachproblem des schwarzen Springers (auf Englisch heißt der Springer „Knight“), die Erklärung für „V.“s obskures Verhältnis zu Sebastian – all dies findet sich im Romantext nicht.

V. parodies the assumption that there can be an open sesame to another’s past, and shows us the barred doors and the trompe-l’oeil archways that have thwarted him. [...] V.’s self-conscious parody of the limitations of biography turns his own work into a playful meditation on the inviolability of the individual and the mystery of the past. (Boyd 1990, S. 500)

Nabokovs Roman nimmt all diese romantisch inspirierten Lektüre-Erwartungshaltungen in seinen Roman auf – und lässt sie dann doch ins Leere laufen. Auch die Kunst schafft hier nicht den Sinn, den das Leben an sich nicht bieten kann. In den Roman eingestreut finden sich nämlich mehrere Stellen, an denen man merkt, dass sich Sebastians Leben mitnichten in einem ahistorisch-sterilen Ego-Kosmos abspielte, sondern dass es eben doch – wie Goodman, „V.“s Hass-Gegner, behauptete – bestimmt wurde (und dass übrigens auch „V.“s eigenes Leben bestimmt wird) durch die Konstellationen von Wirtschaft, Politik und dem Meinungsklima um ihn herum: Da wäre zunächst jene kleine Notiz in der Telefonkabine eines Pariser Cafés, in dem „V.“ auf der verzweifelten Reise ans Sterbebett seines Halbbruders strandet. Die Gedanken an den Gesuchten werden erzählerisch ohne Überleitung kontrastiert mit der Irritation über das politische Klima, in dem diese Suche stattfindet: „Would I never get to Sebastian? Who were those idle idiots who wrote on the wall ‘Death to the Jews’ or ‘Vive le front populaire’, or left obscene drawings?“ (Nabokov 1959 [1941], S. 197).

Das Ankommen bei Sebastian, in seinem ‚Real Life‘ in Gestalt seines ruhigen Atems hinter dem Vorhang, steht hier für die „absolute solution“, die Entzifferung jener ‚Urschrift‘ der Natur oder jenes Rätsels des Lebens, das die Werke des Halbbruders „V.“ aufzugeben scheinen. Doch die Reise wird retardiert gerade in Paris, dem Ort, an dem die Familie des empirischen Autors Vladimir Nabokov zur Zeit der Roman-Niederschrift unter dem grassierenden Antisemitismus zu leiden hatte und der sie in Anbetracht des drohenden Krieges mit Deutschland in akute Lebensgefahr auch im benachbarten Frankreich brachte. „V.“, der Amateur-Biograph und Neu-Autor, der lächerliche Handelsvertreter, der sich als Hobby-Literat und -Literaturkritiker versucht, um Leben und Werke seines Halbbruders zu erklären, und damit letztlich scheitert, wird so zum axiologisch unzuverlässigen Erzähler.³ Sein biographischer Ästhetizismus kollidiert mit der Realität. So auch an einer anderen Stelle im Roman, zu Beginn des dritten Kapitels, als „V.“ in einem Rückblick die Flucht der Halbbrüder und ihrer Mutter aus dem revolutionären Russland des Jahres 1918 schildert: Die Grenzen sind geschlossen, ihr Haus ist beschlagnahmt, der Schleuser, dem man das letzte Geld übergeben hat, wirkt gefährlich und wenig vertrauenserweckend. „V.“ schildert seine eigene Panik, als die Flucht bereits an ihrem Anfang zu scheitern droht. Da er Sebastians Gefühle nicht wiedergeben kann, montiert er eine Passage aus dessen (laut „V.“ autobiographischstem Werk) „Lost Property“ ein, in der Sebastian geschrieben hat: „A dark country, a hellish place, gentlemen, and if there is anything of which I am certain in life it is that I shall never exchange the liberty of my exile for the vile parody of home...“ (Nabokov 1959 [1941], S. 27) Goodman, der Verfasser jener Biographie Sebastians, habe diese Passage als Zeitdokument gedeutet und einzig auf Russland bezogen, so „V.“ Gegen diese vereinnahmende Lesart wehrt sich „V.“ jedoch vehement: „[...] it should be quite clear to any unbiased reader that the quoted words refer rather to a fanciful amalgamation of tyrannic iniquities than to any particular nation or historical reality.“ (Nabokov 1959 [1941], S. 26) Warum einem als ‚unvoreingenommenen Leser‘ diese Deutung so ‚klar sein‘ sollte, wird nicht ersichtlich. Es ist die Meinung der fiktiven Erzählerfigur „V.“, die zwar (wie auch Knight selbst) einige Züge des empirischen Autors Vladimir Nabokov trägt (u. a. den Anfangsbuchstaben seines Vornamens), andererseits aber als lächerliche, scheiternde Person erscheint und axiologisch unzuverlässiger Erzähler.

Nabokovs Roman ist also so konstruiert, dass letztlich auch Caultons Lesart, den Roman als Anschreiben gegen Totalitarismen aller Art und gegen die aus der Romantik überkommene Suche nach der „absolute solution“ und nach dem ‚verborgenen Geheimnis‘ des Lebens zu deuten, und die ästhetizistische Lösung, dieses Geheimnis einfach durch eine selbstbezügliche Kunst erst zu generieren, in wiederum typisch romantischer Ironie in der Schwebeliege bleibt.

³„Der fiktive Erzähler eines fiktionalen Erzähltextes ist genau dann axiologisch unzuverlässig, wenn seine Wertauffassungen den durch den Text im ganzen ausgedrückten Wertauffassungen nicht entsprechen.“ (Köppe und Kindt 2014, S. 252 f.).

Nabokovs Roman ist ein Kunstwerk, das seine Deutungsoffenheit in alle Richtungen und mit allen seinem Autor zu Gebote stehenden Mitteln absichert. Der ebenso mimetisch wie axiologisch nicht einmal offen unzuverlässige, sondern lediglich höchst zweifelhafte personale Ich-Erzähler ist hierfür nur das offenkundigste narrative Mittel.

2 Grenzen des Verstehbaren. Thomas Manns *Doktor Faustus*

Auch Thomas Manns *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* ist ein „Roman des Exils“ (Vaget 2011, S. 443). Die Niederschrift erfolgte – eine dreizeilige erste Notiz aus der Zeit um 1904 aufgreifend – zwischen dem 23. Mai 1943 und dem 29. Januar 1947 (vgl. Wimmer 2007, S. 12 f., 23), mithin genau in der Zeit, in der auch der im Untertitel genannte „Freund[...]“ die Lebensgeschichte des Adrian Leverkühn abfasst (vgl. Ziegler 2015, S. 29). Mann wohnte in diesen Jahren im kalifornischen Pacific Palisades. Sein Aufenthaltsstatus war – im Gegensatz zu dem Nabokovs während der Arbeit am *Sebastian Knight* – relativ bald gesichert: 1944 wurde Mann, der seit 1933 in der Schweiz und seit 1938 dann in den USA gelebt hatte, die amerikanische Staatsbürgerschaft verliehen. *Doktor Faustus* erschien 1947 auf Deutsch im Exilverlag Bermann-Fischer in Stockholm. Mann hatte also den Sprachwechsel, der bei Nabokov zur Bedingung des Erfolgs seiner Auswanderungsbemühungen Richtung Amerika gewesen waren, selbst nie vollziehen müssen. 1949 kam dann mit *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* zudem ein Werk heraus, das als Manns Selbstkommentar die Arbeit am Roman beschreibt und das als Offenlegung autobiographischer Bezüge im *Doktor Faustus*, mithin als nicht-fiktionaler, autorpoetischer Text erscheint.

Der Roman ähnelt von seinem inhaltlichen Aufbau her zunächst dem von Nabokov: Ein Mann, der in seiner Jugend mit dem zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits verstorbenen (fiktiven) Künstler privat verbunden war, macht sich daran, das Leben des Toten erzählend zu rekonstruieren, um sein Andenken für die Nachwelt zu bewahren und die verkannte Größe des Genies zu behaupten, für den toten Freund mithin einen Platz im kulturellen Gedächtnis zu beanspruchen. Wie bei Nabokov, so inszeniert sich auch bei Mann die fiktive Erzählerfigur als eine dem Künstler entgegengesetzte Natur – was wiederum die Frage aufwirft, inwieweit ein derart anders veranlagter Mensch überhaupt zu einem Verständnis des Portraitierten gelangen könne: „hier der ehrgeizige, von faustischer Dämonie umwitterte und nach Suprematie strebende Künstler; dort der ganz und gar undämonische, exemplarisch bürgerliche Humanist und Chronist“ (Vaget 2015, S. 70). „Metanarrative“ Passagen (vgl. Wißmach 2017, S. 173) aktualisieren immer wieder jenen auf die Romantik zurückgehenden existentiellen Gegensatz zwischen genialen, aber gefährdeten, auserwählten, inspirierten Künstlern auf der einen und künstlerisch gänzlich unbegabten, aber von Kunst und Kreativität

amateurhaft angezogenen Alltagsexistenzen auf der anderen Seite. Man könnte sich fragen, warum sich dieser „Chronist“ überhaupt selbst derart „in den Vordergrund“ der (fiktionalen) Biographie „schieb[t]“, wie er es z. B. als Eröffnung seiner Erzählung explizit tut:

Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn [...] einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke. [...] nur weil ich damit rechne, daß man wünschen wird, über das Wer und Was des Schreibenden beiläufig unterrichtet zu sein, schicke ich diesen Eröffnungen einige wenige Notizen über mein eigenes Individuum voraus, – nicht ohne die Gewärtigung freilich, gerade *dadurch dem Leser Zweifel zu erwecken*, ob er sich auch in den richtigen Händen befindet, will sagen: ob ich meiner ganzen Existenz nach der rechte Mann für eine Aufgabe bin, zu der vielleicht mehr das Herz als irgendwelche berechtigende Wesensverwandschaft mich zieht. (Mann 2007, S. 11; Hervorhebung von mir, S.K.)

Bereits zu Beginn seiner Erzählung legt Zeitblom jedoch offen, dass dieser Gegensatz seinem eigenen Wahrnehmungsmuster entspringt, nicht etwa dem des zur Gegenfigur aufgebauten Komponisten Leverkühn, dass mithin er selbst, nicht der Portraitierte, ein Romantiker ist:

Es war ein Künstlerleben; und weil mir, dem schlichten Manne, beschieden war, es aus solcher Nähe zu sehen, hat sich alles Gefühl meiner Seele für Menschenleben und -los auf diese Sonderform menschlichen Daseins versammelt. [...] Denn obwohl der Künstler seiner Kindheit zeitlebens näher [...] bleiben mag, als der im Praktisch-Wirklichen spezialisierte Mann; [...] so ist doch sein Weg [...] unendlich weiter, abenteuerlicher, für den Betrachter erschütternder, als der des bürgerlichen Menschen [...]. Dringend bitte ich übrigens den Leser, was ich da mit Gefühl gesagt habe, durchaus auf meine, des Schreibenden, Rechnung zu setzen und nicht etwa zu glauben, es sei in Leverkühns Sinne gesprochen. Ich bin ein altmodischer Mensch, stehen geblieben bei gewissen, mir lieben romantischen Anschauungen, zu denen auch der pathetisierende Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit gehört. Adrian hätte einer Äußerung, wie der vorstehenden, kühl widersprochen [...]. (Mann 2007, S. 41 f.)

In der Forschung wurde diskutiert, ob der Roman letztlich ein „zweifache[s] Selbstporträt“ Thomas Manns mit dem „Janusgesicht seiner eigenen Existenz“ (Vaget 2015, S. 70) sei, wie man es auch in anderen Werken wie etwa *Tonio Kröger* gestaltet sehen könne: einerseits das einsame, gefährdete Genie, andererseits der etablierte Bildungsbürger. Beide Figuren, sowohl der kreative und experimentierende Künstler Adrian Leverkühn als auch der ein stilles Gelehrtenleben führende Humanist Serenus Zeitblom, tragen – das führt Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* deutlich vor – gewisse autobiographische Züge (vgl. Ziegler 2015, S. 21 f.). Doch beide sind auch eindeutig Kunstfiguren. Außerdem ist auch hier, wie in jedem Roman mit personal ausgestaltetem Erzähler, die ‚Rede‘ der Erzählerfigur zunächst einmal der einzige Zugang, den Leser zur fiktiven Welt des Romans und somit auch zu allen darin lebenden Figuren haben:

Alles, was der Leser des *Doktor Faustus* erfährt, erfährt er durch [...] den Biographen Serenus Zeitblom. Jede Interpretation muß zuallererst bei diesem Medium ansetzen, sich über seine perspektivisch ‚brechenden‘ Eigenschaften orientieren und dabei den ungefähren Grad seiner Zuverlässigkeit bestimmen. (Klugkist 2000, S. 31)

Der Roman ist denn auch von der Forschung der letzten 20 Jahre häufig vor allem aus narratologischer Perspektive betrachtet worden. Martínez und Scheffel (2012, S. 105) führen ihn in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* gar als paradigmatisches Beispiel für „[t]heoretisch unzuverlässiges“ Erzählen an.⁴ Kaiser (2001, S. 97) deutet ihn dagegen als „mimetisch unzuverlässiges Erzählen“.⁵ Dabei kippt das mimetisch *Offen*-Unzuverlässige sogar manchmal ins *Täuschend*-Unzuverlässige, etwa wenn Zeitblom vermerkt, dass er bei Adrians Bordellbesuch (Kap. XVI) sowie dem Teufelsgespräch (Kap. XXV) gar nicht dabei gewesen sei. Seine Versicherungen, sich für die detailreiche ‚Ausmalung‘ dieser Szenen in seinem Bericht auf Briefe oder Manuskripte des Freundes zu berufen oder sich aufgrund seiner Kenntnis von Adrians typischen Verhaltensweisen eine bestimmte Situation sehr genau „vor[zu]stellen“ zu können, wirken wie ein Bekenntnis zu der von Zweig praktizierten und theoretisierten Methode des biographischen ‚Ausdeutens‘ von vorhandenem Material (s. o.). Diese wirkt in Manns Roman jedoch nicht unproblematisch, wenn man bedenkt, dass die entsprechenden Passagen dann aber doch unmarkiert im Indikativ erzählt werden.⁶ Im weiteren Verlauf des Romans verliert Zeitbloms Selbstbescheidung als ‚ausdeutender‘, nichts dazuerfindender Biograph dadurch immer mehr an Plausibilität. Immer häufiger werden mit dem Voranschreiten der erzählten Zeit diese Szenen im Leben des inzwischen erwachsenen Leverkühn, die Zeitblom – der Jugendfreund – nicht miterlebt hat und die er aber dennoch in allen Details zu erzählen weiß. Kaiser (2001, S. 98 f.) spricht von einer zunehmenden „Lizenz zum (allwissenden) Erzähler, die Zeitblom sich im Laufe des Romans selbst erteilt (bzw. die ihm sein Autor in wachsendem Maße zugesteht).“ Häufiger kommt es dadurch

⁴Meine Hervorhebung, S.K. – Beim „theoretisch unzuverlässigen Erzählen gibt die Erzählerfigur zwar die Fakten in der diegetischen Welt im Prinzip richtig wieder. Aufgrund ihres eigenen begrenzten Standpunktes in dieser Welt entgehen ihr aber (notwendigerweise) einige größere Zusammenhänge des erzählten Geschehens in der fiktiven Welt, z. B. „die politischen, philosophischen und moralischen Dimensionen ihrer eigenen Erzählung“ (Köppe und Kindt 2014, S. 252 f.).

⁵Beim „mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen“ können Leser nur dann eine konsistente Textwelt konstruieren, wenn sie einige der Aussagen über die fiktive Welt des Erzählers rückwirkend als falsch bewerten, um logische Widersprüche in der Erzählung aufzulösen (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 105 f.).

⁶Aus narratologischer Perspektive liegt hier eine „Paralepse“ vor (vgl. Kaiser 2001, S. 96): So etwa beim Unterricht, bei dem mit „Adrian hielt ein Ohr hin, wandte sich ab und gab sich eine Miene, als wollte er sagen [...]“ genaue Details aufgezählt werden. Oder auch bei der zweiten, schicksalhaften Begegnung mit der Prostituierten ‚hetaera esmeralda‘ (Kap. XIX), von der Zeitblom zwar zugibt, er sei nicht dabei gewesen, die er dann aber doch (sogar „teilweise im Präsens“!) ganz genau beschreibt, was Zeitbloms „Rechtfertigung äußerst fadenscheinig wirken“ lässt (Kaiser 2001, S. 96), zumal, da der Erzähler hier sogar Innensicht in andere Personen simuliert: „Kein Zweifel, sie erinnerte sich des flüchtigen Besuchers von damals.“ (Alle Nachweise Kaiser 2001, S. 96) – Unter „Paralepse“ versteht man laut Genette (1994, S. 139) eine Erzählpassage, in der mehr Informationen gegeben werden, „als der Fokalisierungscode, der das Ganze beherrscht, an sich gestattet.“

auch zu den metanarrativen Kommentaren, die diese ‚Allwissenheit‘ des Erzählers plausibilisieren sollen: „Zweifelt irgend jemand, daß ich, was zwischen Rudolf und Marie Godeau sich abspielte, in derselben Wörtlichkeit wiedergeben könnte, wie das Gespräch in Pfeifferring? Zweifelt jemand, daß ich ‚dabei gewesen‘ bin? Ich denke nicht.“ (Mann 2007, S. 641).

Der Diskurs der Erzählerfigur Zeitblom kann aber auch als mimetisch „*uneindeutiges* Erzählen“ bezeichnet werden: Immer wieder macht Zeitblom ja offen darauf aufmerksam, dass er als einfacher Mann die Gedankenwelt des genialen Künstlers möglicherweise nur unzureichend und durch die ‚falsche Brille‘ hindurch betrachten und daher auch eventuell nur verzerrt wiedergeben könne.⁷

Thomas Mann selbst hat sich in dem ganzen Konglomerat von „essayistischen Begleittexten“ (Vaget 2015, S. 71), die sich mit der ‚Entstehung des Doktor Faustus‘ beschäftigen, immer wieder zu dieser homodiegetischen Erzählerfigur des Serenus Zeitblom geäußert. Offenbar soll dieser Erzähler nicht zuverlässig und allwissend erscheinen, sondern eine komische, für den Leser in seiner Unzuverlässigkeit durchschaubare Figur darstellen (so zumindest im Tagebuch unter dem 02.06.1943).⁸ Zudem solle die zusätzliche Zeitebene, die durch Zeitbloms Erfahrungen der Bombenangriffe zu dem Romangeschehen hinzutritt, die Deutschland-Thematik⁹ verstärken und sich, so Mann wörtlich, „polyphon“ mit den früheren Zeitebenen „verschränken“,¹⁰ aber eben auch mit der außertextuellen Gegenwart des empirischen Autors. Das Kapitel „XLIII“ – eines der letzten des Romans – beginnt Zeitblom mit den Worten:

Meine Erzählung eilt ihrem Ende zu – das tut alles. Alles drängt und stürzt dem Ende entgegen, in Endes Zeichen steht die Welt, – steht darin wenigstens für uns Deutsche, deren tausendjährige Geschichte, widerlegt, ad absurdum geführt, als unselig verfehlt, als Irrweg erwiesen durch dieses Ergebnis, ins Nichts, in die Verzweigung, in einen Bankerott ohne Beispiel, in eine von donnernden Flammen umtanzte Höllenfahrt mündet. [...] Ich, ein schlichter deutscher Mann und Gelehrter, habe viel Deutsches geliebt, ja, mein unbedeutendes, aber der Faszination und Hingabe fähiges Leben war der Liebe, der oft verschreckten, der immer bangen, aber in Ewigkeit getreuen Liebe zu einem bedeutend deutschen Menschen- und Künstlertum geweiht, dessen geheimnisvolle Sündhaftigkeit

⁷Vgl. die Ausführungen von Tom Kindt im vorliegenden Band.

⁸Zitiert nach Kaiser (2001, S. 92).

⁹Bereits im Frühjahr 1943 bat der Verleger Bermann Fischer Mann um „ein Buch über Deutschland, Vergangenheit und Zukunft“ (zitiert nach Wimmer 2007, S. 15). Mann verwebt diese Idee umgehend mit dem Faust-Stoff, mit dem er sich in dieser Zeit bereits beschäftigt hat, und der alten Projekt-Skizze für eine Geschichte über einen „syphilitischen Künstler“ (Wimmer 2007, S. 13).

¹⁰Zitiert nach Kaiser (2001, S. 93). Der Roman behandle somit die „prä-faschistische Zeitspanne von 1885–1930“ sowie die Zeit „des Niedergangs des deutschen Nationalsozialismus“ von „1943–1945“. (Kaiser 2001, S. 93) – Ob diese von Kaiser auf das Politische festgelegte Deutung trägt, wäre zu prüfen. Ziegler (2015, S. 29) macht immerhin darauf aufmerksam, dass Adrians Schaffenszeit (1906–1930) auch die Zeit der europäischen Avantgarden, der ästhetisch experimentellen Kunst ist.

und schrecklicher Abschied nichts über diese Liebe vermögen, welche vielleicht, wer weiß, nur ein Abglanz der Gnade ist. (Mann 2007, S. 654 f.)

Die fiktive Erzählerfigur Zeitblom – nicht Thomas Mann selbst – deutet Adrians Schicksal als ‚pars pro toto‘: Der „deutsche[...] Tonsetzer“ (meine Hervorhebung, S.K.), der den Pakt mit dem Teufel eingegangen sei, den auch die Deutschen 1933 mit dem ‚Teufel‘ Hitler geschlossen hätten, wird für Zeitblom zur Allegorie¹¹ für das „Heraufsteigen und Umsichgreifen dessen [...], das sich dann des Landes bemächtigte und nun [1945] in Blut und Flammen untergeht“ (Mann 2007, S. 698 f.) zu einem Zeitpunkt, da Adrian längst tot ist. Aber ist das auch die Werkbedeutung? Zusammengenommen sind *Doktor Faustus* und das Buch über seine *Entstehung* als Manns Abrechnung mit der einst „von ihm selbst verherrlichten deutschen Musikkultur“ gedeutet worden, aus der der „kulturell begründete Superioritätswahn“ hervorgegangen sei, der dem schließlich so fatalen „deutschen Weltmachtstreben“ zugrunde gelegen habe (so z. B. von Vaget 2011, S. 446). Crescenzi (2017) geht sogar so weit, *Die Entstehung des Doktor Faustus* als Manns persönliche, nicht-fiktionale, in eigenem Namen getätigte Abrechnung mit seiner früheren, ironisch-ästhetizistisch-unpolitischen Kunst und mit dem autofiktionalen Rollenspiel in seinen literarischen Werken (einschließlich des *Doktor Faustus*) zu sehen. Doch gegen diese Interpretation ist einzuwenden, dass die Referenzbehauptung der in der *Entstehung* getätigten Aussagen letztlich auch wieder in der Schwebelage gehalten werden: Durch den im typisch romantischen Genitiv stehenden Untertitel „Roman eines Romans“ wird auch der scheinbar autorfaktuale Bericht über die Arbeit an der fiktionalen Biographie des fiktiven Künstlers Adrian Leverkühn wieder fikionalisiert – und das, obwohl es sich um einen Text handelt, der im Ganzen nur aus Propositionen des empirischen Autors Thomas Mann zu bestehen scheint, der sich auf empirische Tagebücher stützt und der laut Selbstaussage seines Verfassers dem gänzlich nicht-fiktionalen Zweck dienen sollte, die musikalische Mitarbeit Theodor W. Adornos offenzulegen (vgl. Schoenberg 2009, S. 101)¹² und den Verfasser somit vom Vorwurf des Plagiats reinzuwaschen (vgl. Wimmer 2007, S. 9 f.). Ratlos standen zahlreiche Rezensenten denn auch vor diesem fiktionalen Werk und seinem ‚Making-of‘: Ist das nun ein politisches Statement im Angesicht der ‚deutschen Katastrophe‘ von 1933 bis 1945 oder herrscht hier erneut nur „ein heilloser Relativismus“?¹³ (Vaget 2015, S. 72).

¹¹Wäre der Text phantastisch, so wäre es sein zentrales „Thema“, dass seine Ontologie (gibt es den Teufel in der fiktiven Welt des Romans oder nicht?) fraglich bliebe (vgl. Kindt 2011, S. 53, 55). Schon Todorov grenzte die Allegorie jedoch klar von der Phantastik ab: Bei einer Allegorie geht es nicht primär um die Frage nach der Ontologie einer fiktiven Welt, sondern um Aussagen über die reale Welt (vgl. Todorov 2013, S. 70–80).

¹²Und ein bisschen wohl auch, um dem Urheberrechtsstreit mit Arnold Schönberg über die Erfindung der im Roman verarbeiteten Zwölftonmusik zu entgehen (vgl. Todorov 2013, S. 106–113).

¹³Ein knapper Überblick über die zeitgenössische Rezeption findet sich bei Vaget (2015, S. 72).

Der Zweifel, die universale Ironie, die im Roman über der ‚komischen‘ Figur Zeitblom hängt und die der „Roman eines Romans“ nicht auszuräumen vermag, lässt also auch die axiologische Zuverlässigkeit der Beschreibung Zeitbloms von Leverkühns letzter Komposition, der „Symphonischen Kantate ‚Dr. Fausti Weheklag‘“ (Mann 2007, S. 699), in der Schwebe bleiben:

Nein, dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu. Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck der Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr. – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht. (Mann 2007, S. 711)

„Licht“ für Deutschland und die Deutschen, 1945? Eingriff göttlicher Gnade, weil der Teufelsbündler so arg weheklagt? Also doch das Ende aus Goethes *Faust II*, Rettung und Himmelfahrt statt Höllenfahrt und ewiger Verdammnis, wie im mittelalterliche Volksbuch? Adorno, Thomas Manns engster Berater in musikwissenschaftlichen Fragen, zeigte sich bekanntlich schockiert; doch ganz unplausibel ist diese Deutung nicht, nimmt das Thema der „Gnade selbst für den extremsten Sünder“ doch in Manns letzten Schriften tatsächlich einen immer größeren Raum ein (vgl. Vaget 2015, S. 74).

An diesem heiklen, in der Rezeptionsgeschichte des Romans bis heute umstrittenen Punkt merkt man, welche Funktion die Erzählkonstruktion mit der Erzähler-Figur des Zeitblom neben allem anderen eben auch zukommt: In Zeitbloms offener, teilweise mimetischer, eventuell auch axiologischer Unzuverlässigkeit schafft sich Thomas Mann die Möglichkeit, unter dem Vorzeichen der Fiktion eine These auszusprechen, eine Idee anklingen zu lassen, ohne dadurch doch eine vorschnelle, billige Hoffnung zu propagieren. Es ist jedoch auch ein weiterer Beleg für die künstlerische Haltung des Ästhetizismus im Werk Thomas Manns, auch nach 1945 noch. Unter dem Deckmantel dieser ‚komischen‘ Figur Zeitblom kann Thomas Mann 1947, als im amerikanischen Exil längst Eingebürgerter Ex-Deutscher unter Kommunismus-Verdacht, Aussagen tätigen, die er als Propositionen wohl nie in eigenem Namen getätigt hätte, die aber unter dem Vorzeichen der Fiktion und relativiert durch die offene Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur gleichwohl in den Raum gestellt und somit diskutierbar gemacht werden.

3 Fazit

Thomas Manns *Doktor Faustus* und Vladimir Nabokovs *Real Life of Sebastian Knight* sind zwei Klassiker des mimetisch wie axiologisch unzuverlässigen oder zumindest fragwürdigen Erzählens. Beide rekurren auf Formen des literarischen

‚Life-Writing‘: Beide sind fiktionale Romanbiographien über fiktive Künstler, die aus der Perspektive des Nichtkünstlers den romantischen Gegensatz zwischen Genie und Normalbürger ebenso in Zweifel ziehen wie die Suche nach einer alle Rätsel auflösenden Weltformel. Beide Romane sind hochgradig metafictional und selbstreferentiell, reflektieren permanent das eigene ästhetizistische Erbe (ohne sich doch je entschieden davon zu distanzieren) und verweben erkennbar autobiographische Realien in verschiedenen, einander eigentlich entgegengesetzten Figuren. Inhalt und narrative Struktur der Romane sind also durchaus vergleichbar.

Thomas Mann und Vladimir Nabokov sind sich vermutlich nie begegnet. Ob Mann von Nabokov Notiz nahm, ist nicht bekannt. Als Ende der 1950er Jahre die Bekanntheit des Exil-Russen durch den Skandalroman *Lolita* auch in Europa stieg, war Mann bereits verstorben. Von Nabokov dagegen sind heftige Invektiven gegen Manns literarischen Werke überliefert (vgl. z. B. Nabokov 1965/2017, S. 96).¹⁴ Von einem positivistisch nachweisbaren Einfluss des älteren Werks auf das jüngere kann also vermutlich keine Rede sein. Vergleichbare literarische Werke werden hier aber unter in Ansätzen vergleichbaren biographischen Situationen geschaffen: Das Spiel mit den Konventionen der in den 1920er und 1930er Jahren so populären, anti-modernen Gattung der Romanbiographie bezieht auch die Lesererwartung, einen Schlüsselroman oder aber ästhetizistische ‚absolute Kunst‘ in Händen zu halten, mit ein. Die Romane reflektieren jeder auf seine Weise die Bedingungen der Möglichkeit des Schreibens von Biographien, die Grundaporie des ‚Life-Writings‘ überhaupt: Wie kann man ein Leben oder Werk verstehen? Gibt es einen verborgenen Sinn hinter den ‚Zeichen‘ und Zufällen eines Menschenlebens? Ist ein Leben überhaupt erzählbar (d. h. außer in Ereignisse temporaler Ordnung auch mit einem größeren narrativen Bogen zu versehen, einer sinnhaften Verknüpfung zwischen einzelnen Szenen und Episoden und schließlich auch mit einem sinnhaften Ende, einer ‚narrative closure‘ zu versehen)?¹⁵ Und wie wäre eine solche Lebenserzählung überzeugend zu vermitteln, wer könnte sie überhaupt realistisch erzählen?

Die beiden Romane verfügen über die literarische Tradition der Romantik wie der Moderne, sie problematisieren die menschliche Sehnsucht nach der ‚absoluten Lösung‘ und fallen letztlich doch auf die ästhetizistische Variante, diese Lösung einfach durch Kunst zu generieren, zurück. Beide Werke lassen sich – trotz der

¹⁴Bei Nabokov stellt sich zudem immer die Frage: Wie gut kannte er die deutsche Literatur? *Lolita* ist beispielsweise als die Aus- oder Umarbeitung einer Novelle verstanden worden, die ein gewisser Heinz von Lichberg 1916 auf Deutsch veröffentlicht hatte und in der es auch um ein minderjähriges Mädchen namens Lolita geht, durch das sich der ältere männliche Ich-Erzähler zu sexuellen Handlungen angeregt fühlt (vgl. Krause 2004). – Maar (2007) hat in einer vergleichenden Studie von Thomas Manns Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* (1897) mit Nabokovs *Der Kartoffelelf* (1924) gezeigt, dass Nabokov durchaus „genaue Kenntnis“ des Mann’schen Oeuvres besessen habe und dass er in dem für seine Sprachartistik gerühmten Mann eine „Konkurrenz“ gesehen habe, die es zu ‚überbieten‘ gegolten habe.

¹⁵Vgl. zu einem diese Aspekte enthaltenden Verständnis von ‚Erzählung‘ Köppe und Kindt (2014, S. 64–70).

dringlichen politischen Lage, in der sie entstanden – nicht auf eine klare Werkbedeutung festlegen. Nicht einmal mithilfe der letztlich selbst wieder durch den Untertitel fikionalisierten ‚Selbstdeutung‘ Manns in der *Entstehung des Doktor Faustus*. Nabokov, auf dem Weg in ein neues Exil, zeigt seine Kunst, ohne sich als Vertreter einer bestimmten Meinung zu exponieren. Mann, eingebürgert und dennoch bergwöhnt in den USA, die er schon bald wieder für einen Lebensabend in seinem letzten ‚Exil‘, der Schweiz, verlassen wird,¹⁶ macht – ironisch verklausuliert – einen Meinungsvorschlag, ohne sich selbst als Person dazu zu bekennen. Gab es für die einmal von der unendlichen Selbstbespiegelung der Kunst erfassten Autoren kein Entkommen mehr zurück in die Realität? Oder handelt es sich bei diesen beiden Romanen womöglich schlicht um zwei weitere Belege für die von J.M. Coetzee vorgebrachte These, der Exilant sei eben stets ein strenger Selbstzensor (vgl. Ziegler 2015)? – Der Interpret wird beim Versuch, diese Fragen zu beantworten, vermutlich auch wieder einmal mehr über sich selbst als über die Romane aussagen.

Literatur

- Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Vol. 1: The Russian Years*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1990.
- Caulton, Andrew: *The Absolute Solution. Nabokov's Response to Tyranny, 1938*. Oxford u. a.: Lang, 2013.
- Crescenzi, Luca: Masken. Zu den Strategien der Selbstbiografie im *Doktor Faustus* und in der *Entstehung des Doktor Faustus*. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 30 (2017), 87–98.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. v. Jochen Vogt. München: Fink, 1994.
- Fricke, Harald: Potenzierung. In: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III, Jan-Dirk Müller (Hg.). Boston u. Berlin: de Gruyter, 2002, 144–147.
- Kaiser, Gerhard: „... und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ *Erzählstrategien in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.
- Kindt, Tom: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel vom Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 24 (2011), 43–56.
- King, Martina: Vom ‚heiligen Schwips‘. Medizinisches Wissen und kunstreligiöse Tradition in den Inspirationszenarien von *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus*. In: Thomas Sprecher (Hg.): *Zwischen Himmel und Hölle. Thomas Mann und die Religion*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2012, 53–83.
- Klugkist, Thomas: *Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns Doktor Faustus im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Köppe, Tilmann, u. Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.

¹⁶Abgestoßen durch das zunehmend feindselige Klima des beginnenden Kalten Krieges zog Thomas Mann 1952 mit einem Teil seiner Familie in den Kanton Zürich und starb 1955 in seiner Villa in Kilchberg am Zürichsee. Vladimir Nabokov zog 1961 ebenfalls in die Schweiz und verbrachte seine letzten 16 Lebensjahre gemeinsam mit seiner Frau Vera als Dauermieter im Grandhôtel Palace in Montreux am Genfersee.

- Krause, Tilman: Haben Nabokov und Thomas Mann geklaut? In: *Die Welt* 04.05.2004. URL: <https://www.welt.de/print-welt/article311124/Haben-Nabokov-und-Thomas-Mann-geklaut.html> (22. Dezember 2018).
- Lee, Hermione: *The Novels of Virginia Woolf* [1977]. Abington: Routledge Revivals, 2010.
- Maar, Michael: *Solus Rex. Die schöne böse Welt des Vladimir Nabokov*. Berlin: Berlin Verlag, 2007.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Bd. 10.1 der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe Thomas Manns. Werke – Briefe – Tagebücher. Heinrich Detering u. a. (Hg.). Frankfurt a. M.: Fischer, 2007.
- Martínez, Matías, u. Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erw. u. aktual. Aufl. München: Beck, 2012.
- Nabokov, Vladimir: *Das wahre Leben des Sebastian Knight*. Roman. Deutsch von Dieter E. Zimmer. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Nabokov, Vladimir: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: New Directions, 1959 [1941].
- Nabokov, Vladimir: *Conversations with Vladimir Nabokov*. Robert Golla (Hg.). Jackson: UP of Mississippi, 2017.
- Schoenberg, E. Randol (Hg.): *Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann, Tagebücher und Aufsätze 1930–1951*. Übersetzungen von Susanne Müller und Elisabeth Schwagerle. Wien: Szernin, 2009.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Übersetzt aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Wagenbach, 2013.
- Vaget, Hans Rudolf: Doktor Faustus. In: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Andreas Blödorn und Friedhelm Marx. Stuttgart: Metzler, 2015, 66–75.
- Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011.
- Wimmer, Ruprecht, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski: *Kommentar zu Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Bd. 10.2 der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe Thomas Manns. Werke – Briefe – Tagebücher. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a. Frankfurt a. M.: Fischer, 2007.
- Wißmach, Friederike: „Erwägen wir die Möglichkeiten“. Zum Problem der narrativen Sinnstiftung in den *Josephs*-Romanen und im *Doktor Faustus*. In: Regine Zeller, Jens Ewen u. Tim Lörke (Hg.): *Der Geist der Erzählung. Narratologische Studien zu Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, 169–193.
- Ziegler, Heide: Exile and Self-Censorship: Thomas Mann and Vladimir Nabokov. In: *Censorship and Exile*. Hg. Johanna Hartmann u. Hubert Zapf. Göttingen: V&R Unipress, 2015, 13–36.
- Zimmer, Dieter E.: Bierkrüge und Vergissmeinnicht Nabokovs Abneigung gegen Deutschland und die Deutschen. Vortrag, gehalten am 23.10.1999 im Nabokov-Museum, St. Petersburg. URL: <https://www.d-e-zimmer.de/PDF/nabokov+deutschland1999.pdf> (22. Dezember 2018).
- Zimmer, Dieter E.: Nachwort des Herausgebers. In: Vladimir Nabokov: *Das wahre Leben des Sebastian Knight*. Roman. Deutsch von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999 [1960], 265–299.
- Zweig, Stefan: Die Geschichte als Dichterin. In: Bernhard Fetz u. Wilhelm Hemecker (Hg.): *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*. Berlin u. New York: de Gruyter, 2011.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



„Fieberhafte Steigerung“. Zur Zuverlässigkeit des Erzählers in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947)



Tom Kindt

„Erinnerungen sind nicht unzuverlässiger
als alles andere, was wir uns ausmalen.“

(Robert Menasse: *Die Hauptstadt*)

Zusammenfassung Der Beitrag rekonstruiert und problematisiert grundlegende Spielarten der verbreiteten These, dass Serenus Zeitblom, der fiktive Narrator in Thomas Manns „Doktor Faustus“, ein unzuverlässiger Erzähler ist. Die Abwägungen gelangen im Wesentlichen zu den folgenden drei Einschätzungen: 1) Aus der Ironisierung Zeitbloms im Werkzusammenhang lässt sich nicht auf seine Unzuverlässigkeit schließen. 2) Trotz wachsender Fabulierlust während des Erzählens legt er einen *mimetisch zuverlässigen* Bericht vor. 3) Trotz eines nach und nach geschärften Urteilsvermögens präsentiert er eine – in besonderer Weise – *axiologisch unzuverlässige* Erzählung.

In Untersuchungen zum deutschsprachigen Roman nach 1945 findet Thomas Manns *Doktor Faustus* zumeist wenig Beachtung. Die Literaturgeschichtsschreibung folgt hier bis heute einer Sichtweise, die sich nach dem Erscheinen des Romans im Jahr 1947 rasch durchgesetzt hat.¹ Schon vielen zeitgenössischen Lesern erschien das Werk nicht eigentlich zeitgenössisch, nicht als ein Dokument der eigenen Gegenwart, sondern als eine Art Schlussakte der historischen Periode, die mit dem Krieg zu Ende gegangen war. In diesem Sinne nannte etwa Erich von

¹Der Roman erschien 1947, zunächst bei Bermann-Fischer in Stockholm und etwas später bei Suhrkamp in Frankfurt am Main.

T. Kindt (✉)
Departement für Germanistik,
Universität Fribourg,
Freiburg, Schweiz
E-Mail: tom.kindt@unifr.ch

Kahler den Roman 1948 eines der „*terminal books*“ (von Kahler 1948, S. 20)² des 20. Jahrhunderts, eine abschließende literarische Bestandsaufnahme zur Situation des modernen Menschen.³ Und Mann selbst hat einem entsprechenden Verständnis einigen Vorschub geleistet, indem er in seinem Werkstattbericht *Die Entstehung des Doktor Faustus* von 1949 erklärte, das Werk sei nicht zuletzt als „Kultur- und Epochen-Roman“ (Mann 1949, S. 438) über das Zeitalter zu verstehen, das zu Nationalsozialismus und Weltkrieg geführt habe.

Auch wenn es im Sinne solcher Einordnungen einleuchtet, *Doktor Faustus* im Kontext der Zwischenkriegs- und Exilzeit zu betrachten, so sollte dies doch nicht dazu verleiten, die Zusammenhänge zu unterschätzen, die zwischen dem Text und der Romanliteratur der Nachkriegszeit bestehen. Manns Werk über *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* ist fast zur Hälfte nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden⁴ und sollte einigen Einfluss auf den deutschsprachigen Roman der 50er, 60er und 70er Jahre gewinnen.⁵ Alfred Andersch scheint dies früh vorausgesehen zu haben, in seiner Bestandsaufnahme *Deutsche Literatur in der Entscheidung* wies er Manns Werk schon drei Jahre nach Kriegsende eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen Vor- und Nachkriegsmoderne zu: „Wir stehen mitten im Vorgang einer neuen Wandlung, und es macht die Größe Thomas Manns aus, daß er uns die Türe in einen Raum nicht versperrt, sondern öffnet, in den er selbst nicht mehr einzutreten vermag“ (Andersch 1948, S. 18).

Das Verhältnis zwischen Manns Roman und der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur – und mithin die Angemessenheit der Tür-Metapher von Andersch – wird im vorliegenden Kontext nicht zu klären sein. Durch Betrachtungen zur Erzählanlage des *Doktor Faustus* soll im Folgenden aber zumindest versucht werden, eine nähere Bestimmung seiner Beziehungen zur Erzählpoetik des Nachkriegsromans vorzubereiten.⁶ Meine Einlassungen legen es nicht darauf an, eine ausgefeilte Interpretation von Manns Text zu entwickeln; sie werden sich auf die genaue Analyse eines einzigen, für das Verständnis des Romans freilich fundamentalen Aspekts seines erzählerischen Profils konzentrieren – auf die Untersuchung der narrativen Zuverlässigkeit des fiktiven Erzählers Serenus Zeitblom.

²Hervorhebung im Original.

³An anderer Stelle seines Essays bezeichnet von Kahler Manns Gesamtwerk als „terminal oeuvre“ und den *Faustus*-Roman als dessen „final chapter“ (von Kahler 1948, S. 30).

⁴Manns Überlegungen zu einem *Faustus*-Projekt reichen bis 1904 zurück, ausgearbeitet und niedergeschrieben wird der Roman aber erst zwischen 1943 und 1947, vgl. zur Entstehungsgeschichte die Darstellung in Wimmer und Stachorski (2007, S. 11–59), und den Überblick in Vaget (2012, S. 443–445).

⁵Dies wird gelegentlich konstatiert (so etwa Mayer 1988, S. 65), scheint bislang aber nur sehr punktuell genauer untersucht worden zu sein (vgl. z. B. Neumann 2016, S. 154–159).

⁶Zu den Verbindungen des Romans zur Moderne der Zwischenkriegszeit liegen bereits grundlegende Untersuchungen vor, vgl. z. B. Kaiser (2001) und Schmidt-Schütz (2003).

1 Manns Medium

Dass Thomas Mann in seinem Werk immer wieder auf erzählerische Verfahren zurückgreift, die sich der Tradition unzuverlässiger Narration zurechnen lassen, ist in den zurückliegenden Jahren zunehmend in den Fokus der Forschung gerückt. Mittlerweile wird die Bedeutung erzählerischer Unzuverlässigkeit für alle Phasen und viele wichtige Texte des Mann'schen Œuvres behauptet, von seinen Erzählungen der Zeit um 1900 über Werke wie *Tod in Venedig* oder *Mario und der Zauberer* bis hin zu seinen Romanen der Exil-, Kriegs- und Nachkriegsjahre wie *Joseph und seine Brüder* oder *Felix Krull*.⁷

Nicht für all diese Texte mag es überzeugend erscheinen, ihre je spezifische Erzählweise als Fall narrativer Unzuverlässigkeit einzustufen⁸ – für den *Doktor Faustus* liegt es aber sehr nahe. Erzähler des Romans ist der Altphilologe und ehemalige Gymnasiallehrer Serenus Zeitblom, der in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs den Versuch unternimmt, das Leben des Komponisten Adrian Leverkühn, seines Jugendfreundes, von der Schul- und Studienzeit über eine genialische Schaffensphase bis zum syphillisbedingten Absinken in einen Zustand geistiger Umnachtung im Jahr 1930 darzustellen.⁹ Mit Zeitblom lässt Mann offenbar genau den Typ von Erzähler auftreten, der Wayne C. Booth eineinhalb Jahrzehnte später zur Einführung des Begriffs des ‚unreliable narrator‘ veranlassen sollte, nämlich einen figürlich ausgestalteten Erzähler, dessen Werthaltungen sich von denen abzuheben scheinen, die durch das Werk im Ganzen ausgedrückt werden.¹⁰ Booths Definition in der *Rhetoric of Fiction* von 1961 lautete entsprechend: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work [...], *unreliable* when he does not“ (Booth 1961, S. 158 f.).¹¹

Im Sinne dieser Bestimmung lässt sich schon Manns eigener Kommentar zur Erzählerfigur seines Romans als Hinweis auf deren ‚unreliability‘ verstehen, auch wenn ihm dieser oder ein vergleichbarer Begriff natürlich nicht zur Verfügung stand. In seiner Entstehungsgeschichte des *Doktor Faustus* beschreibt Mann seinen Erzähler Zeitblom als ein „Medium“, das er zwischen sich und die dargestellten Geschehnisse habe „schalten“ müssen, „um eine gewisse Durchheiterung des düsteren Stoffes zu erzielen und [...] seine Schrecknisse erträglich zu machen“ (Mann 1949, S. 430). Die Erzählanlage des Textes, so Mann weiter, beruhe auf der „komischen Idee“, „das Dämonische durch ein

⁷Für einen Überblick über die entsprechenden Debatten mit Hinweisen auf weitere Literatur vgl. Kindt (2015, S. 253).

⁸Vgl. hierzu etwa Löwe (2018).

⁹Wenn hier und im Folgenden von „Erzählern“ die Rede ist, sind stets „fiktive Erzähler“ gemeint.

¹⁰Zum Kontext der Einführung des Konzepts vgl. Kindt (2008, S. 29–34).

¹¹Hervorhebungen im Original.

exemplarisch und dämonisches Mittel“ (Mann 1949, S. 430) zu präsentieren, in anderen Worten: einen fiktiven Erzähler berichten zu lassen, der die Ereignisse in seinen Schilderungen zumindest tendenziell anders sieht, als es durch den Roman im Ganzen nahe gelegt wird.

Es kann angesichts dieser kompositorischen Idee nicht erstaunen, dass die erste explizite Einordnung von Zeitblom als ‚unreliable narrator‘ bereits im Zusammenhang der Begriffsprägung erfolgt. Schon in der *Rhetoric of Fiction* führt Booth *Doktor Faustus* als Beispiel für ein unzuverlässiges Erzählen an, wie es im modernen Roman sehr verbreitet sei:

There have been [...] many self-conscious narrators in modern fiction, but they have almost all been dramatized as unreliable characters quite distinct from their authors. The narrators of Mann's *Dr. Faustus* [...], of Gide's *Les faux monnayeurs*, and of Huxley's *Point Counter Point*, all engage in strongly implied praise for the works they are writing, but despite their pretensions, they are writing works rather strikingly different from the actual novels of Mann, Gide and Huxley. (Booth 1961, S. 205, Fn. 28)¹²

Booths Einordnung des *Faustus*-Romans ist mittlerweile zur Standardsichtweise geworden. Mit dem Begriff des ‚unzuverlässigen Erzählers‘ hat sich seit den 1970er Jahren ebenso in der Mann-Philologie¹³ wie allgemein in der Erzähltheorie¹⁴ die Auffassung durchgesetzt, dass Serenus Zeitblom als ein solcher einzustufen ist.

Wie ein näherer Blick in die *Faustus*-Analysen zeigt, verbirgt sich hinter dieser weithin geteilten These eine Reihe unterschiedlicher Charakterisierungen des Erzählers Zeitblom, der zudem verschieden weite Konzepte von erzählerischer Unzuverlässigkeit zugrunde liegen. Wenn in den folgenden Abschnitten abgewogen wird, was von der Standardsichtweise zu halten ist, orientiert sich die Diskussion darum nicht an einzelnen Forschungsbeiträgen zum *Doktor Faustus*, sondern an wesentlichen Typen des Urteils, dass es sich bei Zeitblom um einen unzuverlässigen Erzähler handelt. Neben den Argumentationen für die betrachteten Urteilstypen werden dabei auch die jeweils vorausgesetzten Unzuverlässigkeitskonzepte auf dem Prüfstand stehen.

2 Zeitbloms (Un-)Zuverlässigkeit

Die weitgehende Einigkeit über die Unzuverlässigkeit des *Faustus*-Erzählers scheint wesentlich darin zu gründen, dass es sich bei ihm um einen nicht nur figural ausgestalteten, sondern zugleich ironisierten Narrator handelt. Zeitblom ist als ein ‚Medium‘ angelegt, das die Ereignisse in ausgesprochen manierierter Form

¹²Hervorhebungen im Original.

¹³Vgl. etwa Viswanathan (1974), Riggan (1981), Kaiser (2001), Petersen (2007), Baier (2011) oder Ewen (2014).

¹⁴Vgl. z. B. Martinez und Scheffel (1999, S. 101), oder Fludernik (2009, S. 27).

vermittelt, als ein Biograph, der sich über die Art seiner Schilderungen, ohne dies zu bemerken, selbst vorführt. Schon durch den altertümlich-gestelzten Stil, in dem Mann seinen Erzähler berichten lässt, dadurch etwa, dass Zeitblom Begriffe wie „Morgentrank“ (Mann 1947, S. 251) oder „Schreibebrief“ (Mann 1947, S. 644) verwendet, statt ‚Einstellung‘, ‚Bestallung‘ (Mann 1947, S. 20) oder statt ‚Hochzeitsnacht‘, ‚Opferfest der Magdschaft‘ (Mann 1947, S. 272) schreibt, wird die Aufmerksamkeit immer wieder vom Erzählten auf den Erzähler gelenkt und die Frage aufgeworfen, was von seinen Schilderungen zu halten ist.¹⁵

Anders als dies vielfach angenommen wird, folgt aus der ironischen Infragestellung eines Erzählers allerdings nicht notwendig, dass er im narratologischen Sinne als unzuverlässig einzustufen ist. Während sich jeder unzuverlässige Erzähler als ironisierter auffassen lässt, gilt das Umgekehrte nicht: Ein ironisierter Erzähler ist nur dann zugleich ein unzuverlässiger, wenn die Ironisierung bestimmte Merkmale seiner Ausführungen betrifft und anzeigt, dass seine Ereignisdarstellungen nicht adäquat sind oder seine Werthaltungen nicht repräsentativ für das Werk, dessen Teil er ist. Im ersten Fall ist der ironisierte Erzähler ‚mimetisch unzuverlässig‘, im zweiten ‚axiologisch unzuverlässig‘. Mit Blick auf *Doktor Faustus* bedeutet dies: Mit der Ironisierung Zeitbloms ist die Frage nach seiner Zuverlässigkeit nicht beantwortet – denn sie lässt die Möglichkeit offen, dass es sich bei ihm um einen Erzähler handelt, der einen zwar eigenwillig gestalteten, aber sachlich angemessenen und wertbezogen musterhaften Bericht liefert.¹⁶ Ob dies so ist, soll nun gesondert betrachtet werden, zunächst wird die mimetische, dann die axiologische Zuverlässigkeit Zeitbloms diskutiert.¹⁷

Mimetische Zuverlässigkeit? Jüngere narratologisch ausgerichtete Beiträge zum *Doktor Faustus* gelangen recht einmütig zu dem Urteil, dass Zeitblom in *mimetischer* Hinsicht unzuverlässig erzählt.¹⁸ Zur Stützung dieses Urteils wird vor allem angeführt, dass er aus der selbstgewählten Rolle des Biographen falle. Immer wieder komme es in seiner Erzählung zu erheblichen „Kompetenzüberschreitungen“ (Baier 2008, S. 113), denn er schildere nicht allein Ereignisse, von denen er durch eigene Anschauung oder das Zeugnis anderer Kenntnis habe, sondern auch solche, für die dies nicht gelte. In seiner genauen Analyse des Romans spricht Gerhard Kaiser deshalb von der „Lizenz zum (allwissenden)

¹⁵Zu Zeitbloms Stil vgl. etwa auch Petersen (2007, S. 47–49).

¹⁶Vgl. Kindt (2008, S. 52): „Die Unterscheidung zwischen zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählerfiguren fällt nicht mit der zwischen subjektiv berichtenden und objektiv berichtenden Sprechern zusammen“.

¹⁷Bezugspunkte sind dabei die Explikationsvorschläge für die Grundformen erzählerischer Unzuverlässigkeit in Kindt (2008), Köppe und Kindt (2011, 2014). – Nota bene: Voraussetzung der folgenden Abwägungen ist keine der in diesen Titeln oder andernorts vorgeschlagene konkrete Bestimmung ‚unzuverlässigen Erzählens‘, sondern das prinzipielle Verständnis des Begriffs als *literarhistorische Kategorie*, als ein Konzept also, das sich nur unter Bezugnahme auf formale und funktionale Eigenschaften von Texten angemessen charakterisieren lässt.

¹⁸Vgl. insbesondere Kaiser (2001), Petersen (2007, 2008), Baier (2008, 2011).

Erzähler, die sich Zeitblom im Verlauf des Romans selbst erteilt (bzw. die ihm sein Autor im wachsenden Maße zugesteht) und die an der Glaubwürdigkeit des Erzählten zunehmende Zweifel erregt“ (Kaiser 2001, S. 99). Ergänzt werden entsprechende Befunde häufig durch den Hinweis, dass Zeitblom überdies, entgegen seinen Ankündigungen, nicht nur Leverkühns, sondern auch die eigene Lebensgeschichte zu schildern versuche. Der *Faustus*-Erzähler führe die Leser, so fasst Christian Baier in diesem Sinne zusammen, im Hinblick auf Gattung und Gegenstand seiner Ausführungen in die Irre: „Serenus Zeitblom ist ein Romanerzähler, der sich als Biograph ausgibt, und das Werk, das er schreibt, ist im Grunde keine Biographie, oder weit mehr als das: Es ist zugleich und darüber hinaus seine eigene Autobiographie“ (Baier 2008, S. 125).

Die Beobachtungen, auf denen solche Einschätzungen beruhen, treffen zweifellos zu. Tatsächlich kommt Zeitblom in seiner Erzählung immer wieder auf seinen eigenen Lebensweg zu sprechen. Und tatsächlich ändert er im Verlauf der Ausführungen sein Erzählverhalten, um zunehmend in romanhafter Form auch von Ereignissen zu berichten, die er nach strengen historiographischen Maßstäben nicht auf diese Weise schildern dürfte. Was aber folgt hieraus für die Einordnung Zeitbloms? Nicht ohne Weiteres, dass er als mimetisch unzuverlässiger Erzähler zu charakterisieren ist. Es kommt mit Blick auf die Zuverlässigkeitsfrage entscheidend darauf an, wie man die beiden skizzierten Eigenschaften von Zeitbloms Erzählung fiktionsextern und fiktionsextern erklärt, ob man sie in der Fiktion überhaupt als ‚Kompetenzüberschreitungen‘ deutet und, sofern man dies tut, welche Funktion man ihnen im Werkkontext zuschreibt.¹⁹

Eine entsprechende Erklärung der Erzählweise Zeitbloms hat zunächst in Rechnung zu stellen, dass er es erkennbar auf einen ganz bestimmten Typ von Lebensdarstellung anlegt; es geht ihm nicht um eine ‚wissenschaftliche‘, sondern um eine ‚literarische‘ Biographie.²⁰ Er wolle, so schickt Zeitblom voraus, die Vita Leverkühns aus der Perspektive des Jugendfreundes, guten Bekannten und treuen Bewunderers darstellen, werde sich aber zugleich bemühen, „den Standpunkt des komponierenden Künstlers einzunehmen und ihn mit der spielenden Besonnenheit eines solchen zu bewirtschaften“ (Mann 1947, S. 14). Im Sinne dieser – immer wieder in Erinnerung gerufenen – Ausrichtung der biographischen Erzählung scheint es grundsätzlich unproblematisch, dass Zeitblom auch von sich selbst oder von Ereignissen berichtet, von denen er nicht direkt, also durch eigene Beobachtung Kenntnis hat.

Dass Zeitblom mit literarischem Anspruch schreibt, kann Grundzüge seiner Ausführungen verständlich machen, es erklärt deren konkrete Ausgestaltung, insbesondere in späteren Abschnitten, aber nur unzureichend. Wie erwähnt, erzählt

¹⁹Vgl. zur Erklärung von erzählerischen Eigenwilligkeiten überblicksartig Kindt (2008, S. 60–62), und zur Motivierung der Eigenschaften von Texten und Filmen ausführlich Koch (2015), Kap. 5.

²⁰Vgl. zu dieser Unterscheidung etwa Scheuer (1997).

er hier in einer Weise, die selbst Im Rahmen einer ‚literarischen‘ Biographie bisweilen ungewöhnlich erscheint: Den ‚Standpunkt des Künstlers‘ einzunehmen, heißt für Zeitblom in den betreffenden Passagen nicht mehr nur, in einem literarischen Stil zu schreiben; es schließt für ihn zunehmend die Möglichkeit ein, so zu erzählen, als unterläge sein Bericht keinerlei perspektivischen Restriktionen. Was hat es mit dieser Änderung der Erzählweise auf sich? Würde sie sich stillschweigend vollziehen, wäre es ohne Frage naheliegend, sie als eine Art Erschleichung von Allwissendheit und mithin als Hinweis auf Unzuverlässigkeit einzustufen.²¹ Im *Doktor Faustus* liegen die Dinge allerdings anders: Zeitblom kommentiert sein Erzählen fortlaufend und skizziert dabei eine Erklärung für dessen Eigentümlichkeiten, die bei der Beurteilung seiner mimetischen Zuverlässigkeit zu berücksichtigen ist.

Wie in seiner Erzählweise und seinen metanarrativen Kommentaren deutlich wird, gewinnt Zeitblom im Zuge seiner Schilderungen die Überzeugung, dass er für sich, da er retrospektiv berichtet und mit seinem Gegenstand intim vertraut ist, einen gleichsam unmittelbaren Zugang zu den dargestellten Ereignissen beanspruchen kann:

Dies ist kein Roman, bei dessen Komposition der Autor die Herzen seiner Personen dem Leser indirekt durch szenische Darstellung erschließt. Als biographischer Erzähler steht es mir durchaus zu, die Dinge unmittelbar beim Namen zu nennen und einfach seelische Tatsachen zu konstatieren, welche auf die von mir darzustellende Lebenshandlung von Einfluß gewesen sind. (Mann 1947, S. 430)

Hinter dieser Auffassung Zeitbloms steht nicht die – von ihm ausdrücklich zurückgewiesene – Idee, er verfüge über „allwissende Autoreneinsichten“ (Mann 1947, S. 481). Sein Selbstverständnis als ‚biographischer Erzähler‘ scheint vielmehr darauf zu beruhen, dass er Erlebnis und reflektierte Vorstellung als nahezu gleichwertige Wege betrachtet, bei Geschehnissen ‚dabei zu sein‘.²² Das ‚Vorstellen‘ oder ‚Ausmalen‘ von Ereignissen, wie er selbst es nennt, gilt ihm als Spielart ihres Erlebens, zumindest dann, wenn es grundsätzlich auf eigener Beobachtung und guter Vertrautheit mit den vorgestellten Zusammenhängen beruht.²³ In diesem Sinne behauptet er Augen- und Ohrenzeuge des Erzählten auch in den Fällen zu sein, in denen er es nicht ‚in der Realität‘, sondern ‚in der Phantasie‘ miterlebt hat:

²¹Zu einem entsprechenden nicht markierten Rollenwechsel eines fiktiven Erzählers vgl. z. B. Kindt (2007).

²²Erstmals deutet sich dies in Zeitbloms Bericht über den Unterricht des jugendlichen Leverkühn an: „Ich bin ja bei diesen Unterrichtsstunden niemals zugegen gewesen und weiß davon nur vom Hörensagen, kann mir aber leicht das Verhalten meines Adrian dabei *vorstellen*“ (Mann 1947, S. 55; Hervorhebung von mir, T. K.).

²³Vgl. dazu: „Was soll ich weiter sagen? Ich bin zu alt und zu traurig, um eine Szene *auszumalen*, an deren Einzelheiten auch niemandem gelegen sein kann“ (Mann 1947, S. 646; Hervorhebung von mir, T. K.).

Was [...] sich abspielte, und wie es sich abspielte, – ich *weiß* es, und möge man zehnmals den Einwand erheben, ich könne es nicht wissen, weil ich nicht ‚dabei gewesen‘ sei. Nein, ich war nicht dabei. Aber heute ist seelische Tatsache, daß ich dabei gewesen bin, denn wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen. (Mann 1947, S. 629)²⁴

In der Forschung werden solche Kommentare Zeitbloms zu seiner Erzählweise zumeist umstandslos als schlagendes Argument für seine Unzuverlässigkeit gewertet; damit wird jedoch erheblich überschätzt, was sich aus ihnen für die Einordnung des *Faustus*-Erzählers folgern lässt. Für sich genommen nämlich liefern die betreffenden Passagen keine Antwort auf die Frage, ob Zeitblom zuverlässig oder unzuverlässig berichtet; denn sie lassen sich, je nach Gesamtbild, in dem sie betrachtet werden, entweder als Beleg für die Eigentümlichkeit seines Berichts oder aber als Beitrag zu deren Erklärung deuten.²⁵

Die Standardeinordnung Zeitbloms verkennt aber nicht allein die Deutungsoffenheit seiner Erzählkommentare; sie geht zudem von einem zu weiten Unzuverlässigkeitsbegriff aus. Ein Erzähler wird nicht dadurch mimetisch unzuverlässig, *dass* er Ereignisse interpretiert, sondern dadurch, *wie* er dies tut – genauer gesagt dadurch, dass seine Interpretationen falsch oder aber in markanter Weise zweifelhaft sind. Um Zeitblom überzeugend als mimetisch unzuverlässig einzustufen, reicht es darum nicht aus, zu rekonstruieren, was er selbst offenlegt, nämlich dass er einige der dargestellten Ereignisse nicht erlebt, sondern sich vorgestellt, erschlossen und ausgemalt hat. Eine Argumentation für die Unzuverlässigkeit des *Faustus*-Erzählers müsste verdeutlichen, dass er die Ereignisse durch seine interpretierende Darstellung signifikant verzerrt.

So aber ist der Erzähler Zeitblom nicht angelegt. In seinen Ausführungen wird weder schlagartig noch schrittweise erkennbar, dass er seine Leser auf eine falsche Fährte zu locken versucht, sich in Widersprüche verstrickt oder Irrtümern aufsitzt. Als Verfasser einer literarisch ausgerichteten Lebensgeschichte legt er einen individuell gefärbten und stellenweise interpretativ ergänzten Bericht vor. Die Konjekturen, die er vornimmt, werden von ihm jedoch nicht nur markiert, sie fallen zudem sehr vorsichtig aus und beziehen sich auf ornamentale Einzelheiten seiner Ausführungen; in zentralen Fragen zur Deutung des Dargestellten hält er sich mit Urteilen auffallend zurück. Musterhaft zeigt sich dies in der Art und Weise, in der er über den Pakt zwischen Leverkühn und dem Teufel berichtet: Das tatsächliche oder eingebildete Gespräch des Tonsetzers mit dem Leibhaftigen übernimmt Zeitblom „Wort für Wort“ (Mann 1947, S. 365) aus den Aufzeichnungen Leverkühns und fügt es als 40-seitiges Zitat in seine eigene

²⁴Ganz entsprechend merkt Zeitblom an anderer Stelle an: „Zweifelt jemand, daß ich ‚dabei gewesen‘ bin? Ich denke nicht. Aber ich denke auch, ein genaues Ausbreiten des Vorganges ist für niemanden erforderlich, oder nur wünschbar“ (Mann 1947, S. 641).

²⁵Was sich aus den fraglichen Passagen plausibel ableiten lässt, ist nur der negative Befund, dass Zeitblom kein ‚täuschend unzuverlässiger‘ Erzähler ist, vgl. zu diesem Konzept Stühning (2011).

Erzählung ein, ohne eine Einordnung des Geschilderten als natürliches oder übernatürliches Geschehen vorzuschlagen.²⁶

Dass sich Zeitblom in seinen Schilderungen zunehmend imaginative Freiheiten gestattet, lässt sich *fiktionsintern* vor dem Hintergrund der zusammengetragenen Befunde einleuchtender als Ausdruck eines schriftstellerischen Entwicklungsprozesses verstehen denn als Täuschungsversuch, Anmaßung oder Verirrung. Konfrontiert mit der Frage, ob er mit Zeitblom nicht eine inkohärente Erzählerfigur geschaffen habe, hat Mann in einem Brief an Andre Gronicka aus dem Jahr 1948 selbst eine entsprechende Deutung vorgeschlagen:

Sie haben recht, zu sagen, daß Zeitblom aus seiner ursprünglichen Rolle fällt, oder, wenn nicht fällt, ihr doch ein bißchen entgleitet. Und doch ist eigentlich nicht zu sagen, wo er seine Linie verläßt, und wenn er auf ihr zu weit gelangt – könnte man nicht zur Rechtfertigung an eine Art von fieberhafter ‚Steigerung‘ denken, die ihn im Lauf seines Buchs über sich selbst in Furcht und Zittern hinausführt. (Mann, zitiert nach Wysling und Fischer 1981, S. 202)²⁷

Worauf es sich *fiktionsextern* zurückführen lässt, dass der *Doktor Faustus* eine solche „Steigerung“ seines Erzählers vorführt, soll im Zusammenhang der nun folgenden Abwägungen zur axiologischen Zuverlässigkeit Zeitbloms betrachtet werden.

Axiologische Zuverlässigkeit? Wie die mimetische Angemessenheit der Leverkühn-Biographie Zeitbloms so wird auch deren *axiologische* Musterhaftigkeit für den *Faustus*-Roman vielfach in Zweifel gezogen. Die vom Erzähler in seinem Bericht vertretenen Werthaltungen, so die in der Forschung mittlerweile vorherrschende Einschätzung, kommen nicht mit denen zur Deckung, die das Werk zum Ausdruck bringt.²⁸ Dass dies grundsätzlich der Fall ist, lässt sich im vorliegenden Kontext nicht eingehend verdeutlichen. Da Jens Ewen und Ludwig Stockinger²⁹ das „komplizierte Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Wertesystemen von Erzähler, Held und Autorinstanz“³⁰ im *Doktor Faustus* in neueren Beiträgen differenziert erläutert haben, kann es hier aber auch genügen, die Unterschiede zwischen der Axiologie Zeitbloms und der des Textes beispielhaft vor Augen zu führen.

²⁶Wie seit seinen Anfängen in vielen Werken spielt Mann auch im ‚Teufelsgespräch‘-Kapitel mit Verfahren der literarischen Phantastik (vgl. zum Zusammenhang die Beiträge in Sprecher und Wimmer 2011). Auch wenn die betreffenden Romanpassagen grundsätzlich so angelegt sind, dass sie die ‚Ungewissheit‘ über den Realitätsstatus des Dargestellten hervorrufen, die Tzvetan Todorov als Kennzeichen des Phantastischen beschrieben hat, so wird eine entsprechende Wirkung doch durch die insgesamt allegorische Konzeption des *Doktor Faustus* (s. hierzu unten) stark beeinträchtigt (vgl. Kindt 2011, S. 54 f.).

²⁷Den Anspielungen in Manns Briefbemerkung, die unter anderem auf seine Princeton *Zauberberg*-Lecture und die Philosophie Sören Kierkegaards Bezug nimmt, kann hier nicht nachgegangen werden.

²⁸Vgl. etwa Petersen (2008), Baier (2011) oder Ewen (2014).

²⁹Vgl. Ewen (2014) und Stockinger (2017).

³⁰Stockinger (2017, S. 223).

Markant treten diese Differenzen zutage, wenn man einige Zeitblom-Kommentare zu den historischen Entwicklungen der 1930er und 1940er Jahre vor dem Hintergrund des gesamten Romans betrachtet. Was Zeitblom in seinen Aufzeichnungen zum Nationalsozialismus, zu Deutschland und zu dessen Rolle im Zweiten Weltkrieg notiert, lässt zwar zumeist eine eher distanzierte Haltung erkennen, es fällt vielfach aber weniger kritisch aus, als es der *Doktor Faustus* im Ganzen nahe legt. Dies gilt etwa für Zeitbloms Bemerkung, dass er „in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer und seinen Paladinen niemals voll habe zustimmen können“ (Mann 1947, S. 17), oder für seine Einschätzung, dass der Krieg „den Intellektuellenraum eines europäischen Deutschland durch die allerdings etwas beängstigende, etwas brüchige und, wie es scheint, der Welt unerträgliche Wirklichkeit eines deutschen Europa ersetzt“ (Mann 1947, S. 251) habe. Wie auch immer man die Wertordnung des *Faustus*-Romans im Einzelnen bestimmen mag, entsprechende Kommentare signalisieren, dass das Wertesystem der Erzählerfigur nicht mit dem des Werks zusammenfällt und dass es darum gerechtfertigt ist, sie als Hinweise auf Zeitbloms axiologische Unzuverlässigkeit zu deuten.

Mit Blick auf die Erzählanlage des Romans ist ein solches Urteil, so angemessen es grundsätzlich sein mag, freilich nur bedingt erhellend. Das liegt daran, dass ‚axiologische Unzuverlässigkeit‘ ein im Anschluss an Booth recht weit gefasstes Konzept ist, das eine Reihe mehr oder weniger unterschiedliche Instantiierungen haben kann.³¹ Konkret gesagt: Zeitbloms Klassifikation als ‚axiologisch unzuverlässig‘ besagt nur, dass sich im *Doktor Faustus* Erzähler- und Werknormen voneinander abheben, sie lässt aber offen, wie dies genau umgesetzt ist. Auf eben dieses ‚Wie‘ kommt es im Fall von Manns Roman jedoch an; denn bei Zeitblom handelt es sich in mindestens zwei Hinsichten um ein untypisches Beispiel für einen axiologisch unzuverlässigen Erzähler.

Der Unzuverlässigkeitsbefund ist zunächst um die Beobachtung zu ergänzen, dass im Verlauf der Aufzeichnungen neben der Präsentationsweise auch das zum Ausdruck gebrachte Wertesystem eine Entwicklung durchläuft.³² Musterhaft zeigt sich dies wiederum in Zeitbloms Anmerkungen zu den geschichtlichen Entwicklungen seit der Zeit der Weimarer Republik. In den Ausführungen kommt es zunehmend zu Stellungnahmen, die sich besser in die Axiologie des Werks einfügen als die oben angeführten Kommentare. Nicht wenige der Überzeugungen, die Zeitblom in späteren Kapiteln seiner Erzählung vertritt, hat Mann dabei im Rückgriff auf Positionen und Formulierungen aus eigenen Texten der 1940er Jahre gestaltet.³³ „Heute sieht man wohl“, so lässt er seinen Erzähler etwa zum

³¹Vgl. dazu die Unzuverlässigkeitsbestimmung von Booth in Teil 1 und den Klärungsvorschlag in Köppe und Kindt (2014, S. 250–253).

³²Vgl. hierzu die genaue Analysen in Kaiser (2001), Kap. 3.3.

³³Vgl. Stockinger (2017, S. 222).

Verhalten gegenüber den Nationalsozialisten anmerken, „daß es der Fehler unserer Zivilisation war, diese Schonung und diesen Respekt allzu hochherzig geübt zu haben, wo sie es doch auf der Gegenseite mit barer Frechheit und der entschlossensten Intoleranz zu tun hatte“ (Mann 1947, S. 387). *Doktor Faustus* präsentiert einen Erzähler, so ist festzuhalten, dessen Werthaltungen während seines Berichts tendenziell zuverlässiger werden.³⁴

Damit ist die axiologische Unzuverlässigkeit Zeitbloms genauer bestimmt, die Analyse muss aber noch um einen präzisierenden Hinweis erweitert werden, der die Stellung seiner Wertauffassungen im Kontext der Wertordnung des Romans betrifft. Wenn die Normen eines Erzählers – mit Booth gesprochen – nicht „in accordance“ mit den Normen des Werks sind, dann heißt das oft, dass sich zwischen den betreffenden Wertordnungen ein Spannungsverhältnis ausmachen lässt; sie stehen, kurz gesagt, *im Widerspruch zueinander*. Die Rede von mangelnder „accordance“ kann aber auch bedeuten, dass die betrachteten Normgefüge *nicht miteinander in Übereinstimmung* sind. In diesem Fall muss zwischen den Axiologien von Erzähler und Werk kein grundlegender Konflikt bestehen; ihre fehlende Übereinstimmung kann auch darin bestehen, dass sie einander nur punktuell widersprechen oder durch eine divergierende bzw. unterschiedlich hierarchisierte Auswahl von Werten charakterisiert sind.³⁵ Dies scheint die Variante axiologischer Unzuverlässigkeit zu sein, die in den späteren Kapiteln des *Doktor Faustus* realisiert ist.³⁶

Wie Ewen gezeigt hat, lässt sich Manns Roman als ein Beitrag zum literarischen Modernediskurs verstehen, der anhand der Kunst- und Kulturverständnisse seiner Protagonisten die Unzulänglichkeit verschiedener grundlegender Haltungen zur Modernisierung und auf diese Weise die Bedeutung eines gesellschaftlichen Pluralismus zur Anschauung bringt.³⁷ Bei Leverkühn und Zeitblom handelt es sich um Figuren, die zugleich eine ‚Symbolfunktion‘³⁸ besitzen; sie repräsentieren unterschiedliche, aber gleichermaßen einseitige Einstellungen zum fundamentalen Wandel der Gesellschaft in der Neuzeit. Leverkühn verkörpert, stark vereinfacht gesagt, die Sehnsucht nach der Auflösung des Individuums in einem größeren Ganzen, Zeitblom die Hoffnung auf Bewahrung

³⁴Es kann hier nicht diskutiert werden, ob die Alltagssprachlich unproblematische Rede von der „abnehmenden“ bzw. „zunehmenden Zuverlässigkeit“ eines Erzählers auch literaturwissenschaftlich und also fachsprachlich sinnvoll ist. Im Rahmen dieses Beitrags wird „unzuverlässig erzählt“ – wie in der Literaturwissenschaft zumeist – nicht als komparatives, sondern als klassifikatorisches Prädikat verwendet, das Werken im Ganzen zugeschrieben wird.

³⁵Bei den Erzählernormen kann es sich also z. B. auch um eine Teilmenge der Werknormen handeln.

³⁶Die beiden unterschiedenen Varianten sind nur zwei idealtypische der vielen möglichen Formen, in denen Erzähler- und Werknormen voneinander abweichen können.

³⁷Vgl. Ewen (2014).

³⁸Vgl. dazu Köppe und Kindt (2014, S. 146–148).

des Humanen durch Kultur.³⁹ Der *Faustus*-Roman erkundet über Leverkühn und Zeitblom aber nicht allein diese Haltungen, sondern auch deren Zusammenhang; er führt vor, dass die Grundorientierungen der Hauptfiguren aufeinander bezogen sind, aber unvermittelt bleiben – und nicht zuletzt deshalb zur „Katastrophendynamik“ (Mann 1947, S. 438) des 20. Jahrhunderts beitragen. In Erläuterungen zu der Schwierigkeit, die allegorisch angelegten Protagonisten des Romans zu charakterisieren, hat Mann deren Verbindung mit der seither vielzitierten Formel vom „Geheimnis ihrer Identität“ umschrieben:

Ein Verbot war hier einzuhalten – oder doch dem Gebot größter Zurückhaltung zu gehorchen bei einer äußerster Verlebung, die sofort den seelischen Fall und seine Symbolwürde, seine Repräsentativität mit Herabsetzung, Banalisierung bedrohte. Es war nicht anders: Romanfiguren im pittoresken Sinn durften nur die dem Zentrum ferneren Erscheinungen des Buches [...] sein – *nicht* seine beiden Protagonisten, die viel zu verbergen haben, nämlich das Geheimnis ihrer Identität. (Mann 1949, S. 473 f.; Hervorhebungen im Original)

Es kann hier offen bleiben, wie das Verhältnis zwischen den beiden Hauptfiguren des Romans und den durch sie symbolisch zum Ausdruck gebrachten Haltungen näher zu rekonstruieren ist. Festzuhalten ist aber, dass das Wertesystem des *Doktor Faustus* weder einfach *ex negativo* aus den axiologischen Orientierungen seiner Protagonisten zu erschließen ist noch in einer von ihnen ein figurales Sprachrohr findet. Offensichtlich ist dies im Fall der Werthaltungen Leverkühns, es gilt aber auch für diejenigen Zeitbloms. In seiner Erzählung mag er zunehmend Einschätzungen und Einstellungen zum Ausdruck bringen, die im Zusammenhang des Werkganzen nicht als unangemessen erkennbar werden, sondern nachvollziehbar oder sogar bedenkenswert erscheinen. Er gelangt jedoch nicht zu einer Haltung der Selbstkritik, Pluralismusbejahung und Moderneoffenheit, wie sie der *Doktor Faustus* als Konsequenz aus den Verbrechen und dem Leid des 20. Jahrhunderts nahe legt.⁴⁰ Inwiefern er beigetragen hat zu den „Schrecknissen der Zeit“ (Mann 1947, S. 729), bleibt Zeitblom auch nach dem Abschluss seines Berichts verborgen.

Im Zuge seiner Schilderungen, so lässt sich zusammenfassen, wächst nicht allein Zeitbloms Fabulierlust, es kommt zugleich zur Schärfung seines Urteilsvermögens. Beide Züge seiner Entwicklung wirken sich allerdings, anders als oft angenommen wird, auf seine Zuverlässigkeit als Erzähler nicht entscheidend aus. Dass er zunehmend romanhaft erzählt, disqualifiziert ihn nicht als Biographen; dass er nach und nach reflektierter urteilt, lässt ihn nicht zum Sprachrohr der Werknormen avancieren. Ungeachtet seiner Wandlung bleibt er ein *mimetisch zuverlässiger*, aber *axiologisch unzuverlässiger Erzähler*. Die betrachtete

³⁹Hierin geht die Symbolfunktion der Protagonisten bekanntlich nicht auf; sie lassen sich zudem als allegorische Thematisierungen von Charakteristika interpretieren, die Thomas Mann sich selbst und den Deutschen zugeschrieben hat, vgl. zu dieser Dimension der Hauptfiguren, der hier nicht nachgegangen werden kann, Reed (1993) und Veget (2015).

⁴⁰Vgl. dazu insbesondere Ewen (2014, S. 282 f.).

Entwicklung, die Mann selbst als „Steigerung“⁴¹ beschrieben hat, ist *fiktions-intern* überzeugend auf die Erfahrungen zurückzuführen, die Zeitblom durch sein Erzählvorhaben und dessen sich wandelnde Umstände im nationalsozialistischen Deutschland der letzten Weltkriegsjahre gewinnt; *fiktionsextern* erklärt sich die Metamorphose des Erzählers im *Doktor Faustus* wesentlich daraus, dass Mann das ‚Medium‘ Zeitblom, das er ursprünglich zur ‚Durchheiterung‘ des Werks eingeführt hatte, während der Ausarbeitung des Romans sowohl literarisch als auch konzeptionell zunehmend als Einengung wahrnahm.⁴² Durch die Entwicklung seines Erzählers suchte Mann – mehr oder weniger bewusst – sicher zu stellen, dass er sich auch in der Rolle Zeitbloms schriftstellerisch entfalten und erzählerische Virtuosität zur Schau stellen konnte. Zugleich erleichterte ihm die sukzessive Wandlung der Erzählerfigur, dem Werk eine komplexere Wirkungskonzeption zu geben, die neben die ironische Entlarvung von Positionen und Perspektiven deren ambivalentes Nebeneinander treten ließ.

Die vorstehenden Überlegungen haben zu verdeutlichen versucht, dass es unangemessen und irreführend ist, Serenus Zeitblom aus Thomas Manns *Doktor Faustus* als ‚unzuverlässigen Erzähler‘ zu beschreiben. Textanalytisch mag es gerechtfertigt sein, ihn in einer Hinsicht und eigenwilligen Ausprägung als unzuverlässig zu klassifizieren; in literaturgeschichtlicher und erzählpoetischer Perspektive aber ist für Manns Roman gerade eine besondere Form von erzählerischer Zuverlässigkeit kennzeichnend – eine, die nicht einfach vorausgesetzt werden kann oder offensichtlich erscheint und darum im Zuge der Lektüre rekonstruiert werden muss. Durch die detaillierte Charakterisierung dieser Zuverlässigkeitsspielart im *Doktor Faustus* sollte daran erinnert werden, dass sich ein gehaltvolles Verständnis von erzählerischer Unzuverlässigkeit nur dann gewinnen lässt, wenn sie im Zusammenhang mit und in Abgrenzung von anderen Verfahren und Kunstgriffen literarischer Narration betrachtet wird. Wie die Analyse von Zeitblom in diesem Sinne vor Augen geführt hat, muss Rollenprosa, also das Erzählen mit figürlich ausgestalteten Vermittlungsinstanzen ebenso wenig auf Unzuverlässigkeit hinauslaufen wie der Einsatz ironisierter, interpretierender oder imaginierender Erzählerfiguren.

Literatur

Andersch, Alfred: *Deutsche Literatur in der Entscheidung. Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*. Karlsruhe 1948.

Baier, Christian: „...ich weiß es, und möge man zehnmal den Einwand erheben, ich könne es nicht wissen...“. Analyse einer Szene in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: *Wirkendes Wort* 2008, S. 113–126.

⁴¹Siehe oben.

⁴²Zu ähnlichen Erklärungsansätzen vgl. etwa Schulze-Berge (2006, S. 169–194) oder Göbel (2015, S. 121–127).

- Baier, Christian: *Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen. Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen „Lotte in Weimar“, „Joseph und seine Brüder“ und „Doktor Faustus“*. Göttingen 2011.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction* [1961]. 2. Aufl. Chicago, London 1983.
- Ewen, Jens: Deutungsangebote durch Sympathiepunkte. Zur Strategie narrativer Unzuverlässigkeit in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Claudia Hillebrandt, Elisabeth Kampmann (Hg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Berlin 2014, S. 270–283
- Fludernik, Monika: *An Introduction to Narratology*. London/New York 2009.
- Göbel, Eckart: *Esmaralda. Deutsch-französische Verhältnisse in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Göttingen 2015.
- Von Kahler, Erich: The Secularization of the Devil: Thomas Mann's „Doktor Faustus“ [1948]. In: E. v. K.: *The Orbit of Thomas Mann*. Princeton, NJ 1969, S. 20–48.
- Kaiser, Gerhard: „...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ Erzählstrategien in *Thomas Manns Doktor Faustus*. Stuttgart, Weimar 2001.
- Kindt, Tom: *Turlupin*. Oder: Und wo bleibt das Ethische, Herr Perutz? In: Tom Kindt, Jan Christoph Meister (Hg.): *Leo Perutz' Romane*. Tübingen 2007, S. 69–80.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen 2008.
- Kindt, Tom: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 24 (2011), S. 43–56.
- Kindt, Tom: Narratologie. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 252–255.
- Koch, Jonas: *Erklären und Verstehen fiktionaler Filme. Semantische und ontologische Aspekte*. Paderborn 2015.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: Unreliable Narration with a Narrator and Without. In: *JLT – Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), S. 37–50
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014.
- Löwe, Matthias: Unzuverlässigkeit bei heterodiegetischen Erzählern. Konturierung eines Konzepts an Beispielen von Thomas Mann und Goethe. In: *JLT – Journal of Literary Theory* 12:1 (2018), S. 77–92.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [1947]. Hg. von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. Frankfurt a. M. 2007 (Thomas Mann – Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1).
- Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus* [1949]. In: T. M.: *Essays VI: 1945–1950*. Hg. von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009 (Thomas Mann – Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 19.1), S. 409–581.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. Beck: München 1999.
- Mayer, Hans: *Die umerzogene Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945–1967*. Berlin 1988.
- Neumann, Uwe: Dem Zufall aus dem Wege gehen. Weitere Funde zur Zahlenmystik bei Uwe Johnson. In: *Johnson-Handbuch* 23 (2016), S. 153–182.
- Petersen, Jürgen H.: „Faustus“ lesen. Eine Streitschrift zu *Thomas Manns spätem Roman*. Würzburg 2007.
- Petersen, Jürgen H.: „Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns *Doktor Faustus*“. In: *Revista di Filología Alemana* 16 (2008), S. 167–185.
- Reed, Terence James: *Doktor Faustus*. In: Volkmar Hansen (Hg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart 1993, S. 294–324.
- Riggan, William: *Picaros, Madmen, Naives, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman 1981.
- Scheuer, Helmut: Biographie. Literarische Darstellung eines Lebenslaufs. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 233–236.

- Schmidt-Schütz, Eva: „*Doktor Faustus*“ zwischen Tradition und Moderne: eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild. Frankfurt a. M. 2003.
- Schulze-Berge, Sibylle: *Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann: zur Poetik des Heiteren im mittleren und späten Werk Thomas Manns*. Würzburg 2006.
- Sprecher, Thomas/Wimmer, Ruprecht (Hg.): *Thomas Mann Jahrbuch 24*. Frankfurt a. M. 2011.
- Stockinger, Ludwig: Serenus Zeitblom und Monsignore Hinterpfortner. Darstellung und Deutung des ‚Christlichen Humanismus‘ des Zwischenkriegszeit in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Matthias Löwe, Gregor Streim (Hg.): *Humanismus in der Krise. Debatten und Diskurse zwischen Weimarer Republik und geteiltem Deutschland*. Berlin/Boston 2017, S. 215–234.
- Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952*. Frankfurt a. M. 2012.
- Vaget, Hans Rudolf: *Doktor Faustus*. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 66–75.
- Viswathan, Jacqueline: Point of View and Unreliability in Brontë’s *Wuthering Heights*, Conrad’s *Under Western Eyes* and Mann’s *Doktor Faustus*. In: *Orbis Litterarum* 29:1 (1974), S. 42–50.
- Wimmer, Ruprecht/Stachorski, Stephan: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Kommentarband. Frankfurt a.M. 2007 (Thomas Mann – Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2).
- Wysling, Hans/Fischer, Marianne (Hg.): *Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann*. Bd. 3: 1944–1955. Zürich, München, Frankfurt a. M. 1981.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



„Du bist der Letzte gewesen“. *Brand's Haide* (1951): Arno Schmidt erzählt Arno Schmidt?



Sven Hanuschek

Zusammenfassung Arno Schmidts Erzählung *Brand's Haide* (1951) wird vorgestellt; die autobiographischen Anteile des Textes sind einem „merging“-Verfahren unterworfen, das es für die zeitgenössischen Leser – angewiesen auf intratextuelle Informationen – unmöglich gemacht hat, sie in ihrem Realitätsstatus einzuschätzen. Indem der Ich-Erzähler, die Figur ‚Schmidt‘, in ihrer Beschränktheit zumal gegenüber den Frauenfiguren des Textes gezeigt wird, kann sie als unzuverlässiger Erzähler (mit einigen Kooperationsbrüchen und axiologischen Unzuverlässigkeiten) gelten. An einmontierten Fremdtexen und dezidiert falsch präsentierten ‚Quellen‘ kann gezeigt werden, dass Schmidt die Unterscheidungsmöglichkeiten der Wirklichkeitsebenen seines Textes konsequent verwischt. Abschließend wird nach der Funktion dieser Strategien gefragt, die bestimmte philosophisch-weltanschauliche Positionen nahelegen.

1 Frühe Schmidt-Klischees

Arno Schmidt gilt als schwieriger Autor, sicher nicht zu Unrecht, seine Texte sind zum Teil unerhört komplex; allerdings ist er auch ein Autor, der etwas für seine Leserinnen und Leser getan hat, der bei konsistenten Figuren, bei durchgehenden Handlungen geblieben ist, schließlich einer der komischsten Autoren, die wir in der deutschen Literatur haben. Es gibt zwei Klischees der frühen Schmidt-Rezeption, mit denen ich mich befassen will: das eine, seine Ich-Erzähler seien mehr oder weniger *alter egos*, Selbstporträts. Das andere ist eines, mit dem vor allem Schmidt-*Nicht*leser gern ihr Nichtlesen begründen:

S. Hanuschek (✉)
Ludwig-Maximilians-Universität München,
München, Deutschland
E-Mail: sven.hanuschek@lmu.de

Diese Ich- bzw. Erzählerfiguren bei Schmidt seien für sie unerträglich, arrogant, besserwisserisch, dabei vielleicht noch ein bisschen kleinkariert, pedantische Oberlehrer-Typen, mit denen man ja schon im wirklichen Leben nichts zu tun haben wolle. Klischees haben ja oft – keinen wahren Kern, aber doch etwas wie einen Auslöser *in re*, einen Leseindruck, der sie erzeugt. Dass es sich dabei um einen falschen, um einen oberflächlichen Eindruck handelt, der noch nicht einmal den Ich-Figuren, ganz zu schweigen vom Autor Schmidt, gerecht wird, lässt sich mit dem narratologischen Konzept des unzuverlässigen Erzählers und anhand der Erzählung *Brand's Haide* (1951) zeigen. Ich will drei Themenkomplexe vorführen, die sich mal mehr, mal weniger mit diesem Konzept verbinden lassen. Zunächst soll der Text den Nicht-Schmidt-Leserinnen und -Lesern vorgestellt werden, die es ja unverständlicherweise geben soll (2). Die Frage nach dem autobiographischen Gehalt wird knapp beantwortet (3). Das Verhältnis des Protagonisten zu seiner Geliebten Lore zeigt seine Unzuverlässigkeit wohl am deutlichsten (4). Auch nach der Funktion der einmontierten Fremdtexte kann gefragt werden – und damit auch nach dem Umgang Schmidts mit Mythos, Traum, Phantastik in *Brand's Haide* vor dem Kontext erzählerischer Unzuverlässigkeit (5). Am Ende sollen zwei Vorschläge gemacht werden, warum Schmidt dieses Konzept möglicherweise eingesetzt hat (6).

2 Das Triptychon *Brand's Haide*

Zuerst stelle ich kurz *Brand's Haide* vor, im Erstdruck 1951 ein Text von 150 Seiten, hier wird er auch auf dem Deckblatt als „Erzählung“ bezeichnet; in der *Bargfelder Ausgabe*, der gültigen Schmidt-Werkausgabe, sind das 80 Druckseiten. Hier wird *Brand's Haide* als gattungsloser Text gedruckt, weder Roman noch Erzählung; gemessen an anderen frühen Schmidt-Texten ginge er vielleicht auch noch als Kurzroman durch. Schmidt hat nach einem ersten Einfall am 31.3./1.4.1949 die Erzählung vom Januar bis September 1950 niedergeschrieben, 1951 ist sie bei Rowohlt erschienen.

Der Text hat drei Teile, ein Triptychon: Im ersten Teil, *Blakenhof oder die Überlebenden*, kommt der aus englischer Kriegsgefangenschaft entlassene Unteroffizier Schmidt in dem niedersächsischen Dorf Blakenhof an (ein fiktiver Ortsname). Es ist der 21. März 1946. Ein älterer Mann am Ortseingang schickt ihn zur Dorflehrerin, deren Sohn ihm den Schuppen zeigt, der ihm zugewiesen worden ist. Er lernt seine Nachbarinnen kennen, Lore und Grete, Flüchtlinge aus Schlesien wie er, 32 Jahre alt wie er. Sie leihen ihm weder Besen noch Kehrblech – die kriegt er wieder von dem Alten, der ihm zu Beginn den Weg gewiesen hat. Es wird beschrieben, wie der Protagonist Schmidt die Frauen in den nächsten Tagen besser kennenlernt, wir lernen ihn besser kennen und erfahren, dass er fast nichts hat, dass er an einer Biographie des Barons de la Motte-Fouqué arbeitet. Es zeigt sich auch, dass „Schorsch“, der Sohn der Dorflehrerin, Interesse an Lore hat, der Ich-Erzähler versteht ihn als Nebenbuhler. Es gibt Gespräche mit ihm, mit dem

Pfarrer – Schmidt spielt Schach gegen ihn und will die Kirchenbücher einsehen –, erneut mit dem Alten, Schmidt versucht, Lore wie Grete als Mitarbeiterinnen über seinen Fouqué-Archivalien zu gewinnen. Die Freundschaft zwischen den dreien wird enger, die Frauen waschen seine armselige Wäsche mit. Als ein Care-Paket von seiner Schwester aus den USA kommt, vereinbaren sie, Teile des Pakets gegen die notdürftigste Ausstattung für Schmidts Bruchbude einzutauschen.

Im zweiten Teil, *Lore oder das spielende Licht*, sind wir ein paar Monate weiter, im Hochsommer, datiert auf den 26.7.1946. Im Wald, beim Pilzesammeln, funkt es zwischen Schmidt und Lore. Der Pfarrer hat endlich die Kirchenbücher „rausgerückt“,¹ mithilfe von Grete und Lore kann Schmidt die fraglichen Fouqué-Details nachsehen; er sucht nach dem ersten Hauslehrer des romantischen Dichters, einem Wilhelm Heinrich Albrecht Fricke. Dessen Großvater ist der Gärtner Johann Wilhelm Auen, einige seltsame Ereignisse um 1730 in dem Waldstück „Brand's Haide“, direkt vor dem Dorf, scheinen mit Auen zu tun zu haben, es gibt einen Bericht des damaligen Dorfpfarrers Overbeck in den Kirchenbüchern. Lore geht nun nicht mehr mit dem Lehrer (oder der Dorfjugend) tanzen, sie bleibt bei Schmidt. Nachts gehen die beiden Äpfel stehlen, wieder treffen sie den Alten. Schmidt kuriert seine Erkältung einigermaßen mit Schnaps vom Bauern Apel, dem sogenannten Großen Kuhfürsten (er hat 28 Kühe); er kann in der folgenden Nacht schon wieder mit den beiden Frauen Holz stehlen gehen.

Krumau oder willst Du mich noch einmal sehen, der dritte Teil, spielt Ende Oktober/Anfang November 1946; im „oder willst Du mich noch einmal sehen“ erkennen die Aficionados schon Fouqués *Undine* (1811) wieder, das ist ein Satz, den sie dem Ritter sagt, bevor sie ihn zu Tode küsst. In Schmidts Erzählung liest die Figur „Schmidt“ Lore und Grete natürlich Fouqué vor, nach einigen ungunstigen Ankündigungen, die der Ich-Erzähler nicht versteht, beichtet ihm Lore, dass sie zu ihrem Cousin nach Mexiko gehen wird – ein materiell sicheres Leben, das sie dem Leben mit ihrer großen Liebe Schmidt vorzieht, obwohl er eigentlich der ‚einzige‘ sei, wie sie beteuert. Er bringt sie zum Zug und bleibt mit Grete zurück; als Dichter/Schriftsteller wird er mehr oder minder entsagungsvoll seinem Werk leben.

3 Schmidts „Schmidt“ und andere Realien

Es handelt sich also um einen Text mit einem Ich-Erzähler bzw. (im Modus von Wolfgang Hildesheimer gesprochen) Reflekteur, der das eingangs erwähnte Schmidt-Klischee bestätigt: Er monologisiert, und Schmidt erscheint einmal mehr

¹*Brand's Haide* wird im Folgenden ohne zusätzliche Angaben mit den Seitenzahlen im Text zitiert nach: Arno Schmidt: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 1. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Zürich (1987, S. 117–199), hier S. 159. – Seit dem 18.1.2019 ist die Bargfelder Ausgabe als Suchportal auf der Webseite der Arno Schmidt Stiftung frei im Netz zugänglich: <https://www.arno-schmidt-stiftung.de/eba/search> (21.01.2019).

als ein Autor, der als ‚Realist‘ die „Nessel Wirklichkeit“ packen will, wie es im Kurzroman *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) heißt, einer der meistzitierten Schmidt-Sätze.² Zu allem Überfluss heißt das reflektierende Ich in *Brand's Haide* auch noch „Schmidt“, es ist der einzige der frühen Texte, in dem das der Fall ist. Solche metafictionalen Scherze, gelegentlich als Stilmittel der Postmoderne zugeschlagen, gibt es vermutlich so lange, wie es erzählende Literatur gibt, sicher schon im mittelalterlichen Epos, bei Chaucer und Cervantes, nicht erst bei Borges, Flann O'Brien oder Erich Kästner. In Schmidts Text heißt nicht nur der Protagonist Schmidt, er hat auch eine Menge Schmidtscher Autobiographica aufgebürdet bekommen: Die Geburtsadresse im Hamburger Rumpffsweg ist genannt – „ich als Hamburger“ (154) –, Kindheitserinnerungen, einzelne Mitschüler werden erwähnt (die das zeitgenössische Publikum der fünfziger Jahre natürlich nicht kennen konnte). Schmidts eigener Arbeitspass ist mit exakter Nummer angegeben (121); seine Flüchtlingsnöte, die Armut der Figur dürfte der eigenen entsprechen, auch die genannte britische Kriegsgefangenschaft ist authentisch. Seine Einquartierungsorte heißen zwar nicht „Blakenhof“, aber das Dorf ist eine Zusammenziehung der Wohnorte Benefeld und Cordingen, es sind sogar Nachbarn aus Cordingen genannt. Die Schwester Lucie Kiesler wird namentlich erwähnt, sie ist die Senderin der Care-Pakete, die im wirklichen Leben von Arno und Alice Schmidt eine ähnlich große Rolle spielten wie im Leben des Erzählungs-Schmidt und seiner beiden Nachbarinnen. Der Reflekteur arbeitet an einer Fouqué-Biographie wie Arno Schmidt in diesen Jahren – sie wird erst 1958 erscheinen –, und er hat bereits einiges geschrieben, Texte, die *Leviathan*, *Alexander*, *Kosmas*, *Massenbach* heißen, alle in *Brand's Haide* erwähnt, ob 1951 bereits erschienen oder nicht, in Anspielungen sogar einige der Juvenilia, die erst 1986, sieben Jahre nach dem Tod des Autors ediert worden sind. Auch hier konnte das zeitgenössische Publikum nicht ermessen, wie nah die Figur Schmidt dem Autor Schmidt stand, und auch die heutigen Leserinnen und Leser können diese Faktenebene intratextuell nicht klären.

Von den Autobiographica ganz abgesehen, enthält der Text natürlich Verweise auf andere Realien, wie stets bei Schmidt und wie verschärft in seinen frühen Arbeiten. *Brand's Haide* zeigt tatsächlich ein ergreifendes Bild der Mangel-Jahre nach dem verlorenen Krieg, der Flüchtlinge und Vertriebenen zumal. Das Essen auf Lebensmittelmarken, das sehnsüchtige Warten auf Care-Pakete von den wenigen, die sie bekamen, gibt ebenso ein Bild wie die Episode um die Blechbüchse, die Grete wegwerfen will und die der Protagonist ihr abschwatzt, nach Überwindung seiner Scham –

„ich brauch nur was zum Trinken und so.“ („Und so“ war gut ! Aber warum soll gerade ich immer Bedeutendes äußern ?). „O Gott“, sagte sie [...] und da hielt sie mir end-

²Arno Schmidt: Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia. Band 1. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Zürich (1987, S. 317).

lich das Ding hin: „Es sind Fischgräten drin“, erklärte sie schüchtern: „es hat Zuteilung gegeben.“; „Danke schön!“ und weg war ich. (Mitsamt den Fischgräten; bin dann nochmal rausgegangen und hab die weggeschüttet. [...] N bisschen auswässern, wird's ohne weiteres ne Tasse!) (124)

Dass die Erzählung kurz nach dem Krieg in einem besetzten Land spielt, zeigt eine kleine Episode, in der sich ein durchfahrender „Tommy“-Soldat bei der Figur Schmidt nach dem Weg erkundigt – „Schmidt“ zeigt ihm seinen Pass und tut so, als verstehe er kein Englisch. Später gibt er allerdings zu verstehen, dass er die Besatzung für einen Segen hält und hofft, sie halte noch 50 Jahre an (168). Die politischen Kommentare sind gegenüber anderen Werken sparsamer, auf die Bauern, die im allgemeinen Mangel wie die Maden im Speck leben, gibt es gehässige Tiraden, wie sie gelegentlich bei Schmidt vorkommen. Die bitteren Lebensumstände erzeugen erst einen wesentlichen Teil der Handlungs-dramaturgie: Dass Lore schließlich der Armut entflieht, indem sie ihren Vetter in Lateinamerika heiraten will, ist schon auch ein derber Zeitkommentar – wer Deutschland verlassen kann, der tut's!

Dass in der Erzählung *Brand's Haide* ein Ich diese ganzen Partikel wahrnimmt – und dass wir (anscheinend) auch noch einigermaßen wissen, wer dieses Ich ist – nämlich „Schmidt“ –, ist deutlich. So sehr der Protagonist seiner widrigen Wirklichkeit ausgesetzt sein mag, wir sind „an sein Gehirn“ angeschlossen, wir nehmen als Leserinnen und Leser seine Wirklichkeit wahr, die uns kanalisiert und dirigiert überreicht wird; der Stoßseufzer des Protagonisten, auch einer der bekanntesten Schmidt-Sätze, ist also durchaus eingelöst:

Warum kann man andere Menschen nicht an sein Gehirn anschließen, daß sie dieselben Bilder, Erinnerungsbilder, sehen, wie man selbst? (Es gibt aber auch Lumpen, die dann) (130)

Das Verfahren ist bekannt, war für zeitgenössische Leserinnen und Leser nur hie und da im einzelnen Detail zu entscheiden und könnte mit einem neueren narratologischen Begriff als *merging* bezeichnet werden: Informationen ganz unterschiedlicher Provenienz, zwischen empirischer Wirklichkeit und Fiktion, werden zusammengeführt, die kategorialen Unterschiede systematisch verwischt (vgl. Strässle 2019, S. 48 f.). Gerade weil die Figur Schmidt einiges mit dem Autor Schmidt zu tun hat, ist es besonders schwer bzw. nur nach genauer extratextueller Recherche möglich, für jedes einzelne Detail den zugehörigen Wirklichkeitsstatus zu entscheiden. Dennoch ließe sich hier kaum von axiologischer Unzuverlässigkeit sprechen, weil an diesen Details kaum je normative Aussagen hängen;³ allerdings nicht durchweg, ich komme auf diesen Punkt zurück.

³Zur narratologischen Terminologie vgl. durchweg Aumüller (2018).

4 Der unzuverlässige Erzähler

Dass dieser Ich-Erzähler ein unzuverlässiger ist, eben gerade *kein* alleswissender *Superman* oder arroganter Pinsel, vielmehr ein „partiell Blinder“ (Reemtsma 2006, S. 176 f.), wird an seinem Verhältnis zu Lore Peters am deutlichsten. Denn diese Frau macht, was sie will, sie hört nicht auf das erzählende Ich: Sie beginnt die Affäre, wann *sie* will, sie beendet sie, wann *sie* will, da mögen die süßen Liebesbeteuerungen von seiner Seite noch so laut und deutlich ausfallen. Sie ist längst nicht so beeindruckbar wie ihre Mitbewohnerin Grete. Ihre Unabhängigkeit wird im Text stets präsent gehalten, wie diskret auch immer: Sie geht tanzen, mit den Bauernburschen, mit dem Lehrer, ‚Schmidts‘ Intimfeind; sie verlangt von ihm, dass er tanzen lernt. Lore „expects every man to do his duty“, heißt es einmal (128). Gelegentlich verschwindet sie auch aus der Wahrnehmung des Erzählers und damit überhaupt aus der Erzählung – Besorgungen machen, zur Post gehen im Nachbarort, sie bekommt Briefe, von denen der Erzähler nichts weiß. Am Ende geht sie und überlässt ihn seiner Kunst. Er muss in der Folge diese Alterität, die ihm nicht mehr zur Verfügung steht, ins Innere verlegen, obwohl er’s lieber anders hätte; er *muss* Kunst machen, „früher süß, jetzt rabiat“ (118); und er unterliegt einer Folge von Selbsttäuschungen, was Lore angeht. Er ist geradezu begriffstutzig, könnte man sagen, mit der Wildtaube, die ihn in das Gehölz Brand’s Haide locken will und dazu diese Worte verwendet: „Du Schtruhkupp – Du, Du!“ (155).

Um kurz zu zeigen, wie das erzählerisch funktioniert: Die Begrenztheit des Erzählers gegenüber Lore wird besonders durch die Fouqué-Anspielungen deutlich, also durch den Romantiker und *Undine*-Verfasser, dem Schmidt nach jahrelangem Materialsammeln (zusammen mit seiner Frau Alice) eine große Biographie gewidmet hat. Die Erzähler-Figur ‚Schmidt‘ nimmt seine Umgebung permanent durch die Brille seiner Fouqué-Kenntnisse wahr, wie Hans-Edwin Friedrich herausgearbeitet hat (Friedrich 2017, S. 276 f., 283). Eine besonders markante Passage: Er sitzt „vor der Tür auf dem Hocker im Sonnenschein“ (130), sieht sich Fouqué-Materialien durch, die er per Post von einem der Erben bekommen hat; Lore kommt hinzu:

Resolut holte sie sich einen Stuhl in das blitzende Licht. Setzte sich: neben mich ! „Hier will ich arbeiten !“ sagte sie (wie Undine: neben mich ! !)

Ich zitierte: „Leben ist ein Hauch nur...“ „Was ist Das ?“ fragte Schorsch nach einer Weile träumerisch bestürzt. Ich feixte nachlässig und schüttelte: „Nichts für Sie; oder einen Schlagerrefrain: ist bereits anderweitiges geistiges Eigentum.“ (131)

Der Erzähler sieht in Lores Satz „Hier will ich arbeiten“ eine *Undine*-Passage, damit das große Liebes-Einverständnis; es ist aber nun ganz unwahrscheinlich, dass Lore diesen Text kennt, für sie ist das einfach ein Alltags-Satz. Und auch der Erzähler hat seinen Fouqué keineswegs sicher parat. Hans-Edwin Friedrich und Peter Piontek haben nachgesehen, bei Fouqué ist es gerade umgekehrt: Der Ritter Huldbrand sitzt auf dem Stuhl, Undine setzt sich mit dem Satz „Hier will ich arbeiten“ zu seinen Füßen – auf einen Hocker. Der liebessehnsüchtige Erzähler erkennt die Situation also durchaus, *er* sitzt sehnsüchtig zu ihren Füßen auf dem

Hocker, nicht umgekehrt (Friedrich 2017, S. 283; Piontek 1983, S. 10). Und wenn er dann auch noch zur Unterstreichung die Zeile eines Fouqué-Gedichts zitiert, ist alles zu spät: Diese Zeile konnte 1951 niemand kennen, sie ist erst 1958 veröffentlicht worden – im Anhang von Arno Schmidts Fouqué-Biographie, hier handelt es sich also allemal um eine Verletzung des Kooperationsprinzips bzw. des kommunikativen Paktes.⁴ Nachdem der Reflekteur ‚Schmidt‘ die Unkenntnis und Reaktion seines Lore-Konkurrenten Schorsch tatsächlich aufnimmt, um ihn abzuwerten, ließe sich hier wohl doch von einer auch axiologischen Unzuverlässigkeit im Sinn von Köppe und Kindt (2014) sprechen (vgl. Aumüller 2018, S. 9): was für die zeitgenössischen Leser gilt, gilt für die Nebenfigur im Text erst recht, es ist mitnichten eine Schande, einen unveröffentlichten Fouqué-Text nicht zu kennen.

Ein Beispiel für eine ganz andere Strategie: *Brand's Haide* enthält eine Reihe von längeren Texten, die von Sprache und Duktus her sich deutlich von der Reflexionsprosa des Ich-Erzählers unterscheiden, eingeschobene Fremdkörper. Drei von ihnen haben mit Fouqué zu tun; mindestens einer ist ebenfalls in Bezug auf Lore sehr irritierend. Der Erzähler liest den Frauen ein paar Seiten aus Fouqués Roman *Alethes von Lindenstein* (1817) vor, zwei Passagen von jeweils etwa vier Druckseiten der Werkausgabe; der erste Ausschnitt (181–184) beschreibt eine beklemmende Szene zwischen dem jungen Ritter Alethes bei einem wahn-sinnigen Alten in dessen Wohnhöhle, die einen offenbar höllischen Untergrund hat. Der junge Mann verriegelt diesen Untergrund, dauerhaft, wie er meint – und vergeblich, wie ihm der Alte mitteilt, die Geister seien durch ein Tor aus Eichenholz nicht zu stoppen. Der Alte hält den Ritter für seinen Schüler, der er aber nicht ist, nur deshalb bleibt er freundlich. Eine zweite Passage schildert die Höllenfahrt der schönen jungen Mathilde (190–194), sie wird mühsam von einem Priester mit allerlei Zauberformeln wieder an die Oberfläche geholt, ist aber schon der Hölle verfallen, sie verspottet die entsetzte Gesellschaft und fährt wieder in den Untergrund, wo sie bleiben will.

Beide Episoden weisen Hohlwelten auf, einen unterirdischen Höllen-Raum, damit lassen sie sich auf Lores Abreise beziehen; auch sie wird in die (heiße) Hölle Lateinamerikas reisen und dem Protagonisten nicht mehr erreichbar sein, und sie will das auch so haben. Der zweite Text, durch die Mathilden-Figur, verdüstert das Bild der geliebten Lore, wenn man beide aufeinander bezieht, aber man muss es selber tun – es gibt keinen Hinweis von Schmidt (oder ‚Schmidt‘): Die Figur Schmidt weiß noch nicht von Lores Abreise, von der bevorstehenden Trennung, als sie den ersten dieser Höhlenwelt-Texte vorliest. Es ist also von der Perspektive der Figur her sinnlos zu sagen, es gebe auch schon beim ersten Auszug einen Lore-Bezug; allerdings ist wieder *ihre* Reaktion sehr irritierend, sie hört sich den *Alethes*-Ausschnitt an und sagt „düster und rätselhaft“: „Du tust mir leid. Mein Junge“ (184 f.). Der Erzähler sagt zwar: „ich verstand gleich etwas“, versteht aber offenbar nichts, obwohl er Lore „unheimlich in die Augen“ sieht. Grete

⁴Vgl. zur Terminologie z. B. Hartmann (2005, S. 155).

fragt: „Wollen Wirs ihm nicht sagen...“ – er wischt das weg, will’s nicht wissen, vermerkt aber an dieser Stelle, Lore sei „wieder allein in Krumau gewesen“ (185). Die Wirklichkeit soll sich weiterhin seinen Wünschen anpassen. Am kommenden Tag erzählt Lore ihm, was passieren wird, und er liest die zweite Romanpassage – nun kann man ihm schon zubilligen, dass die Mathilde-Höllenfahrt-Episode eine indirekte Kommentierung seiner Freundin ist.

Es gibt noch eine ganze Reihe von Hinweisen in dieser Richtung, die deutlich machen, dass Lore gerade die Begrenztheit des Ich-Erzählers Schmidt zeigt; und dass das eine sorgfältig ausgearbeitete Strategie des Autors Schmidt ist – wenn man genau liest, gibt es schon auf der allerersten Textseite einen Hinweis, warum Lores Reisepläne in der Welt seiner Erzählerfigur gar nicht vorkommen *können*, der kann so etwas nicht denken, weil er dort der Meinung ist: „auswandern lassen sie uns nicht“ (117). Hier liegt also durchaus eine starke Distanzierung Arno Schmidts von seiner Figur Schmidt vor, und insofern ist gar nicht so klar, was von Lores Satz „Du bist der Letzte gewesen“ (189) zu halten ist, den sie ihm zum Abschied sagt, vielleicht lügt sie ihn barmherzig an oder verschweigt wieder etwas anderes. So viel in aller Knappheit; es handelt sich jedenfalls um mimetisch unzuverlässiges Erzählen, mit einigen Kooperationsbrüchen und wenigen axiologischen Widersprüchen.

5 Polyphonie durch Montage?

Es gibt noch andere Aspekte, die weit komplexer sind und die in diesem Rahmen nur noch angetippt werden können. Es gibt einen manifesten Anspruch auf Realismus in *Brand's Haide*, der die Leserinnen und Leser freilich nicht vor massiven Fälschungen, neudeutsch ‚Fakes‘, bewahren kann. Ein Zeitbild mit vielen Details aus dem armseligen Flüchtlingsleben entsteht, in einem großen Repertoire an Stilhöhen, Textsorten, Bildungsgut, auch Albernheiten, die als solche instrumentiert werden – das Geraune um einen „Fritz Viereck“ etwa („Haben Sie im Lexikon nachgesehen?“, 175) entpuppt sich als das Lob einer Stettiner Rumsorte. Heinrich Schwiers Handbuch zu *Brand's Haide* braucht 300 Seiten, um Einzelstellen zu erläutern und Quellen zu klären (Schwier 2000). Schmidt spielt mit Prätexten, er integriert sie, spielt auf sie an, macht Eigenes damit, amalgamiert diese Fremdtex-te. Sein Sprachduktus kann noch so viele solcher Details, Anspielungen, auch Sprachbrüche, fremdsprachlicher Partikel aufnehmen, dennoch wissen die Leserinnen und Leser nach spätestens zwei Zeilen, dass es sich eben um einen Schmidt-Text handelt. Das ließe sich nun als Dialogizität oder als Intertextualität abhandeln, unzuverlässiges Erzählen ist das nicht. Etwas wie eine wirkliche Polyphonie entsteht durch die längeren Fremdtex-te, die beiden genannten Fouqués, ein weiterer dieser Texte stammt aus den Erinnerungen der Suzanne de Robillard, Fouqués Großmutter (133–135). Die Hugenottin erzählt von ihrer gelungenen Flucht aus Frankreich 1687, ihr Bericht steht isoliert ohne ausdrückliche Bezüge zur *Brand's Haide*-Erzählung. Man kann sich überlegen, ob man ihn einer

Fluchtphantasie zuordnen will, mit der ausbleibenden Trennung von einer nahe-stehenden Person; dennoch bleibt der Text etwas erratisch, offen. Spannender noch ist der „Bericht des Predigers Overbeck vom 11.10.1742“, den die drei Kirchenbuch-Lesenden dort finden und sich gegenseitig vortragen. Dieser Text hat eine eminent wichtige Funktion, er erklärt, warum die Dorfbewohner bis zum Jahr der Handlung 1946 das Waldstück Brand's Haide unheimlich finden. Ein kleiner Ausschnitt muss wenigstens eingerückt werden:

Unterschiedliche Bauern instruierten mich, daß man am heutigen Abend in Brands-Haide viele Lichter sehe, auch Stimmen hören könne, so daß gar das liebe Vieh in den Ställen unruhig sey und sich Kinder und Mägdgen nicht aus den Häusern traueten. Ich verfügte mich in Begleitung des adjuncti, Hrn. von Bock, sogleich auf den Kirchturm, wohin mir auch besagte Bauern mit Laternen und Dusacken [Prügeln] folgten, um den casum zu untersuchen. Die Nacht war ungemein windstill, kühl, und, zumal über Brands-haide voll einiger Nebel, so aber die Sicht nicht sonderlich störten: so observierten wir in Richtung Krumau viele schweifende Lichter im Forst, deren Anzahl wir auf circa Fünf-Hundert ästimieren mußten; doch konnte selbst der v. Bock, so sich mit einem guten Dollond [einem Fernrohr] versehen hatte, nichts Näheres eruieren. (160)

Der Pfarrer meint, es müsse sich um Irrlichter handeln; in der Folge wird noch von einer Art Teufelerscheinung berichtet und von einem Knecht, der die Erscheinung in den Wald verfolgt hat und nie zurückgekehrt ist. Dieser Text stammt nun keineswegs vom Prediger Overbeck aus einem (z. B.) Cordinger Kirchenbuch, es handelt sich um einen Fake – auch dieser Absatz ist reiner Schmidt, zusammengesetzt aus alten Chroniken, Fouqué, Cooper, Schnabel, Storm, Sagen, Märchen und anderem (Schwier 2000, S. 174); der große Gestus des Authentischen will uns also gerade eine Fälschung andrehen. Ist das unzuverlässiges Erzählen? Wieder fallen die beiden Schmidts auseinander: der eine fälscht das – schon für den Titel des ganzen Textes zentrale – Dokument des 18. Jahrhunderts, der andere trägt es als echt vor. Textimmanent ist das aber nicht zu klären, und eine Beschränktheit der Figur lässt sich daraus auch nicht ableiten, vielmehr wird hier eine Voraussetzung der ganzen fiktionalen Erzählung statuiert.

Der letzte große abweichende Text nun, der *Öreland*-Traum, wird mit dem Satz eingeleitet: „Dies hab ich am 22.3. gegen Morgen get[...]räumt; kein Wort verstellt! (Wie auch die andern Träume im Leviathan! Bin ein Bardur in dieser Hinsicht.)“⁵ Hier lässt der Autor Schmidt also seine Figur Schmidt auf den 1946 geschriebenen Erstling *Leviathan* des Autors Schmidt verweisen und behauptet, der Traum sei authentisch, ein Satz, der zudem den autobiographischen Pakt schließt und an dieser Stelle nun einmal ausdrücklich behauptet, Figur und Verfasser seien identisch. Nach den Erfahrungen mit Herrn Overbeck stinkt das nun ein bisschen gegen den Wind; wenn jemand so laut behauptet, etwas sei authentisch, ist es das bestimmt nicht. Zudem passt der Traum auch motivisch einfach zu gut in *Brand's Haide* hinein: Es ist ein Text, der atmosphärisch an Hebels *Kannitverstan* (1808) erinnert, nur dass statt des vermurksten Holländisch („Ik kann niet verstaan“)

⁵*Brand's Haide*, S. 124. – *Bardur* ist wieder eine Fouqué-Figur, vgl. Schwier (2000, S. 61).

immer das Wort *Öreland* fällt, tatsächlich eine Halbinsel im norwegischen Trondheimsfjord. Es geht um den Neuanfang nach einer Sintflut (ähnlich dem Neuanfang der *Brand's Haide*-Figuren nach dem Krieg), es gibt einen Alten wie in *Brand's Haide* und in Fouqués *Undine* und obendrein noch einen möglichen Tagesrest des Protagonisten, am Ende will sich die Traumfigur Werkzeug beim Nachbarn borgen und hofft, ein paar Nägel geschenkt zu kriegen (127).

Bernd Rauschenbach hat für das Bibliothek Suhrkamp-Bändchen *Traumflausn* (2008) mit einigen Traumprotokollen Schmidts nachrecherchiert: Der Autor hat den Öreland-Traum am 29.12.1947 um 7 Uhr notiert, zweieinhalb Jahre vor dem Beginn der Arbeit an *Brand's Haide*. Im Typoskript der Erzählung *fehlt* der Öreland-Traum, er ist als separates Manuskript der Druckvorlage beigelegt worden, auch in anderer Papierqualität; und Alice Schmidt notiert in ihrem Tagebuch, ihr Mann habe von einem Traum erzählt, den er vor Jahren geträumt habe und der „so rein paßt als ob er extra dafür erfunden wäre ‚So sehr paßt er, daß es mir geradezu peinlich ist‘“ (vgl. Rauschenbach 2008, S. 93 f.). Offenbar ist nun gerade der Traum, der unwahrscheinlichste der eingefügten Texte, tatsächlich ein authentischer ‚Fremd‘ text wie der von Suzanne de Robillard – von einem früheren Ich des Verfassers geträumt und in das fertige Typoskript nachträglich eingefügt.

Träume bei Schmidt sind ein großes Thema; es gibt auch noch ein Blatt *Brand's Haide*, datiert auf den 31.3./1.4.1949, aus dem hervorgeht, dass der erste Einfall für die ganze Erzählung ein Traum gewesen ist, nun wieder ein anderer. Der Wirklichkeitsstatus all dieser Einfügungen ist in der erzählten Welt ganz unklar; es kommt aber noch besser: Wenn wir auf das allererste Entwurfs-Blatt zurückgehen, zeigt sich dort auch eine Figurenliste mit ein paar Merkwürdigkeiten (vgl. das Faksimile in Schmidt 2003, S. 26 f.). Außer den Flüchtlingen, dem Bäcker im Ort und dem Prediger Overbeck wird eine „Nympe Cannae“ erwähnt, ein Waldgänger, „der hinein kann“, der Gärtner Auen, Wege, die sich im Wald verändern, wir sind im titelgebenden Waldstück *Brand's Haide* angekommen. Es geht hier offenbar nicht mit rechten Dingen zu, „Der Elfenwald“ steht in der Überschrift, Kinder, die Steine hineinwerfen, werden geschreckt, ein Knecht gibt einem Ast die Hand (der sie im fertigen Werk nicht mehr loslässt, er schneidet sie ab und rennt mit dem blutenden Stummel durchs Dorf).

Brand's Haide ist offenbar auch ein Elementargeist-Roman, ein Roman von Nichtmenschlichen, die in dem titelgebenden Waldstück leben. Prominent ist der Herr Auen, der auch mit Fouqué zu tun hat: Der Großvater seines ersten Hauslehrers trug diesen Namen. Gleich auf der ersten Seite zeigen sich Ungewöhnlichkeiten, die man zunächst überliest: Der Alte, den das Ich ständig trifft, scheint auf den zweiten Blick nicht recht menschlich, und wenn er beifällig dem Ich recht gibt und sagt: „Es hat viel zu viel auf der Welt: Menschen“ (117), klingt das ganz anders, als wenn man einen menschlichen Sprecher annimmt. Er kommt und verschwindet blitzartig; er leiht ‚Schmidt‘ Besen und Schaufel, die markant wieder abgeholt werden: der Protagonist soll sie an einen bestimmten Wacholder stellen: „Ich ging, langsam, mit queren Querulantenaugen [...] Sah wieder zurück: klein lehnte es am zufriedenen Busch. Auf der Straße. [...] Wieder den Kopf rum: – weg

war es ! Da kann man fertig sein.“ (123) Der Erzähler bekennt hier sozusagen seine Begrenztheit gegenüber dem Alten, auch hier entspricht er keineswegs dem Klischee vom allwissenden, superioren Schmidt-Protagonisten. Der Alte *verteilt* Blätter im Waldstück, statt sie einzusammeln, er ist offenbar für die Natur an diesem Ort, für *Brand's Haide* zuständig, ein Gärtner eben. Und er wünscht dem Protagonisten für die Kirchenbuch-Lektüre „viel S-paß noch für den Herrn Auen“ (142), eine Bemerkung, die sich der Erzähler nicht erklären kann, schließlich hatte er selbst den Namen noch gar nicht erwähnt.

Der Alte unterstützt den Erzähler, er weiß schon, als Lore und Schmidt zusammengehen, dass sie ihn im Oktober verlassen wird; seine ‚Kunstwerke‘ sind vorbildlich, „meisterhaft, meisterhaft“, kommentiert der Erzähler ein Ahornblatt aus dem Karren, das er gegen das Licht hält: „Und welche Verschwendung ! Der muß es dicke haben !“ (117) Unter der Ägide des Alten wird der Protagonist tatsächlich vom Flüchtling und Fouqué-Biographen zum Poeten, zum Orpheus. Der Alte *kennt* Fouqué und Undine, den historischen Autor wie die erfundene Figur – nicht als Text, sondern beide als Personen! Schließlich ist Undine auch ein Elementargeist, und die kennen sich eben untereinander – „die Undine kennt jeder von uns erementaschen hier“ (118). Der Hörfehler des Protagonisten erklärt sich auf diese Weise: jeder von ‚uns Elementarischen hier‘. Es gibt neben dem Alten noch eine Reihe von Neben-Geistern, zum Teil sehr kurz erwähnt, einen Wetter-Geist und andere. Der Alte weiß von dem Herrn Auen, weil auch der ein Elementargeist und Gärtner ist – er scheint *selbst* dieser Großvater von Fouqués Hauslehrer zu sein.

Johann Wilhelm Auen ist also, *Brand's Haide* und der Figur Schmidt zufolge, ein Elementargeist; das führt aber nun dazu, dass der Autor Schmidt in seiner Biographie *Fouqué und einige seiner Zeitgenossen* (1958) – einem faktualen, nicht fiktionalen Text! – in der Auen natürlich vorkommt, dessen Lebensdaten nicht nennt: Ein Elementargeist hat schließlich keine.

6 Unzuverlässigkeit als Weltanschauung

Ist das nun unzuverlässiges Erzählen? Ein Autor, der unentwegt darauf hinarbeitet, Wirklichkeitsebenen zu verwischen, der offen lässt, ob seine Figur Schmidt halluziniert oder ob es tatsächlich eine andere phantastische Welt neben der unseren gibt, der in dieser Weise Anomalien inszeniert? Der nicht mitkriegt, dass seine Freundin und Geliebte, während sie mit ihm zusammenlebt, für sich selbst eine ganz andere Zukunft betreibt und dann auch wirklich organisiert, in der er nicht vorkommt? Der permanent das Kooperationsprinzip verletzt – und auch freilich andernorts zugibt, dass „*ver*=schlüsseln [...] um 500 %, und fast unanständig, leichter“ sei „als das Wieder=*Entschlüsseln* !“ (Schmidt 1991, S. 55).

Unzuverlässig vielleicht in einem anderen Sinn als dem mimetischen, den die Pilotstudie von Matthias Aumüller angeboten hat: im Sinn einer weltanschaulichen Position, die bei Schmidt aber gleichzeitig eine poetische Position ist.

Natürlich kann man sagen, alle diese ‚phantastischen‘ Stellen seien so codiert, dass sie eine naturwissenschaftliche Lesart hergeben: der gute ‚Schmidt‘ spinnt, er hat zu viel Fouqué gelesen und sieht überall Elementargeister, die es natürlich nicht gibt, wie wir wissen. – Das wäre mir eine zu studienrätliche Auflösung, eine Zeitblomsche, wenn man so will. Für mich stecken hier zwei Möglichkeiten: – Zum einen: *Brand's Haide* erzählt subjektiv und *ad personam* eine Schriftstellerwerdung, eine Initiationsgeschichte, die gerade durch die Mythologie- und Elementargeister-Schicht auch wieder geöffnet wird. Ein bisschen *tongue in cheek* verweist diese Schicht auch auf die romantisch-epigonale Juvenilia Arno Schmidts. Wir steigen durch die Zeiten bis zurück zum Mythos und zu Märchen, Fouqué ist vor allem als Erzähler des Kunstmärchens *Undine* und des Märchenromans *Die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Alethes von Lindenstein* präsent, von der Antike bis heute. Wir können auch unsre eigenen (Mangel-)Erfahrungen einhängen: In *Brand's Haide* werden zwar die der Nachkriegszeit vergegenwärtigt; aber eben auch Kindheitserfahrungen, Einschränkungen anderer Art – irgendeine Art von Mangel hatte vermutlich in Kindheitszeiten Jeder, Jede trägt ihre Einschränkungen mit sich herum, wir alle brauchen den Hall- und Reflexionsraum der Kunst, Musik, Literatur, um diese Defizite auszugleichen. Die Unzuverlässigkeit, das Löchrige, Offene des Textes (auch durch die Fremd-Einspielungen) zeigt uns, wie uns die Künste retten könnten. Das ist eine recht optimistische Lesart, um nicht zu sagen eine rosenroth-kitschige, so ist aber der Schluss des Textes keineswegs instrumentiert. Das Kunst-Machen-Müssen, nachdem die große Liebe abgereist und die willige, sekretärinnenhafte Freundin solidarisch zurückgeblieben ist, bedeutet für diesen Protagonisten äußerstenfalls den zweitbesten Lebensentwurf.

Zum anderen, die etwas düsterere Auffassung: Erzeugt Unzuverlässigkeit nicht auch eine äußerst skeptische Sicht auf Wirklichkeit und auf unsere Möglichkeiten, sie aufzufassen, einen „epistemologische[n] Skeptizismus“ (Bläß 2005, S. 196)? Die erste Person Singular als „Mittel [...], etwas durch den Text zu zeigen, was der, der im Text ‚Ich‘ sagt, selbst nicht sieht“? (Reemtsma 2006, S. 179) Schmidt erzählt so, als seien alle Zeiten und Welten gleich unmittelbar vorhanden, die politische, geschichtliche Welt wie die der Geister, die historische wie die gegenwärtige, die Fouqués so wie seine eigene, die poetische wie die wirkliche. Der veritable (mindestens:) doppelte Boden, der hier konsequent eingezogen ist, wird noch verstärkt durch Anspielungen auf den Mythos: Nach dem Sündenfall (der Aufnahme einer sexuellen Beziehung?⁶) wird ‚Schmidt‘ zu Orpheus, Lore zu Eurydike, deshalb muss der dritte Teil fortlaufend Untergründe, Hohlwelten,

⁶Als der Protagonist mit Lore im Wald niedersinkt, vermerkt er – in einer Zeile für sich – „*Ein roter Fleck Quendel*“ (S. 157). Dabei geht es nicht nur um „den Sündenfall im Haide-Paradies“ (Schwier 2000, S. 165), um ein Bild für Sexualität an sich. Der wilde Thymian galt auch als „Frauenkraut“; der Tee sollte gegen Gebärmutter Schmerzen helfen, auch bei der Niederkunft oder stillenden Müttern. Am sexuellen Miteinander hängen also zeittypisch noch ganz andere Assoziationen (vgl. Bächtold-Stäubli 2000 [1936], S. 419).

Höllen benennen, und deshalb wird das Paar auch scheitern. Orpheus bleibt im Mythos bekanntlich allein, ein singender Kopf am Ende. Damit radikalisiert Schmidt, was Fouqué mit seinem Nixenmärchen *Undine* erreicht hat, der hier eben gar kein Kitschromantiker ist: „Das Vertraute wird fremd, das Fremde und Befremdliche erweist sich als allgegenwärtig.“ Fouqués Erzählung, so Monika Schmitz-Emans, tue „harmloser, als sie ist. Genau gelesen, erzählt sie von der Erschütterung des menschlichen Bewußtseins durch die Gegenwart und die Macht einer gänzlich fremden Welt, in der Mächte bestimmen, die der Mensch nicht einmal durchschaut, geschweige denn beherrscht“ (Schmitz-Emans 1997, S. 197). Ein paar Jahre später, im Roman *Das Steinerne Herz* (1956), hat Schmidt seinen Protagonisten sagen lassen: „*Ich fasse nicht genug ! Gemüt zu klein: ne Gemeinheit des Herstellers !*“ (Schmidt 1986, S. 27). Schmidts permanent unzuverlässiges und metaleptisches Erzählen, das sich sogar ins Sachbuch, in die Biographie Fouqués hinüberzieht, könnte sich genau so lesen lassen: als Vorführung der menschlichen kognitiven Beschränktheit, unserer unzuverlässigen Möglichkeiten der Wahrnehmung, aus der wir nicht herauskommen.

Literatur

- Aumüller, Matthias: *Unzuverlässigkeit mit und ohne Ansage: Alfred Anderschs Efraim (1967). Eine Pilotstudie*. Fribourg: [Tagungspapier] 2018.
- Bächtold-Stäubli, Hans unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Band 7: *Pflügen – Signatur*. Augsburg: Weltbild 2000 [Faksimile-Nachdruck; zuerst 1936].
- Bläß, Ronny: Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens. In: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf. München: edition text + kritik 2005, 188–203.
- Friedrich, Hans-Edwin: Frommer Mann, Baron und Dichter. Zur Funktion Fouqués in Brand's Haide. In: *Arno Schmidt und das 18. Jahrhundert*, Hg. H.-E. F. Göttingen: Wallstein, 2017, 268–294.
- Hartmann, Britta: Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenelement. In: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Hg. Fabienne Liptay, Yvonne Wolf. München: edition text + kritik 2005, 154–174.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014.
- Piontek, Peter: Zum Wald-Stück Brand's Haide. In: *Bargfelder Bote*, 71–72 (1983), 3–19.
- Rauschenbach, Bernd: Ein Bardur. In: Arno Schmidt: *Traumflausn*. Gesammelt und mit einem Nachwort versehen von B. R. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, 93–118.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Über Arno Schmidt. Vermessungen eines poetischen Terrains*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Schmidt, Arno: Brand's Haide. In: *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*. Band 1. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Zürich: Haffmans, 1987, 117–199.
- Schmidt, Arno: Das Steinerne Herz. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 nach Christi. In: *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe I. Romane Erzählungen Gedichte Juvenilia*. Band 2. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Zürich: Haffmans, 1986, 7–163.
- Schmidt, Arno: *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe II. Dialoge*. Band 3. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Zürich: Haffmans 1991.

- Schmidt, Arno: *Bargfelder Ausgabe. Supplemente*. Band 1. Fragmente. Prosa, Dialoge, Essays, Autobiografisches. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Suhrkamp Verlag. Berlin: Suhrkamp, 2003.
- Schmitz-Emans, Monika: Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren. In: *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*, Hg. Hans-Georg Pott. München: Fink, 1997, 181–229.
- Schwier, Heinrich: *Lore, Grete & Schmidt. Ein kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Roman Brand's Haide*. München: edition text + kritik, 2000.
- Strässle, Thomas: *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit*. München: Hanser, 2019.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Zuverlässiges und unzuverlässiges Erzählen in Friedrich Dürrenmatts Kriminalromanen (1952–1958)



Uwe Spörl

Zusammenfassung Der Beitrag beschäftigt sich mit Friedrich Dürrenmatts Kriminalromanen *Der Richter und sein Henker*, *Der Verdacht* und *Das Versprechen*. Er vertritt die These, dass der erste und der letzte dieser Romane unzuverlässig erzählt werden, beide mimetisch und täuschend unzuverlässig, *Der Richter und sein Henker* heterodiegetisch bzw. erzählerlos, *Das Versprechen* homodiegetisch. Die These wird nach einer Bestimmung von unzuverlässigem Erzählen in Kriminalliteratur begründet und für beide Romane belegt. Sie wird darüber hinaus eingesetzt, um die Frage der Gattungszuordnung der beiden Texte als Kriminal- bzw. Antikriminalromane zu klären, und sie wird mit der gattungsübergreifenden Poetik Dürrenmatts in den fünfziger Jahren korreliert. Abschließend wird geklärt, warum der zweite der drei Romane, *Der Verdacht*, ohne unzuverlässiges Erzählen operiert.

Friedrich Dürrenmatts kurze Romane *Der Richter und sein Henker* (1952),¹ *Der Verdacht* (1953)² und *Das Versprechen* (1958)³ gelten einerseits als Kriminalromane, und das sicherlich nicht zu Unrecht, auch angesichts des Erfolgs beim

¹Der Roman erschien zuerst zwischen Dezember 1950 und März 1951 im *Schweizerischen Beobachter*, 1952 dann als Buch im *Benziger Verlag*. Zitiert wird im Folgenden aus der dreißigbändigen *Werkausgabe* von 1980.

²Auch dieser Roman erschien zuerst im *Schweizerischen Beobachter* (zwischen September 1951 und Februar 1952), dann 1953 im *Benziger Verlag*. Zitiert wird im Folgenden wiederum aus der *Werkausgabe*.

³Dieser Roman erschien erstmals 1958 im *Verlag der Arche*. Zitiert wird auch hier aus der *Werkausgabe*.

U. Spörl (✉)
Fachbereich 10: Sprach- und Literaturwissenschaften,
Universität Bremen,
Bremen, Deutschland
E-Mail: uwe.spoerl@uni-bremen.de

Publikum. Dieses kennt bis heute mindestens den erstgenannten Roman und den mit dem drittgenannten verknüpften Film *Es geschah am hellichten Tag* (1958). Sie gelten andererseits, gerade in der den Krimi geringschätzenden Literaturwissenschaft, auch als „Anti-Kriminalromane“ (Waldmann 1971), „Beinahekrimis“ (Thielking und Vogt 2014 sowie Vogt 2014), als fundamentale „Kritik am Kriminalroman“ (Tschimmel 1981)⁴ oder als „Subversion oder Dekonstruktion des Detektivschemas“ (Richter 1993, S. 141). Auch das hat einiges für sich, etwa wegen des Untertitels, den Dürrenmatt dem *Versprechen* gegeben hat – „Requiem auf den Kriminalroman“ (Dürrenmatt 1980c) –, oder wegen der natürlich feststellbaren und immer wieder festgestellten Abweichungen der drei Romane von dem, was man als Konventionenbestand des Genres Kriminalroman in den fünfziger Jahren annehmen darf.

Eine dieser Abweichungen, die *Der Richter und sein Henker* und *Das Versprechen* betrifft, ist bislang von der Forschung aber nicht als solche erkannt und beschrieben worden. Dies soll hier nun geschehen. Ich argumentiere im Folgenden für die These, dass beide Romane unzuverlässig erzählt werden, beide mimetisch unzuverlässig, beide täuschend unzuverlässig, beide mit geschlossener, also die erzählte Welt stabilisierender Funktion,⁵ *Der Richter und sein Henker* heterodiegetisch bzw. erzählerlos, *Das Versprechen* homodiegetisch.

Nach einer Bestimmung von unzuverlässigem Erzählen in Kriminalliteratur (1) werde ich die These für beide Romane belegen (2 und 3). Im Anschluss daran wende ich mich drei Fragen zu, die sich aus diesem Befund ergeben: Was bedeutet er für die Frage der Gattungszuordnung der beiden Texte als Kriminal- bzw. Anti-kriminalromane? (4) Was bedeutet er für die Poetik Dürrenmatts (in den fünfziger Jahren)? (5) Und: Wieso wird in *Der Verdacht*, dem dritten, zwischen den beiden anderen veröffentlichten Roman nicht unzuverlässig erzählt? (6).

1 Unzuverlässiges Erzählen in Kriminalliteratur

„Ein Erzähltext ist genau dann täuschend (unzuverlässig) erzählt, wenn der Text seinen Lesern (vorübergehend) gute Gründe für falsche Annahmen über fiktive Tatsachen gibt [Hervorhebung im Original]“ (Köppe und Kindt 2014, S. 239). So bestimmen Tilmann Köppe und Tom Kindt das Konzept des täuschenden unzuverlässigen Erzählens in ihrer *Erzähltheorie*-Einführung, die ich als Ausgangspunkt wähle, da sie mir nicht nur generell zutreffend zu sein scheint, sondern für die konkreten Zwecke meiner Untersuchung auch passend und anwendbar.

⁴Tschimmel (1981, S. 186) macht insbesondere *Das Versprechen* als den Roman Dürrenmatts aus, der „dem ‚klassischen‘ Kriminalroman den tödlichen Dolchstoß“ versetzt.

⁵Zur Unterscheidung von geschlossener, die erzählte Welt stabilisierender und offener, destabilisierender (Interpretations-)Funktion unzuverlässig erzählter Texte vgl. insbes. Aumüller (2018, S. 133).

Ergänzen möchte ich diese Bestimmung um den folgenden Hinweis: Mit Kindt (2008, S. 65–67), Simone Lang (2016, S. 39), Theresa Heyd (2011) und anderen nehme ich an, dass zuverlässiges und unzuverlässiges Erzählen im Rahmen der pragmatischen Kommunikationsprinzipien von H. Paul Grice (1979) zu bestimmen ist. Demnach will die Erzählung als Werk verstanden werden und folgt dem Kooperationsprinzip der Kommunikation, sie weicht aber, wenn sie unzuverlässig erzählt, als fiktionale Erzählung von diesem Prinzip in quantitativer, qualitativer, relationaler und/oder modaler Hinsicht ab.

Für den konkreten Fall von Kriminalromanen müsste man also wohl ein gattungsspezifisches kommunikatives Kooperationsprinzip annehmen. Denn Kriminalromane sind ja als Spannungs- und Unterhaltungsliteratur gerade darauf angewiesen, dass die Erzählung ihrer Leserschaft bestimmte Informationen zum Fall und seiner fortschreitenden Aufklärung in angemessener Weise und passendem Umfang zu einem bestimmten Zeitpunkt gibt oder vorenthält. Kurz, ich plädiere – mindestens für den Kriminalroman – für eine gattungssensitive Bestimmung von (un)zuverlässigem Erzählen.⁶

Was erwartet also die Leserschaft von einem in den fünfziger Jahren in der Schweiz veröffentlichten Kriminalroman? Sie erwartet sicherlich einen Detektivroman, in dem, so schon Richard Alewyn in seiner *Anatomie des Detektivromans*, der Erzähler „am Anfang [...] schon alles“ weiß, aber nicht erzählt, „der Leser [indes] noch nichts“ weiß (Alewyn 1998, S. 54), sodass sich im Lauf der Erzählung „der Abstand zwischen Erzähler und Leser“ verringert, bis am Ende der Leser „nun ebenfalls alles [weiß]“ (Alewyn 1998, S. 55).⁷

Anders gesagt: Das Zurückhalten von Informationen durch den Erzähler gehört zum ‚Spiel‘ des Krimis⁸ und der ihm eigenen Erzeugung von (kognitiver) Spannung.⁹ Dabei folgt der Leser in seinem Wissenserwerb, der in der vollständigen Lösung des Falls mündet, dem Ermittler, der wie er angesichts des zu lösenden Rätsels,

⁶Eine ähnliche Überlegung findet sich in Ligensa (2008, S. 60): „Konventionen des Kriminalgenres“ oder andere „Schemata“ können, so Annemone Ligensa, erzählerische Zuverlässigkeit suggerieren. Vergleichbar argumentiert auch Sonja Klimek, wenn sie die „Affinität zwischen Phantastik und Unzuverlässigkeit“ (Klimek 2018, S. 31) der in aller Regel die erzählte Welt nicht destabilisierenden Erzählweise des Kriminalromans (Klimek 2018, S. 35) gegenüberstellt, bevor sie am Beispiel der Krimis von Tana French zeigt, wie sich Hybridbildungen zwischen kriminalliterarischem und phantastischem Genre bzgl. der Zuverlässigkeit des Erzählens verhalten, und zudem plausibel machen kann, dass die für beide Genres typische Serialität Auswirkungen auf die (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählens haben kann (Klimek 2018, S. 45, 47).

⁷Ähnlich deutlich auch der genrebestimmende, zudem narratologisch fundierte Befund Uwe Lindemanns: „Der Informationsstand von Detektiv und Leser ist vor der abschließenden Lösung also derselbe“ (Lindemann 2002, S. 45).

⁸Zum Spiel der Kriminalliteratur als Genre vgl. insbesondere Suits (1998), zur Bedeutung des Spiels für Dürrenmatts Poetik (auch in Bezug auf seine Kriminalromane) vgl. Gasser (2014).

⁹Zum Konzept der Spannung „für rein kognitive Aktivierungen [...], also zum Beispiel in Bezug auf das kontinuierlich rätsel- und problemlösende Verstehen einer literarischen Handlung, das durch bestimmte Informationsvergabe-strategien im literarischen Text gezielt manipuliert werden kann“, vgl. insbesondere Mellmann (2016, S. 166).

welches das aufgefundene Mordopfer darstellt, ebenfalls noch nichts, durch seine Aufklärungstätigkeit aber am Ende alles den Fall Betreffende weiß. Die Erzählung folgt also in ihrer Mitteilung von fallbezogenem Wissen dem Ermittler und dem Ermittlungsprozess: „Leser und Detektiv müssen gleichwertige Möglichkeiten haben, das Geheimnis zu lösen“ (Van Dine 1971, S. 143), lautet entsprechend die erste von *Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten* Van Dines aus dem ‚Golden Age‘ des Genres.

Ein Detektivroman ist also dann täuschend unzuverlässig erzählt, wenn er vor dem Hintergrund dieser Genre-Standards der Informationsvergabe seinen Lesern vorübergehend gute Gründe für falsche Annahmen über fiktive Tatsachen gibt. Die (sich im Laufe der Erzählung vermindern) Beschränkung des Erzählers auf den (je aktuellen, sich im Laufe der erzählten Ermittlungen erhöhenden) Wissensstand des Ermittlers rechtfertigt also nicht die Annahme unzuverlässigen Erzählens im konventionellen Detektivroman. Wenn jedoch von *dieser* Konvention so abgewichen wird, dass die Leser zu falschen Annahmen über fiktive Tatsachen – etwa über den Ermittler und seine Ermittlungsfortschritte – veranlasst werden, liegt unzuverlässiges Erzählen im Detektivroman vor.

2 Unzuverlässiges Erzählen in *Der Richter und sein Henker*

Damit komme ich zu Dürrenmatts erstem Kriminalroman *Der Richter und sein Henker*. Der heterodiegetisch erzählte Roman setzt ganz erwartungsgemäß mit dem Fund einer Leiche ein: An einer Landstraße unweit des Bielersees wird ein Toter aufgefunden. Ulrich Schmied, ein Berner Polizist, ist erschossen worden (Dürrenmatt 1980a, S. 11 f.). Von wem und warum soll sein Vorgesetzter, „Kommissär Bärlach“ (Dürrenmatt 1980a, S. 13) aufklären, gemeinsam mit Tschanz, der ihm als Assistent zugewiesen wird.

Der Leser hat hier also aufgrund der Genrekonventionen des Detektivromans gute Gründe anzunehmen, dass Bärlach und Tschanz, die beiden Ermittler, vor Beginn ihrer Ermittlungen nicht wissen, wer Schmied getötet hat.

Gegenüber seinem Vorgesetzten Dr. Lutz erklärt Bärlach zwar schon früh, jemanden im Verdacht zu haben (Dürrenmatt 1980a, S. 18). Um wen es sich handelt, will Bärlach aber weder seinem Chef noch seinem Mitarbeiter sagen, sodass es natürlich auch der Leser nicht erfährt.¹⁰ Überhaupt verhält sich Bärlach

¹⁰Bärlach und Dr. Lutz debattieren ständig über kriminalistische Methoden. Lutz favorisiert die modernen, in den USA bereits realisierten Standards moderner Ermittlungsarbeit, Bärlach kommt gut auch ohne derlei zurecht. Diese Debatten und die kriminalistischen Diskurse, auf die sie Bezug nehmen, rekonstruiert Maximilian Bergengruen. In seiner Ablehnung wissenschaftlicher Methoden der Kriminalistik erweist sich, so Bergengruen (2014, S. 60), der „kriminalistisch rückwärtsgewandte [...] Bärlach“ als der „letzte Bewahrer des klassischen Kriminalromans“.

etwas seltsam, aber auch das dürfte den Erwartungen der Leser an einen Roman-Detektiv durchaus entsprechen: Er hat aus Schmieds Wohnung eine Mappe entwendet, leugnet das aber gegenüber Tschanz (Dürrenmatt 1980a, S. 27). Bärlach wird im Laufe der Ermittlungen von einem Hund angegriffen, „ein entfesseltes Ungeheuer an Kraft und Mordlust“ (Dürrenmatt 1980a, S. 37), den Tschanz erschießt, um seinen scheinbar unbewaffneten Vorgesetzten zu retten. Ein paar Seiten später erfährt der Leser aber, dass der nun allein nach Hause zurückgekehrte Bärlach seine Waffe aus der Manteltasche holt und die „dicken Tücher[]“ abnimmt, die er um seinen linken Arm gewickelt hat, „wie es bei jenen Brauch ist, die ihre Hunde zum Anpacken einüben“ (Dürrenmatt 1980a, S. 48).

Diese Indizien für den miträtselnden Leser auf einen Ermittler, der mehr weiß, als er seinen Kollegen gegenüber preisgibt, gehen aber – genretypisch – unter in einer Vielzahl weiterer Informationen zum Fall. Denn die Aufklärungsgeschichte¹¹ und mit ihr die Ermittlungen nehmen rasch Fahrt auf und werden bald heikel, weil politisch: Schmied, der Ermordete, hat offenbar unter Pseudonym an den Abendgesellschaften eines gewissen Gastmann teilgenommen, zusammen mit Künstlern – darunter auch ein Schriftsteller –, vor allem aber mit Schweizer Industriellen und „„Angehörige[n] einer fremden Gesandtschaft““ (Dürrenmatt 1980a, S. 54), wie von Schwendi, Gastmanns Anwalt, erklärt. Der Verdacht liegt also nahe, dass Gastmann Schmied als Polizisten enttarnt hat und hat umbringen lassen. Gastmann ist ohnehin alles zuzutrauen. Er sucht Bärlach privat auf, und im von der Erzählung wiedergegebenen Gespräch (Dürrenmatt 1980a, S. 66–73) zwischen den beiden stellt sich Folgendes heraus: Bärlach kennt Gastmann schon seit 40 Jahren. Dieser ist nicht nur ein politisch-geschäftlicher Strippenzieher, sondern auch ein Berufsverbrecher, den Bärlach seit ihrer ersten Begegnung jagt und belangen will. Damals hat Gastmann ohne Skrupel vor Bärlachs Augen einen Mord begangen, den dieser aber nicht hat nachweisen können.

Gastmann kann auch der Mord an Schmied nicht nachgewiesen werden, schon weil er ihn, wie sich herausstellt, trotz aller Verdachtsmomente nicht begangen hat. Bärlach erklärt ihm aber, ihn, den mit polizeilichen und juristischen Mitteln nicht zu fassenden ‚master criminal‘, zu „richten“ und „zum Tode verurteilt“ zu haben (Dürrenmatt 1980a, S. 100).

Und so geschieht es dann auch: Tschanz, der sich profilieren will, wird zum „Henker“ und erschießt Gastmann mutwillig, aber offiziell in Notwehr beim Versuch, diesen zu verhaften (Dürrenmatt 1980a, S. 104). Für Dr. Lutz ist der Fall damit abgeschlossen (Dürrenmatt 1980a, S. 106). Doch Bärlach und Tschanz, die sich zum Abschluss des Romans noch einmal treffen, wissen es besser – und erklären in ihrem Gespräch sich und den Lesern, wie die tatsächliche Lösung des Kriminalfalls mit allen Indizien, die sich während der Ermittlungen ergeben haben, zusammenstimmt:

¹¹Zur für den Detektivroman wesentlichen Unterscheidung von Aufklärungs- und Verbrechensgeschichte vgl. Lindemann (2002).

Tschanz hat Schmied als Konkurrenten in der Polizeihierarchie getötet, aus Neid und Profilierungssucht. Und er weiß bzw. hat von Anfang an geahnt, dass Bärlach das weiß (Dürrenmatt 1980a, S. 111). Und Tschanz erkennt nun auch, wie der Leser, dass Bärlach dieses Wissen genutzt hat, um Tschanz auch zum Mörder am verhassten Gastmann werden zu lassen:

Tschanz taumelte. Es überlief ihn eiskalt. „Da haben Sie mich und Gastmann aufeinander gehetzt wie Tiere!“ „Bestie gegen Bestie“, kam es unerbittlich vom andern Lehnstuhl [Bärlachs] her. „Dann waren Sie der Richter, und ich der Henker“, keuchte der andere. „Es ist so“, antwortete der Alte. (Dürrenmatt 1980a, S. 115)

Dass dieses Vorgehen Bärlachs, der krankheitsbedingt ohnehin aus dem Polizeidienst ausscheiden und bald sterben wird, moralische Fragen aufwirft, ist klar – und ist immer wieder in der Forschung diskutiert worden. Klar ist aber auch, dass dieses Ende des Romans, das einerseits alle im Laufe der Erzählung, also der Aufklärungsgeschichte erwähnten Spuren und Indizien zu einem schlüssigen Gesamtbild der Verbrechensgeschichte zusammensetzt, andererseits für den Leser überraschend ist, vollständig den Konventionen des Detektivromans entspricht.

Und klar ist auch, dass die Überraschung für den Leser zustande kommt, weil täuschend unzuverlässig erzählt worden ist. Denn beide, Bärlach wie Tschanz, wussten schon zu Beginn der Ermittlungen, wer der Mörder Schmieds ist, obwohl der Leser aus dem Konventionenbestand des Detektivromans gute Gründe für die Annahme hat, dass sie es nicht wissen.

3 Unzuverlässiges Erzählen in *Das Versprechen*

Im Roman *Das Versprechen* erzählt auf der ersten Ebene einer Rahmenerzählung ein namenloser Ich-Erzähler von einem in Chur gehaltenen Vortrag „über die Kunst, Kriminalromane zu schreiben“ (Dürrenmatt 1980c, S. 11), und seiner nächtlichen Begegnung mit „Dr. H., de[m] ehemalige[n] Kommandanten der Kantonspolizei Zürich“ (Dürrenmatt 1980c, S. 12) an der Hotelbar. Dieser bietet dem Ich-Erzähler an, ihn am nächsten Morgen mit dem Wagen zurück nach Zürich zu nehmen. Auf dieser Fahrt hält Dr. H. an einer heruntergekommenen Tankstelle an, vor der ein offenbar verwirrter Alter sitzt und brummelt: „Ich warte, ich warte, er wird kommen“ (Dürrenmatt 1980c, S. 16).

Das Rätsel dieser merkwürdigen Begegnung an der Tankstelle löst Dr. H. auf der weiteren Heimfahrt im Gespräch mit dem Krimiautor und Ich-Erzähler rasch auf,¹² indem er diesem erstens erklärt, dass ihn die krimispezifische „Fiktion [...] wütend“ macht, weil „[d]er Wirklichkeit [...] mit Logik nur zum Teil beizukommen“ sei und weil in Kriminalromanen „der Zufall keine Rolle“ spiele,

¹²Dass die Tankstelle und die Begegnung dort den Status eines aufzulösenden Rätsels haben und die dieses Rätsel lösende Rahmenerzählung deshalb analytisch organisiert ist, stellt auch Wigbers (2006, S. 126 f.) fest.

in der Wirklichkeit hingegen sehr wohl (Dürrenmatt 1980c, S. 18). Zweitens will und wird er ihm, um diese seine Einschätzung exemplarisch zu belegen, eine Geschichte erzählen, die Geschichte des ‚Kommissärs‘ Matthäi, der „vor nun bald neun Jahren“ der beste Kriminalkommissar Zürichs war, ja „ein Genie“ (Dürrenmatt 1980c, S. 19) sogar, nun aber, wie eben gesehen, ein versoffener und völlig heruntergekommener Tankstellenbetreiber ist. Nach dieser poetologischen, metafikcionalen und metanarrativen Einrahmung,¹³ die im weiteren Verlauf des Romans hin und wieder aufgegriffen und dem Leser so ins Bewusstsein gerückt wird, erzählt Dr. H. seine Geschichte vom letzten Fall Matthäis, stets in doppelten Anführungszeichen, die seine intradiegetische Erzählung als wörtliche Rede markieren.

Dr. H., der Erzähler, ist dabei in seiner Binnenerzählung stets darum bemüht, seinem Gesprächspartner deutlich zu machen, woher er sein Wissen von den Ermittlungen Matthäis hat: Teilweise war er als Polizeichef selbst beteiligt und vor Ort, anderes wurde ihm zugetragen und „rapportiert“ (Dürrenmatt 1980c, S. 46). Auch die ‚Erzählgeschichte‘,¹⁴ also die Geschichte des Erzählens dieser Geschichte, wird klar: Die Autofahrt ist längst zu Ende, als die Binnenerzählung Dr. H.s gerade begonnen hat. Sie wird deshalb bei einem ausgiebigen Mittagessen bis weit in den Nachmittag hinein fortgesetzt.

Im Zusammenhang mit dieser Erzählgeschichte räumt der Ich-Erzähler der ersten Ebene auch bald ein, dass er „die Erzählung des redegewaltigen Alten natürlich nicht immer so wiedergegeben [hat], wie sie [ihm] berichtet wurde“, sondern dass er „jene Teile seiner Geschichte, die er nicht von seinem Standpunkte aus, von seinem Erlebnis her“ erzählte, ‚neu geformt‘ hat (Dürrenmatt 1980c, S. 140 f.). Anders gesagt: Die Wiedergabe des Erzählberichts des intradiegetischen Erzählers Dr. H. durch den extradiegetischen Erzähler des Rahmens ist trotz der Verlässlichkeit und authentische Wiedergabe anzeigenden Anführungszeichen unzuverlässig bzgl. der Modalität des Erzählens, da sie entgegen den intrafikcionalen Tatsachen dem Erzähler Dr. H. immer wieder Innensicht in den Ermittler Matthäi und interne Fokalisierung auf ihn zuschreibt.

So tritt etwa, um dieses Verfahren exemplarisch zu belegen, Matthäi den Eltern des Mordopfers allein gegenüber, um ihnen vom Mord an ihrer Tochter zu berichten. Dennoch verfügt Dr. H. in seiner vom Erzähler des Rahmens modifizierten Erzählung über Innensicht in Matthäi: „Matthäi wartete. Es entging ihm nichts, und er wußte auf einmal, daß er diese Szene nie mehr vergessen würde“ (Dürrenmatt 1980c, S. 32). Und Dr. H. nimmt als Erzähler auch die Perspektive des Kommissärs ein, etwa nach dem Versprechen Bärlachs den Eltern gegenüber, den Mörder zu finden: „Der Kommissär stutzte. ‚Bei meiner Seligkeit‘, sagte er endlich. Was wollte er anderes“ (Dürrenmatt 1980c, S. 32).

¹³Vogt (2014, S. 62) plädiert dafür, die Positionen Dr. H.s in dieser poetologischen Einrahmung „als Friedrich Dürrenmatts Theorie des Kriminalromans“ anzusehen. Die folgenden Ausführungen sollten zeigen, dass das nicht plausibel ist.

¹⁴Zum Konzept der Erzählgeschichte vgl. insbesondere Schmid (2005, S. 268–270).

Dr. H.s Erzählung folgt damit aber natürlich den Konventionen kriminal-literarischen Erzählens mit ihrer dominanten Bezugnahme auf die Wissensbestände des Ermittlers Matthäi. Denn dieser ist der Binnenerzählung Dr. H.s zufolge der Ermittler dieser Kriminalerzählung, auch wenn er mit seinen Ermittlungen scheitert.

Der Fall, an dem Matthäi scheitert, ist dieser: Die kleine Gritli Moser ist im Wald getötet worden. Ihre Leiche findet (zufällig) der Hausierer von Gunten, den sogleich die Polizei und die Dorfgemeinschaft für den Mörder halten. Nur Matthäi ist von seiner Schuld nicht überzeugt. Zudem lässt sich Matthäi gegenüber Gritlis Eltern zum titelgebenden Versprechen hinreißen, den Täter zu finden. Von Gunten tötet sich selbst in der Haft, was allseits als Schuldeingeständnis bewertet wird. Nur Matthäi wertet die Indizien anders, fühlt sich an sein Versprechen gebunden und zudem in der Pflicht, künftige Opfer des mutmaßlich noch unbekanntes Mörders zu schützen, indem er diesen aufspürt – nun als privater Ermittler in eigener Sache.

Der von ihm als Berater hinzugezogene Psychiater Locher liefert die Hypothese für die Erklärung des Mordes an Gritli und weiterer ähnlicher Morde: „Es handelt sich nicht um einen Lustmord [...], sondern um einen Racheakt“ (Dürrenmatt 1980c, S. 98), bei dem das kindliche Opfer eine dominante erwachsene Frau vertritt. Matthäi beschließt daraufhin, diesem Rachemörder an geeigneter Stelle – einer Landstraße zwischen Graubünden und Zürich – eine Falle zu stellen.¹⁵ Er pachtet besagte Tankstelle, holt sich eine Haushälterin ins Haus, deren kleine Tochter Annemarie der ermordeten Gritli ähnelt, und wartet. Und tatsächlich scheint sein riskanter Lockvogelplan zu funktionieren: Annemarie hat wie Gritli von einem ‚Zauberer‘ Trüffelschokoladenkugeln erhalten und sich wieder mit ihm verabredet (Dürrenmatt 1980c, S. 125 f.), sodass Matthäi sich am Ziel glaubt, die Falle nur noch zuschnappen muss.

Im Spielfilm *Es geschah am hellichten Tag*, dessen Drehbuch Dürrenmatt gemeinsam mit dem Regisseur Ladislao Vajda verfasst hat,¹⁶ schnappt sie bekanntlich zu, und Heinz Rühmann alias Matthäi fasst Gerd Fröbe als Kindermörder. Im Film endet die Kriminalerzählung also gattungskonform mit der Überführung des Täters.¹⁷ Im Roman wartet der Kommissär allerdings vergeblich – mindestens bis zum Tag, an dem ihn Dr. H. und der Rahmenerzähler in seiner Tankstelle aufsuchen.

¹⁵Näheres zur Geo- und Topographie dieses Ortes als Falle erläutert Wigbers (2006, S. 122 f.).

¹⁶Zum Verhältnis von Film und Roman vgl. Dürrenmatts eigenes *Nachwort* (Dürrenmatt 1980d) sowie Broich (1998, S. 105): „Dem Roman liegt [...] eine andere Weltsicht zugrunde als dem Film. Im Film herrschte noch die Grundprämisse des klassischen Detektivromans von der [...] Kongruenz von Denken und Sein. Im Roman dagegen scheitert Matthäi an einer Wirklichkeit, die [...] vom Zufall [...] beherrscht wird.“

¹⁷Die US-amerikanische Neuverfilmung des Romans *The Pledge* (2001) orientiert sich bzgl. des Endes der Geschichte am Roman – auch hier wartet der Ermittler vergeblich, dass seine Lockvogelfalle zuschnappt –, anders als im Roman wird die Aufklärung des Falls aber nur angedeutet, nicht erzählt.

Der Roman endet aber gerade nicht mit diesem Scheitern des Ermittlers Matthäi, das der Erzähler Dr. H. auf das von Krimiautoren zu wenig berücksichtigte Wirken des Zufalls zurückführt. Denn auch ihm, Dr. H., hilft der Zufall, und die Aufklärungsgeschichte wird fortgesetzt und abgeschlossen: Kurz vor seiner Pensionierung wird er, wie er weiter erzählt, ans Sterbebett einer alten Dame gerufen. Diese hat in zweiter Ehe „den nun auch seligen Schrott“ (Dürrenmatt 1980c, S. 152) geheiratet, ihren deutlich jüngeren Chauffeur und Gärtner. Dieser Schrott, ein sehr schlichtes Gemüt, hat zwar die Ehe mit ihr nie vollzogen (Dürrenmatt 1980c, S. 153) und sich seiner in jeder Hinsicht überlegenen und dominanten Ehefrau, die er „Mutti“ nennt (Dürrenmatt 1980c, S. 153), vollkommen unterworfen. Für diese andauernde Erniedrigung hat er sich aber offenkundig – wie Frau Schrott in einer Mischung aus Naivität und Skrupellosigkeit angesichts ihres bevorstehenden Todes dem Dr. H. erzählt – ein Ventil gesucht und auf seinen Touren durchs Land, die sie ihm gestattet hat, kleine Mädchen getötet, eben auch Gritli. Als er aufbrechen will, um Annemarie, Matthäis Lockvogel, zu töten, kommt es zum Streit zwischen den ungleichen Eheleuten. Frau Schrott erinnert sich:

„Da wurde ich energisch, ‚Es gibt nichts, Albertchen‘, habe ich gesagt, ‚du hast es mir versprochen, reinige auf der Stelle den Hühnerstall und gib den Hühnern ordentlich zu fressen.‘ Da ist Albertchen zornig geworden, das erstmal in unserer Ehe, die doch sonst so harmonisch war, hat geschrien, ‚Ich bin nur dein Hausknecht‘, so krank war er, und ist hinausgerannt mit den Trüffeln und dem Rasiermesser zum Buick, und schon eine Viertelstunde später hat man mir telephonierte, er sei mit einem Lastwagen zusammengestoßen und gestorben [...]“ (Dürrenmatt 1980c, S. 160)

Dieser ‚Zufall‘ hat verhindert, dass Matthäis Hypothese vom Täter aus männlicher Demütigung bestätigt wird, seine Falle zum Erfolg und zur Festnahme des Täters führt. Der gescheiterte Matthäi hat für diese nachträgliche Lösung seines Falls aber längst kein Verständnis mehr (Dürrenmatt 1980c, S. 162).

Ein anderer ‚Zufall‘ – dass Dr. H. ans Sterbebett der Schrott gerufen wird und sie ihm beichtet – führt aber dazu, dass nicht nur der Fall Gritli Moser endgültig aufgeklärt wird, sondern erklärt auch, warum Matthäi mit seiner Falle an der Tankstelle keinen Erfolg gehabt hat. Und das geschieht ganz konform mit den Regeln des Detektivromans auf den letzten Seiten. Hier erweist sich also auch, dass die bis dahin gerechtfertigte Annahme des Lesers, Matthäi sei der Ermittler des erzählten Falls, falsch ist, zumindest ergänzungsbedürftig. Denn der Ermittler Dr. H. ist es – gemeinsam mit ‚Kommissar Zufall‘ –, der den Fall erfolgreich zum Abschluss bringt.

4 Zur Gattung der beiden Romane

Beide untersuchten Romane weichen also mindestens dadurch von den Konventionsbeständen des Detektivromans ab, dass sie bezogen auf die (Identität der) Ermittlerfigur unzuverlässig erzählen. In *Der Richter und sein Henker* wird dem

Leser nahegelegt, der Ermittler Bärlach wisse zu Beginn der Ermittlungen so wenig wie er selbst, was falsch ist. In *Das Versprechen* hat der Leser während der Lektüre gute Gründe zu glauben, Matthäi sei der Ermittler und scheitere, tatsächlich löst Dr. H. als Ermittler den Fall aber auf. Sind beide Texte gleichwohl als Kriminalromane zu verstehen?

Ich plädiere für beide Romane dafür, die Frage eindeutig zu bejahen. Bei dieser Antwort ist allerdings zu berücksichtigen, dass nicht völlig klar ist, welche Gattungsbestimmungen und damit einhergehende Leseerwartungen man dem deutschsprachigen Lesepublikum und seinem Autor in den 50er Jahren zuschreiben darf.¹⁸ Umstritten in der Forschung ist etwa die Frage, welche Krimis Dürrenmatt schätzte bzw. als Vorbilder akzeptierte und ggf. adaptierte.¹⁹

Klar ist freilich, dass das scheinbar so regelfixierte Genre der Kriminalliteratur gerade im Verlauf des 20. Jahrhunderts zahlreichen Veränderungen unterlag. Die Geschichte des Kriminalromans ist also wohl beschreibbar als eine Geschichte von Abweichungen von vorausgehenden Normen, sodass das Genre immer wieder neue Spielarten und Subgenres ausgebildet hat.²⁰ Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sind dabei wohl zwei Entwicklungen maßgeblich: erstens, vor allem in den USA, die Abkehr vom Detektivroman klassischen Zuschnitts, in dem – in den Worten Dr. H.s – die überlegene ‚Logik‘ eines Sherlock Holmes oder Hercule Poirot dominiert, zugunsten einer ‚realistischen‘ Darstellung der ‚Wirklichkeit‘; und zweitens – in Europa, etwa bei Simenon oder Glauser – die Nutzung des Kriminalromans zur Darstellung und Durchleuchtung sozialer und kultureller Milieus.

Dass Kriminalromane also von ihnen zugrundeliegenden Regeln abweichen können, ohne deshalb zwingend außerhalb der Gattung zu stehen, kann, denke ich, vorausgesetzt werden. Dürrenmatts *Das Versprechen* ist – gerade im Vergleich mit dem völlig gattungskonventionellen Film *Es geschah am hellichten Tag* – dafür geradezu exemplarisch. Die metanarrative Rahmenerzählung ist zwar sicherlich ungewöhnlich, thematisiert aber gleichwohl nur, was im Genre ohnehin schon bekannt ist. Und die abschließende Erzählung der Witwe Schrott schließt den Fall nach allen Regeln der Kunst zu einem für den Leser überraschenden Krimiende ab. Dürrenmatts Roman mag also ein „Requiem auf den Kriminalroman“ heißen, ein Kriminalroman ist er gleichwohl.

¹⁸Vgl. dazu die diesbezüglichen Ausführungen in Vogt (2014, S. 69–72).

¹⁹Vgl. dazu Arnold (1981), der neben Wallace und Christie vor allem Simenon mit seinen Maigret-Romanen als Muster ausweist, und Riedlinger (2007, S. 127–139), der vor allem die Parallelen zwischen Glausers und Dürrenmatts Kriminalromanen betont. Ladenthin (2016, S. 388) nennt zusätzlich unter Bezugnahme auf Dürrenmatts Jugend(erinnerungen) „die in den 30er bis 50er Jahren populäre Heftreihe *John Kling's Abenteuer*“.

²⁰Volker Neuhaus nimmt bei seinen Ausführungen zur Gattungsgeschichte des Detektivromans, auf die ich an dieser Stelle verweisen möchte, vor allem die spielerischen Qualitäten und Dimensionen komischer und parodistischer Intertextualität in den Blick. Die Entwicklungen des Genres sind somit, so Neuhaus (2010, S. 39), nach den aus der vormodernen Gattungspoetik bekannten Prinzipien „imitatio, variatio und aemulatio“ zu begreifen.

Ein anderes berühmtes Beispiel aus der Geschichte des Kriminalromans unterstützt diesen Befund: Agatha Christie wurde 1926 gerade durch ihren Roman *The Murder of Roger Ackroyd* (dt.: *Alibi*, Christie 1961) berühmt. In diesem ist es bekanntlich der Ich-Erzähler selbst, den der an Doyle geschulte Leser für eine Watson-Figur hält, der sich aber als der gesuchte Mörder entpuppt – und als täuschend unzuverlässiger Erzähler. Hier steht die Unzuverlässigkeit des Erzählens also klar im Dienst der überraschenden Auflösung des Kriminalfalls.²¹

Genau das trifft auch auf die beiden untersuchten Romane Dürrenmatts zu: In Bezug auf *Das Versprechen* habe ich das eben schon deutlich gemacht. Für *Der Richter und sein Henker* gilt Entsprechendes: Erst am Ende der Erzählung, in diesem Fall freilich vorbereitet von zahlreichen Indizien, erfährt der Leser nicht nur, dass der Ermittler Bärlach von Anfang an wusste, wer Schmied getötet hat, sondern er erfährt auch, wer Schmied getötet hat, nämlich Tschanz. Die scheinbare Tätersuche Bärlachs war tatsächlich also nichts anderes als die Umsetzung seines Plans, ohne direkte juristische Folgen Tschanz zur Tötung Gastmanns zu bewegen, dem er, Bärlach, mit konventioneller Polizeiarbeit nicht beikommen konnte.

Beide Hauptfiguren der beiden Romane stehen zudem an der Schwelle von Polizeiarbeit und privater Ermittlung – Bärlach lässt sich krankheitsbedingt beurlauben, Matthäi scheidet ganz aus dem Polizeidienst aus –, und auch diese bislang in der Forschung kaum berücksichtigte Tatsache passt sich durchaus in die Geschichte der Kriminalliteratur des 20. Jahrhunderts ein. Sie wirft aber wohl auch ein erstes Licht auf die im Folgenden zu skizzierende Antwort auf die Frage nach der Poetik, die Dürrenmatt mit seinen Krimis verfolgt.

5 Zu Dürrenmatts Poetik

Dass beide Haupt- bzw. Ermittlerfiguren vor allem als Privatpersonen agieren, wird innerhalb der beiden Geschichten vordergründig damit erklärt, dass Bärlach todkrank ist und dass Matthäi, der eigentlich als Berater in den Nahen Osten abkommandiert werden soll, sich dem verweigert. Dahinter liegt jedoch jeweils eine existentielle Entscheidung, die sie außerhalb des Rahmens ihres Berufs verortet, sie jenseits von Gesetzen und Dienstvorschriften stellt.

Matthäi ist seinem ‚Versprechen‘ – gegeben „,[b]ei meiner Seligkeit“ (Dürrenmatt 1980c, S. 32) – und seinem Gewissen verpflichtet und deshalb gegen alle Vernunft und guten Ratschläge darauf fixiert, den Mörder Gritlis zu fassen. Weil ihm das nicht gelingt, sein Plan fehlschlägt, ist auch sein Leben verfehlt.

²¹Hühn (1998, S. 245) beschreibt diesen Roman übrigens (ohne ihn als unzuverlässig erzählt auszuweisen) ganz im Sinne meiner Überlegungen als „interessantes Beispiel dafür, wie zugleich von dem Erzählschema des klassischen Detektivromans extrem abgewichen und eng daran festgehalten werden kann.“ Ähnlich äußert sich später Vogt (2014, S. 72 f.).

Bärlach agiert nicht nur außerhalb des Gesetzes, sondern auch gegen dieses. Sein eigener Tod steht unmittelbar bevor – die Ärzte ‚geben ihm noch ein Jahr‘ –, und so *muss* er, um Gastmann zu eliminieren, sein Richter werden und den Henker beauftragen. Andernfalls bliebe ihm, dem Polizisten, der andere, der Verbrecher, endgültig den einen Schritt voraus (Dürrenmatt 1980a, S. 70).

Die beiden Verbrecher der Romane könnten allerdings unterschiedlicher kaum sein: auf der einen Seite der armselige Schrott, der sich gegen seine dominante Frau nicht wehren kann und deshalb *zwanghaft* (Dürrenmatt 1980c, S. 159) kleine Mädchen tötet; auf der anderen Seite Gastmann, der zum *freien* Verbrecher geworden ist, weil er es kann, weil ihm niemand, auch Bärlach nicht, etwas nachweisen kann (Dürrenmatt 1980a, S. 68).

Bärlach ist deshalb mehr als verzweifelt nach seiner Begegnung mit Gastmann und fragt sich: „Was ist der Mensch?“ (Dürrenmatt 1980a, S. 73). Diese anthropologische Frage ist es, die Dürrenmatts Kriminalromane – und wohl nicht nur diese – aufwerfen und diskutieren, mit allen ihren philosophischen, ethischen, juristischen, soziologischen und theologischen Teilfragen.

Dass Kriminalliteratur für die Erörterung solcher Fragen nach dem Verhältnis von Gut und Böse bzw. *Verbrechen und Strafe* ihrem Sujet entsprechend geeignet ist, liegt auf der Hand.

Dass ihr konventionelles Regelwerk, das allzu optimistisch ein kognitiv wie moralisch befriedigendes Ende vorsieht, kaum geeignet ist, gerade in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust, sachadäquate Einschätzungen zur *conditio humana* zu formulieren, ist aber wohl ebenfalls nicht zu bestreiten. Dieses Dilemma zu lösen, dient deshalb der Einsatz unzuverlässigen Erzählens in den beiden Kriminalromanen Dürrenmatts: Er erlaubt es, ein detektivroman-konformes Ende, in dem alle Indizien zu einer den Leser überraschenden Lösung des Kriminalfalls zusammengeführt werden, mit einer Geschichte zu verknüpfen, deren Ende nicht mit dem ‚happy end‘ der Auflösung des Falls einhergeht: Matthäi ist daran zerbrochen, den Fall Gritli Moser nicht gelöst zu haben. Bärlach ist, um Gastmann zu fassen, selbst zum Mordauftraggeber geworden.

„Kriminalliteratur ist nämlich eher die Literatur der Kontingenz als die Literatur irgendeines höheren Sinns. Deswegen tendiert sie, wenn sie gelungen ist, eher zu gebrochenen, ambigen, ironischen oder komischen Texten.“ So bestimmt Thomas Wörtche (2008, S. 14 f.) das Welt- und Menschenbild der echten, dem bloßen ‚Grimmi‘ entgegengesetzten Kriminalliteratur so ganz anders als Dürrenmatts Dr. H., aber wohl sehr im Sinne Dürrenmatts selbst.

6 Zuverlässiges Erzählen in *Der Verdacht*

Der Verdacht, Dürrenmatts zweiter Kriminalroman und vielleicht „die erste fiktive Holocaust-Erzählung eines [...] nicht jüdischen Autors“ (Battegay 2015, S. 174, Anm. 3), verfolgt ebenso offenkundig die anthropologisch aufgeladene Frage nach

dem Wesen des Menschen und der Herkunft des Bösen in der Welt.²² Er kommt allerdings im Unterschied zu *Der Richter und sein Henker* und *Das Versprechen* ohne den Einsatz unzuverlässigen Erzählens aus, sodass abschließend zu fragen ist, wie das gelingt, ohne den Roman als Krimi zu disqualifizieren.

Bärlach liegt nach der Operation, die ihm ein weiteres Lebensjahr ermöglichen soll, im Krankenhaus. In einem *Life*-Magazin aus dem Jahr 1945 sieht er die Photographie eines Dr. Nehle aus dem KZ Stutthof bei Danzig und reicht es seinem Arzt, Dr. Hungertobel, mit der Bemerkung: „Es waren Tiere“ (Dürrenmatt 1980b, S. 123). Hungertobel meint, auf dem Photo seinen ehemaligen Kommilitonen Emmenberger zu erkennen, der vermeintlich nach Chile ausgewandert, aber inzwischen zurück in die Schweiz gekommen ist und in Zürich eine Privatklinik für die High Society führt.

Der Verdacht, Nehle und Emmenberger seien ein- und dieselbe Person, erhärtet sich durch verschiedene Recherchen, die Bärlach vom Krankenbett aus führt und führen lässt, im ersten Teil des Romans. Insbesondere Bärlachs Informant Gulliver, ein Jude, der Nehle ausgesetzt gewesen ist, aber den Holocaust überlebt hat und seither konsequent unter den Menschen allein „zwischen Peinigern und Gepeinigten“ (Dürrenmatt 1980b, S. 158) unterscheidet, um allein Erstere zu bekämpfen, liefert dafür entscheidende Hinweise. Doch die Identitätshypothese ‚Nehle ist gleich Emmenberger‘ ist, so Bärlach, nur „das Wahrscheinliche“, deshalb aber noch nicht zwingend auch „das Wirkliche“ (Dürrenmatt 1980b, S. 158). Der bloß rasonierende, das Wahrscheinliche ermittelnde Detektiv Bärlach hat seine Aufgabe erledigt.

Im zweiten Teil des Romans verlässt Bärlach deshalb sein Krankenhausbett und wird zum aktiv handelnden Ermittler, der sich der Wirklichkeit, ihren Zufällen und ihren Gefahren aussetzt, um den Verbrecher zu stellen: Bärlach lässt sich inkognito in Emmenbergers Klinik einweisen. Und der Roman, der als Detektivroman begonnen hat, wird zum Thriller, in dem sich Verbrechens- und Aufklärungsgeschichte nicht mehr voneinander trennen lassen.

Die Identitätshypothese des ersten Romanteils bestätigt sich rasch. Emmenberger bietet seiner schwer reichen Klientel dieselben Dienste an wie seinen Opfern im KZ: Für die Hoffnung auf ein Weiterleben bei schwerer Krankheit lassen sich die Patienten ohne jegliche Betäubung operieren (Dürrenmatt 1980b, S. 223 f.). Es geht nun also nicht mehr darum, den Täter zu identifizieren, sondern ihn zu besiegen, ihn zu überwältigen oder auch nur ihm wieder zu entkommen. Doch genau das ist trotz aller Vorkehrungen, die Bärlach getroffen hat, nicht möglich: Er sitzt bzw. liegt in der Falle des Krankbetts, sediert und schwer bewacht,

²²Battegay (2015, S. 180) bestätigt diese Einschätzung mit spezifischem Blick auf die Shoah, wenn er schreibt, *Der Verdacht* könne „als theologisch-philosophische Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der Shoah an sich gelesen werden“, zumal der „Krimi als Genre, das Moral und Erkenntnistheorie gleichermaßen beschäftigt, [...] für eine solche Auseinandersetzung prädestiniert“ sei.

dem Tod geweiht durch eine Emmenberger'sche Operation. Das Böse scheint gesiegt zu haben, Bärlach hat den „Glauben an die Gerechtigkeit“ (Dürrenmatt 1980b, S. 255) bereits verloren.

In dieser Situation Bärlachs und des Romans kurz vor ihrem jeweiligen Ende könnte der Aha-Effekt einer vorherigen Lesertäuschung durch erzählerische Unzuverlässigkeit – Bärlach könnte seinen Klinikaufenthalt etwa phantasiert haben – natürlich helfen, den Roman doch noch zu einem guten Ende zu führen. Doch das würde die Aussage des Romans zerstören, dass die Welt dieser Klinik die ‚Wirklichkeit‘ ist, unsere Wirklichkeit. Dürrenmatt wählt deshalb einen anderen Weg, seinen Ermittler zu retten: den ‚deus ex machina‘, der seit Aristoteles als ‚Wunder‘ aus der Plotgestaltung nach den Kriterien der Wahrscheinlichkeit und Kausalität eigentlich verbannt ist: Gulliver, dessen Fortleben nach dem KZ ohnehin schon ein Wunder ist, richtet Emmenberger und rettet Bärlach gerade noch zur rechten Zeit (Dürrenmatt 1980b, S. 260).

Das Ende des *Verdachts* weicht also bewusst und erkennbar ab von der ‚realistischen‘ Grundausrichtung des Kriminalromans und integriert Unwahrscheinliches, ja Phantastisches. Auch Battagay betont zu Recht, dass der Romanschluss die Figuren ‚mythisch-satirisch‘ überzeichnet, selbst ‚symbolisch überfrachtet‘ ist und so „jedes realistische Erzählen [sprengt]“. Die so erzeugte „Irrealität“ ist, so Battagay weiter, „für den Text konstitutiv, sie dient der Satire auf eine Welt, in der immer noch so getan wird, als ob das Wirkliche auch das Vernünftige sei“ (Battagay 2015, S. 184).

Das geschieht allerdings, wie ich ergänzend zum Abschluss betonen möchte, auch zum Zweck der Erfüllung einer anderen Anforderung der Gattung Kriminalroman, nämlich der nach einem happy end. Unsere Welt bedarf, so könnte man die daraus resultierende Weltauffassung des Romans auf den Punkt bringen, der Rettung, die wir uns eigentlich nur als wundersame vorstellen können, auch wenn wir wissen, dass es Wunder nicht gibt.

Literatur

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans [1968/1971]. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink / UTB, 1998, 52–72.
- Arnold, Armin: Die Quellen von Dürrenmatts Kriminalromanen. In: *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*. Hg. Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse. Bern u. a.: Lang, 1981, 153–174.
- Aumüller, Matthias: Offenheit und Geschlossenheit als Funktionen des unzuverlässigen Erzählens. Mit Interpretationsbeispielen anhand von Texten von Ernst Weiß, Paul Zech und Stefan Zweig. In: *Journal of Literary Theory* 12.1 (2018), 127–150.
- Battagay, Caspar: „Wahnsinn als Methode“. Friedrich Dürrenmatts *Der Verdacht* als Kriminalroman nach der Shoah. In: *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken*. Hg. Clemens Peck und Florian Sedlmeier. Bielefeld: transcript 2015, 173–196.
- Bergengruen, Maximilian: „Vergessen Sie jedoch nicht, daß die Zeit auch vor den berühmtesten Kriminalisten nicht haltmacht.“ Paradigmen der Kriminalistik in Friedrich Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker*. In: *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell*

- und *intermedial*. Hg. Ulrich Weber, Peter Schnyder, Peter Gasser und Peter Rusterholz. Göttingen: Wallstein, 2014, 41–60.
- Broich, Ulrich: Der entfesselte Detektivroman [1978]. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink / UTB 1998, 97–110.
- Christie, Agatha: *The Murder of Roger Ackroyd* [1926]. Dt.: *Alibi*. München: Goldmann, 1961.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Der Richter und sein Henker* [1952]. In: Friedrich Dürrenmatt: *Der Richter und sein Henker / Der Verdacht*. Die zwei Kriminalromane um Kommissär Bärlach. Zürich: Diogenes, 1980 (1980a), 9–117 (= Werkausgabe, Bd. 19).
- Dürrenmatt, Friedrich: *Der Verdacht* [1953]. In: Friedrich Dürrenmatt: *Der Richter und sein Henker / Der Verdacht*. Die zwei Kriminalromane um Kommissär Bärlach. Zürich: Diogenes, 1980 (1980b), 119–265 (= Werkausgabe, Bd. 19).
- Dürrenmatt, Friedrich: *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman* [1958]. In: Friedrich Dürrenmatt: *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman/Aufenthalt in einer kleinen Stadt. Fragment*. Zürich: Diogenes, 1980 (1980c), 9–163 (= Werkausgabe, Bd. 22).
- Dürrenmatt, Friedrich: *Nachwort zu ‚Das Versprechen‘* [1958]. In: Friedrich Dürrenmatt: *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman / Aufenthalt in einer kleinen Stadt. Fragment*. Zürich: Diogenes, 1980 (1980d), 203 (= Werkausgabe, Bd. 22).
- Gasser, Peter: Die Geburt der Literatur aus dem Geiste des Spiels. Zu Friedrich Dürrenmatts Dramaturgie der Phantasie. In: *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*. Hg. Ulrich Weber, Peter Schnyder, Peter Gasser und Peter Rusterholz. Göttingen: Wallstein, 2014, 19–40.
- Grice, H. Paul: Logic and Conversation [1975]. Dt.: Logik und Konversation. In: *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Hg. Georg Meggle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, 243–265.
- Heyd, Theresa: Unreliability. The Pragmatic Perspective Revisited. In: *Journal of Literary Theory* 5.1 (2011), 3–18.
- Hühn, Peter: Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte im Detektivroman [1987]. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink / UTB, 1998, 239–254.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008.
- Klimek, Sonja: Unzuverlässiges Erzählen als werkübergreifende Kategorie. Personale und impersonale Erzählinstanzen im phantastischen Kriminalroman. In: *Journal of Literary Theory* 12.1 (2018), 29–54.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014.
- Ladenthin, Volker: Warum man heute Friedrich Dürrenmatts Roman *Der Richter und sein Henker* lesen sollte. In: *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hg. Stefan Neuhaus und Uta Schaffers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, 387–413.
- Lang, Simone: „Zumindest hätte er sich all das gewünscht.“ *Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese*. Diss. Universität Bremen 2016 (im Erscheinen).
- Ligensa, Annemone: Perverse suspense. Spannung und unzuverlässiges Erzählen an Beispielen angloamerikanischer Literatur. In: *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. Hg. Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen und Daniela Langer. München: edition text+kritik, 2008, 50–67.
- Lindemann, Uwe: Narrativik des Detektivromans. Zwei Geschehen – zwei Geschichten – ein Text. In: *Orbis Litterarum* 57 (2002), 31–51.
- Mellmann, Katja: Empirische Emotionsforschung. In: *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hg. Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin und Boston: de Gruyter 2016, 158–175.
- Neuhaus, Volker: „... we're in a detective story, and we don't fool the reader by pretending we're not“. Das Spiel mit der Gattung als Quelle der Komik im Detektivroman. In: „*Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?*“ *Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*. Hg. Daniel Fulda, Antje Roeben und Norbert Wichard. Berlin und New York: de Gruyter 2010, 29–44.

- Richter, Jochen: „Um ehrlich zu sein, ich habe nie viel von Kriminalromanen gehalten.“ Über die Detektivromane von Friedrich Dürrenmatt. In: *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. Wolfgang Düsing. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1993, 141–153.
- Riedlinger, Stefan: *Tradition und Verfremdung. Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektivroman*. 2. Aufl. Marburg: Tectum 2007.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- Suits, Bernard: Die Detektivgeschichte: Eine Fallstudie über Spiele in der Literatur [1985]. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink / UTB, 1998, 255–273.
- Thielking, Sigrid und Jochen Vogt (Hg.): *„Beinahekrimis“ – Beinahe Krimis!?* Bielefeld: Aisthesis, 2014.
- Tschimmel, Ira: Kritik am Kriminalroman. In: *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*. Hg. Gerhard P. Knapp und Gerd Labrousse. Bern u. a.: Lang, 1981, 175–190.
- Van Dine, S. S. [Willard Huntington Wright]: Twenty Rules for Writing Detective Stories [1928]. Dt.: Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten. In: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink / UTB, 1971, 143–147.
- Vogt, Jochen: Krimis, Antikrimis, „Gedanken“-Krimis. Wie Friedrich Dürrenmatt sich in ein gering geschätztes Genre einschrieb. In: *„Beinahekrimis“ – Beinahe Krimis!?* Hg. Sigrid Thielking und Jochen Vogt. Bielefeld: Aisthesis, 2014, 51–73.
- Waldmann, Günter: Kriminalroman – Anti-Kriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung. In: *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Hg. Jochen Vogt. München: Fink/UTB, 1971, S. 206–227.
- Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Wörtche, Thomas: Kriminalliteratur tanzt, schwimmt und rudert auf vielerlei Grenzlinien. Ein Vorwort. In: Thomas Wörtche: *Das Mörderische neben dem Leben. Ein Wegbegleiter durch die Welt der Kriminalliteratur*. Lengwil: Libelle 2008, 7–19.
- Es geschah am hellichten Tag*. Reg. Ladislao Vajda. Praesens-Film, CCC-Film, Chamartín-SA, 1958.
- The Pledge* (dt.: *Das Versprechen*). Reg. Sean Penn. Warner Bros., 2001.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Wer bin ich – und was kann ich dagegen tun? Fiktionale Wahrheit und mimetisch unzuverlässiges Erzählen in Max Frischs *Stiller* (1954)



Victor Lindblom

Zusammenfassung Am Beispiel des Romans *Stiller* von Max Frisch wird im Beitrag die These plausibel gemacht, dass mimetisch unzuverlässiges Erzählen zu einer Aufspaltung einer fiktiven Welt in mehrere – potenziell unterschiedlich stark autorisierte – fiktive Welten führt. Dieser Auffassung zufolge wird durch das unzuverlässige Erzählen des Protagonisten der Roman in eine Stiller-Fiktion und in eine White-Fiktion unterteilt. Beide fiktive Welten bestehen demnach aus fiktionalen Wahrheiten, jedoch wird die Stiller-Fiktion durch den Autor stärker autorisiert als die White-Fiktion. Diese Erzählkonzeption verlangt nach einer Interpretation des Romans aus zwei Perspektiven, die im Identitätsproblem ihren gemeinsamen Kern haben: In derselben Weise wie Stiller nicht Whites Identität annehmen kann, kann White nicht Stillers Identität annehmen.

„Ich bin nicht Stiller!“ (Frisch 1976, S. 361) – Ich werde mich hier vor allem mit diesem ersten Satz aus Max Frischs Roman *Stiller* auseinandersetzen. Dabei interessiert mich in erster Linie die Beziehung zwischen fiktionaler Wahrheit und mimetisch unzuverlässigem Erzählen. Es geht somit um die Beziehung zwischen (a) dem Bestehen von Sachverhalten in fiktiven Welten und (b) einem Erzählverhalten, das am Bestehen von Sachverhalten in fiktiven Welten zweifeln lässt. Zunächst ein Umriss der These.

V. Lindblom (✉)
Departement für Germanistik,
Universität Fribourg,
Freiburg, Schweiz
E-Mail: victor.lindblom@unifr.ch

1 These

Der erste Eintrag des *Stiller*-Protagonisten in sein Tagebuch ist die Behauptung, dass er nicht Stiller sei. Vor diesem Satz hat der Leser jedoch die Information erhalten, dass es sich beim Folgenden um „Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“ (Frisch 1976, S. 361) handeln soll.

Der Leser wird, so scheint es zumindest bei der ersten Lektüre, mit einem Widerspruch konfrontiert. Proposition *s* lautet, dass es sich beim Protagonisten um Stiller handelt. Proposition *w* lautet, dass es sich beim Protagonisten um White handelt. Keine dieser Propositionen sollte nun aber, wie ich vorschlagen möchte, als fiktional falsch klassifiziert werden. Weder *s* noch *w* ist in demselben Sinne fiktional falsch wie zum Beispiel die Propositionen, dass der Protagonist Analphabet oder Chirurg oder Österreicher (usw.) ist, fiktional falsch sind.

Es sollten vielmehr beide Propositionen als fiktional wahr klassifiziert werden, obwohl sie sich widersprechen. Proposition *s* ist fiktional wahr in der fiktiven Welt der *Stiller*-Fiktion. Proposition *w* ist fiktional wahr in der fiktiven Welt der *White*-Fiktion. Dabei sind die Propositionen *s* und *w* auf unterschiedliche Weisen fiktional wahr. Proposition *s* drückt als Teil der *Stiller*-Fiktion eine autorisierte fiktionale Wahrheit aus. Proposition *w* drückt als Teil der *White*-Fiktion eine unautorisierte fiktionale Wahrheit aus.

Mimetisch unzuverlässiges Erzählen führt, so die zu erläuternde These, zu einer Aufspaltung von einer fiktiven Welt in mindestens zwei – potenziell unterschiedlich stark autorisierte – fiktive Welten. Im Folgenden werde ich zunächst darauf eingehen, was ich unter *fiktionaler Wahrheit* und *fiktiven Welten* verstehe. Dabei handelt es sich um die fiktionstheoretische Basis der anschließenden Überlegungen zum unzuverlässigen Erzählen. Zuletzt werde ich darauf aufbauend eine Interpretation (bzw. zwei Interpretationen) von *Stiller* skizzieren.

2 Fiktionale Wahrheit und fiktive Welten

Was ist eine fiktionale Wahrheit? Ein Satz „*p*“ ist wahr, wenn *p* in der Welt der Fall ist. Ein Satz „*p*“ ist fiktional wahr, wenn *p* in einer bestimmten fiktiven Welt der Fall ist. Wahr zu sein und fiktional wahr zu sein sind mögliche Eigenschaften von Sätzen. Soweit die übliche Terminologie, an die ich mich halte.¹ Entscheidend ist nun aber die Frage: Wie kommt es dazu, dass etwas in einer fiktiven Welt der Fall ist? Wann ist eine Proposition fiktional wahr?

¹Ich problematisiere also den Wahrheitsbegriff hier nicht, sondern benutze das Wort *wahr*, wie es im Alltag und in der Wissenschaft in aller Regel (auf der Basis einer Korrespondenztheorie) verwendet wird. Vgl. jedoch zur Nicht-Zerlegbarkeit des Wahrheitsbegriffs und den gängigen Wahrheitstheorien als *Wahrheitsfeststellungstheorien* etwa Gabriel (2015, S. 37–39).

An dieser Stelle kann ich verschiedene Theorien fiktionaler Wahrheit nicht gebührend vergleichen.² Eine weit verbreitete Auffassung, der ich mich anschließe, ist aber: In fiktiven Welten ist, grob gesagt, das der Fall, was man sich auf der Basis eines fiktionalen Textes (oder einer fiktionalen Textpassage) vorstellen soll.

Diese Grundidee bringt etwa Kendall Walton auf den Punkt: „A fictional truth consists in there being a prescription or mandate [...] to imagine something“ (Walton 1990, S. 39). Eine fiktionale Wahrheit (bzw. fiktive Tatsache³) ist demnach das Ergebnis einer Vorschrift, Anordnung oder Aufforderung sich etwas vorzustellen. Wird aktiv eine Vorstellung verschrieben, entsteht eine fiktionale Wahrheit. Es stellt sich insofern die Folgefrage: Wer oder was verschreibt solche Vorstellungen? Wie werden fiktionale Wahrheiten generiert?

Walton etwa ist der Auffassung, dass fiktionale Wahrheiten nicht nach einem einzelnen, benennbaren Prinzip generiert werden. Es müsse vielmehr von Fall zu Fall entschieden werden, welche fiktionalen Wahrheiten auf welche Weise generiert werden.⁴ Andere sind der Auffassung, dass man durchaus benennen oder zumindest gewinnbringend stipulieren kann, woher die für die Generierung fiktionaler Wahrheiten entscheidende Aufforderung zur Imagination kommt.

Eine naheliegende und plausible Antwort ist: vom Verfasser des Textes. Die Theorie fiktionaler Wahrheit, an die ich mich hier halten werde, ist Kathleen Stocks Variante eines starken Intentionalismus:⁵ „The basic idea [...] is that the fictional content of a particular text is equivalent to exactly what the author of the text intended the reader to imagine“ (Stock 2017, S. 1). Im Detail:

An author *Au*'s utterance *x* (or set of utterances *S*) has fictional content that *p*, if and only if: *Au* utters *x* (or *S*) intending that i) *x* (or *S*) should cause F-imagining that *p* in her intended readership *R*; ii) *R* should recognize this intention; and iii) *R*'s recognition of this intention should function as part of *R*'s reason to F-imagine that *p*. (Stock 2017, S. 15)

Eine fiktionale Wahrheit *p* wird demnach genau dann generiert, wenn der Autor mit der reflexiven Intention eine Äußerung *x* (in aller Regel: „*p*“) tätigt, dass der

²Für einen Überblick vgl. Köppe (2014).

³Die im Deutschen allesamt gebräuchlichen Ausdrücke *fiktionale Wahrheit*, *fiktive Tatsache* und *fiktiver Fakt* behandle ich im Folgenden im Sinne des Englischen *fictional truth* vereinfachend als synonym.

⁴„For purposes of divining fictional truths there is no substitute for a good nose: a combination of imagination and common sense, leavened within limits by charity and informed by familiarity with the medium, genre, and representational tradition to which the work in question belongs as well as by knowledge of the outside world – all of this combined, of course, with sensitivity to the most subtle features of the work itself“ (Walton 1990, S. 184). Allgemein zur Ermittlung fiktionaler Wahrheiten in fiktiven Welten vgl. auch Köppe (2008, S. 65–89); Zipfel (2001, S. 84–90; 2011).

⁵Die These, die ich zur Diskussion stellen möchte, steht und fällt aber nicht mit dieser Auffassung: An dieser Stelle könnte vermutlich auch ein hypothetischer Intentionalismus oder Text-intentionalismus vertreten werden, ohne dass sich dadurch etwas an der grundlegenden Idee ändert.

Leser sich vorstellen soll, dass *p*.⁶ Auf dieser Basis definiert Stock eine *Fiktion*: „[A] fiction is, necessarily and sufficiently, a collection of propositions reflexively intended by their author to be conjoined in imagination“ (Stock 2017, S. 158).

Unter einer *fiktiven Welt* verstehe ich dasselbe wie Stock unter einer *Fiktion*: Eine fiktive Welt ist eine durch einen Autor generierte Menge an in der Vorstellung zu verknüpfenden fiktionalen Wahrheiten. Eine bestimmte fiktive Welt besteht aus einer bestimmten Menge an fiktionalen Wahrheiten. Wie die Welt als die Summe ihrer Tatsachen verstanden werden kann,⁷ kann eine fiktive Welt als die Summe ihrer fiktiven Tatsachen verstanden werden.⁸

3 Was ist der Fall?

Wenn es in *Stiller* zunächst heißt, dass es sich beim Folgenden um „Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“ handelt, der erste Satz dieser Aufzeichnungen aber „Ich bin nicht Stiller!“ (Frisch 1976, S. 361) lautet, stehen wir als Leser zu diesem Zeitpunkt der Lektüre vor zwei sich widersprechenden Vorstellungsaufforderungen.

Zuerst verschreibt uns Frisch die Vorstellung, dass es sich bei den kommenden sieben Heften um die Aufzeichnungen eines Mannes namens Stiller handelt. Im zweiten Teil des Romans, dem „Nachwort des Staatsanwalts“ (Frisch 1976, S. 730), erfahren wir zudem, dass es der Staatsanwalt Rolf ist, der diese Hefte unter dem Titel *Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis* herausgegeben und kommentiert hat. Die Stiller-Fiktion fordert uns also unter anderem zu den Vorstellungen auf, dass es sich beim Protagonisten um Ludwig Anatol Stiller handelt, der James Larkin White sein möchte, aber von seinem Umfeld und der Justiz dazu gezwungen wird, wieder Stiller zu sein.

Mit dem ersten Satz aus Stillers Aufzeichnungen verschreibt uns Frisch aber auch die Vorstellung, dass der Protagonist behauptet, nicht Stiller zu sein. Diese

⁶Zu reflexiven Intentionen vgl. Stock (2017, S. 16–19, 149) sowie grundlegend Grice (1957, S. 383). Die Vorstellungen, zu denen der Autor auffordert, sind nach Stock durch drei Merkmale bestimmt: Sie sind 1) propositional (ihr Gehalt ist die im Satz direkt oder durch den Satz indirekt ausgedrückte Proposition), 2) quasi-faktual (der Leser stellt sich vor, dass die vom Satz ausgedrückte Proposition wahr ist) und 3) potentiell konjunktiv (der Leser verknüpft die propositionalen und quasi-faktualen Vorstellungen, falls weitere hinzukommen, mit diesen). Dieses fiktionsspezifische Vorstellen fasst Stock als *F-imagining* zusammen (vgl. Stock 2017, S. 145–148). Für eine Rekonstruktion und Anwendung von Stocks Fiktionstheorie vgl. auch Lindblom (2020).

⁷Nach Wittgensteins „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ (Tractatus 1).

⁸Vgl. zu fiktiven Welten als Mengen von Propositionen auch Walton (1990, S. 66–67); Köppe (2014, S. 205).

Behauptung wiederholt der Protagonist immer wieder und erzählt nicht als Stiller, sondern als White von sich und von Stiller. Die White-Fiktion fordert uns also unter anderem zu den Vorstellungen auf, dass es sich beim Protagonisten um James Larkin White handelt, der aber von seinem Umfeld und der Justiz dazu gezwungen wird, Stiller zu werden.

Was ist der Fall?

4 Mimetisch unzuverlässiges Erzählen

Damit kommt die Frage der Zuverlässigkeit ins Spiel. Zunächst zur Terminologie: „[D]er Terminus ‚mimetische Unzuverlässigkeit‘ soll für die [...] Erzähler stehen, die ihren jeweiligen Gegenstand nicht angemessen darstellen“ (Kindt 2008, S. 48). Dieses grundlegende Prinzip des unzuverlässigen Erzählens scheint mir in folgender Definition von Tilmann Köppe und Tom Kindt am klarsten auf den Punkt gebracht:

The narration expressed by a literary work *W* is mimetically unreliable if, and only if, *W* authorizes (as part of the composition strategy_w) readers to imagine that the narrator does not provide completely accurate information or all relevant information. (Köppe und Kindt 2011, S. 85)⁹

Ein Erzähler ist demnach genau dann mimetisch unzuverlässig, wenn der Leser sich vorstellen soll, dass i) dessen Sätze nicht fiktional wahr oder in relevanter Weise unvollständig sind und ii) dies im Kontext der Kompositionsstrategie des Werks eine bestimmte Funktion erfüllt.¹⁰

Wenn ein Erzähler unzuverlässig ist, handelt es sich also bei diesem Sachverhalt um eine fiktive Tatsache: Der Autor fordert den Leser auf, sich die fiktiven

⁹Für das hier verfolgte Ziel ist eine adäquate Bestimmung dieses allgemeinen Prinzips des mimetisch unzuverlässigen Erzählens ausreichend. Köppe und Kindt unterscheiden später (im Anschluss an Stühling 2011) zudem zwischen offen und täuschend unzuverlässigem Erzählen – je nachdem, ob der Leser über die fiktionale Wahrheit, dass ein Erzähler unzuverlässig ist, vorübergehend im Unklaren gelassen wird (täuschend) oder nicht (offen) (vgl. Köppe und Kindt 2014, S. 236–256). Für eine fundierte Kritik dieser Unterscheidung vgl. Lang [im Erscheinen]. Für eine umfassendere Typologie unzuverlässigen Erzählens vgl. Jacke (2018).

¹⁰*Akkurat* verstehe ich als synonym mit *fiktional wahr*: Wenn die Äußerungen eines Erzählers akkurat sind, sind sie fiktional wahr und bringen fiktive Tatsachen zum Ausdruck. Zur Notwendigkeit des Verweises auf die allgemeine Kompositionsstrategie des Werks in der Definition vgl. Kindt: „[Es] lässt sich von einem ‚mimetisch unzuverlässigen Erzähler‘ sinnvollerweise nur dann sprechen, wenn sich die Eigenschaften seiner Ausführungen, die eine Infragestellung seiner Vertrauenswürdigkeit nach sich ziehen, nicht durch die Entstehung, sondern durch die Idee des Werks zu motivieren ist. Die Zuschreibung des Konzepts setzt mit anderen Worten eine Interpretationshypothese voraus, die den festgestellten Seltsamkeiten einer Erzähläußerung eine werkbezogene Funktion zuweist“ (Kindt 2008, S. 60).

Erzählerfiguren (wenn er solche erfunden hat¹¹) als mehr oder weniger zuverlässig vorzustellen und generiert so eine fiktional wahre Proposition. Diese fiktionale Wahrheit – man könnte sie insofern als höherstufig bezeichnen – kann wiederum den fiktionalen Wahrheitswert all jener Propositionen beeinflussen, die vom Bericht des unzuverlässigen Erzählers abhängen. Erkennen kann der Leser die mimetische Unzuverlässigkeit eines Erzählers daran, dass der Autor ihn gegen Grice'sche Konversationsmaximen – Quantität, Qualität, Relation, Modalität – verstoßen lässt.¹²

5 Wer ist zuverlässiger?

Wie zeichnet also Frisch seine fiktiven Erzählerfiguren aus?

Einerseits verschreibt er dem Leser die Vorstellung, dass der Staatsanwalt als Erzähler unzuverlässig ist. So schreibt etwa der Protagonist in seinen Heften über den Staatsanwalt:

Es stimmt also nicht ganz, was mein Staatsanwalt zuvor behauptet hat; er wußte, wenn auch nicht durch Sibylle, den Namen ihres Freundes, bevor Stiller verschollen war. Ich erwähne das nur als Beispiel, daß selbst ein Staatsanwalt in seinen durchaus freiwilligen Berichten nicht ganz so widerspruchlos redet, wie sie es von unsereinem in den Verhören erwarten! (Frisch 1976, S. 579)

Andererseits verschreibt Frisch dem Leser die Vorstellung, dass der Protagonist als Erzähler unzuverlässig ist. So schreibt etwa der Staatsanwalt in seinem Nachwort über den Protagonisten:

Zu jener Zeit kannte ich die vorliegenden Aufzeichnungen noch nicht, wußte allerdings, daß Stiller in der Untersuchungshaft etwas wie ein Tagebuch geführt hatte. Es ist nicht der Sinn dieses Nachwortes, daß ich mich in zahllosen Berichtigungen ergehe. Die Mutwilligkeit seiner Aufzeichnungen, seine bewußte Subjektivität, wobei Stiller auch vor gelegentlichen Fälschungen nicht zurückschreckt, scheinen mir offenkundig genug zu sein; als Rapport über ein subjektives Erlebnis mögen sie redlich sein. (Frisch 1976, S. 749)

Beide fiktiven Erzähler behaupten implizit, wenn sie von Widersprüchlichkeiten und Fälschungen sprechen, der jeweils andere verletze die Grice'sche Maxime der Qualität. Weil der Leser sich vorstellen soll, dass ebendies der Fall ist, wurden, so scheint es wiederum zumindest bei der ersten Lektüre, fiktionale Wahrheiten generiert.

Gleichwohl hat der Leser gute Gründe, um den Staatsanwalt für insgesamt zuverlässiger zu halten als den Protagonisten. Niemand außer Knobel – und

¹¹Für erzählerloses unzuverlässiges Erzählen passen Köppe und Kindt die Definition wie folgt an: „The narration expressed by a literary work W is mimetically unreliable if, and only if, W does not authorize imagining that there is a narrator; instead W seemingly, or prima facie, authorizes imagining states of affairs that are not completely accurate“ (Köppe und Kindt 2011, S. 90).

¹²Vgl. dazu grundlegend Grice 1975 sowie die Operationalisierung von Kindt (2008, S. 53–67).

auch er nur zu Beginn – glaubt, dass dieser White sei. Der Roman ist zwar so konzipiert, dass der Leser sich durchaus wiederholt fragen kann, ob es sich beim Protagonisten um Stiller handelt. Letztlich wäre aber die Annahme – wenn man sich entscheiden müsste – besser begründet, dass es sich um Stiller handelt, der am Versuch scheitert, die White-Identität anzunehmen. Die fiktive Welt der Stiller-Fiktion ist insofern – wie ich sie nennen möchte und noch ausführen werde – die von Frisch *autorisierte*.

6 Und White?

Wenn die Stiller-Fiktion die autorisierte ist: Was geschieht mit der White-Fiktion? Besteht diese aus fiktional falschen Propositionen? Ist es schlicht nicht der Fall, dass es sich beim Protagonisten um White handelt, der gezwungen wird, Stiller zu sein? Dies scheint zumindest die aus der Standardposition folgende Antwort zu sein, die ich infrage stellen möchte.

So würden etwa Köppe und Kindt die Propositionen der White-Fiktion wohl nicht als fiktional wahr bezeichnen. Weil nach ihrer Verwendung des Begriffs der Autorisierung nur eine tatsächlich autorisierte Vorstellung eine fiktionale Wahrheit generiert, generiert eine nur scheinbar autorisierte Vorstellung keine fiktionale Wahrheit, sondern eine fiktionale Falschheit:

Since authorized imaginings [...] constitute fictional facts, one cannot say that a text authorizes *p*, but *p* is not a fact in the fictional world (and hence imagining that *p* is not accurate). We might say, though, that in unreliable narration there is a difference between seemingly, or *prima facie*, authorized imaginings and actually authorized ones. It is only in the course of our reading and, eventually, on the basis of an elaborate interpretation that we come to realize that not all seemingly authorized imaginings are actually authorized. (Köppe und Kindt 2011, S. 89)

Auch Stock entfernt Propositionen wie jene, die nach dem präsentierten Vorschlag die White-Fiktion ausmachen, aus der Menge an fiktionalen Wahrheiten, indem sie ihre ursprüngliche Definition fiktionaler Wahrheit anpasst:

An author *Au*'s utterance *x* (or set of utterances *S*) in fiction *F* has fictional content that *p*, if and only if *Au* utters *x* (or *S*) intending that, once *x* (or *S*) is read for the first time: i) *x* (or *S*) *persistently* should (be disposed to) cause propositional imagining that *p* in her intended readership *R*, for as long as she is thinking of *F* et al; ii) *R* should recognize this intention; and iii) *R*'s recognition of this intention should function as part of *R*'s reason to propositionally imagine that *p*. (Stock 2017, S. 66; Hervorhebung im Original)

Demnach sind allein jene propositionalen Vorstellungen, die der Autor nicht bloß vorübergehend, sondern andauernd verschreibt, fiktionale Wahrheiten. Wenn Vorstellungen zuerst verschrieben, dann aber wieder zurückgezogen werden, sind es fiktionale Falschheiten. Es schien bloß eine Weile so, als seien es fiktionale Wahrheiten – weil mimetisch unzuverlässig erzählt wurde.

Ich sehe aber folgendes Problem an dieser Standardposition: Wenn den Propositionen der White-Fiktion derselbe fiktionale Wahrheitswert zugeteilt würde,

wie allen anderen in *Stiller* fiktional falschen Propositionen – dann wären die positiv durch den Autor generierten, vorzustellenden und für die Interpretation des Werks relevanten Propositionen der White-Fiktion ein Teil derselben Menge an Propositionen, der auch alle Propositionen angehören, die nicht durch den Autor generiert wurden, nicht vorzustellen sind und für die Interpretation des Werks auch nicht relevant sind. Dort gehören sie aber nicht hin, weil wir mit einem Text wie *Stiller* offensichtlich nicht so umgehen. Wir behandeln die Propositionen der White-Fiktion beim Interpretieren nicht wie übliche fiktionale Falschheiten. Wir behandeln sie aber auch nicht wie übliche fiktionale Wahrheiten.

Die Proposition w – dass es sich beim Protagonisten um White handelt –, ist nicht in demselben Sinne fiktional falsch wie zum Beispiel die Proposition, dass es sich beim Protagonisten um einen Analphabeten handelt (er verfasst, unabhängig davon, ob er White oder Stiller ist, ein Tagebuch). Die Proposition w ist aber auch nicht in demselben Sinne fiktional wahr wie zum Beispiel die Proposition, dass es sich beim Protagonisten um einen Menschen handelt (er hat, wiederum unabhängig davon, ob er White oder Stiller ist, nur menschliche Eigenschaften).

7 Aufspaltung einer fiktiven Welt

Deshalb schlage ich vor, an diesem Punkt den Begriff der Autorisierung zu verwenden. Anders als Köppe und Kindt, die damit letztlich fiktionale Wahrheiten und fiktionale Falschheiten unterscheiden, sollen damit aber zwei Typen von fiktionalen Wahrheiten unterschieden werden.

Der Roman *Stiller* enthält demnach zwei fiktive Welten. Erstens die autorisierte fiktive Welt der Stiller-Fiktion, die aus einer ersten Menge an zu verknüpfenden fiktionalen Wahrheiten besteht. Zweitens die unautorisierte fiktive Welt der White-Fiktion, die aus einer zweiten Menge an zu verknüpfenden fiktionalen Wahrheiten besteht.

Manche fiktionalen Wahrheiten teilen sich diese beiden fiktiven Welten, so zum Beispiel die Proposition, dass der Protagonist im Gefängnis in Zürich sitzt und sieben Hefte vollschreibt. Andere Propositionen sind nur in einer der beiden fiktiven Welten fiktional wahr, so zum Beispiel die Propositionen, dass es sich um Stiller bzw. um White handelt, der diese Hefte vollschreibt.

Nach dieser Sichtweise sind zwei durch den Autor generierte, aber sich widersprechende fiktionale Wahrheiten p und $\text{non-}p$ (hier: s und w) in verschiedenen fiktiven Welten der Fall. Dieses *Sowohl-als-auch* scheint mir erstens die Struktur von mimetisch unzuverlässig erzählten Erzählungen und zweitens unseren interpretativen Umgang mit solchen adäquater zu erfassen als das *Entweder-oder* der Standardposition. Nach der Standardposition kann in der einen und einzigen fiktiven Welt eines fiktionalen Werks letztlich nur p oder $\text{non-}p$ der Fall sein – wobei nach dieser Sicht höchstens unentscheidbar bleiben kann, was der Fall ist.

Mimetisch unzuverlässiges Erzählen führt insofern notwendigerweise, so die These, zu einer Aufspaltung von einer fiktiven Welt in mindestens zwei fiktive Welten. In *Stiller* geschieht diese Aufspaltung mit dem ersten Satz der Gefängnis-aufzeichnungen und der Generierung von zwei sich widersprechenden fiktionalen Wahrheiten. Das Resultat ist, wiederum mit einem Ausdruck von Kathleen Stock, eine *multiple Fiktion* (vgl. Stock 2017, S. 150, 169–174): Ein fiktionales Werk mit mehreren fiktiven Welten – also mindestens zwei distinkten Mengen an in der Vorstellung zu verknüpfenden fiktionalen Wahrheiten.

8 Autorisierung fiktiver Welten

Wenn nach dieser Aufspaltung im Rahmen einer Interpretation entschieden bzw. mit guten Gründen behauptet werden kann, dass eine fiktive Welt die autorisierte ist, handelt es sich, um an Matthias Aumüllers Terminologie anzuknüpfen (vgl. Aumüller 2018), um unzuverlässiges Erzählen mit *geschlossener* Funktion: Zuletzt ist eine fiktive Welt autorisiert, die andere(n) sind unautorisiert. Wenn aufgrund einer Interpretation nicht entschieden werden kann, dass eine fiktive Welt die autorisierte ist, handelt es sich um unzuverlässiges Erzählen mit *offener* Funktion: Zuletzt bleiben zwei oder mehr fiktive Welten neben einander stehen.¹³ Dabei handelt es sich um die Grundtypen am jeweiligen Ende einer Skala. Die Funktion des unzuverlässigen Erzählens ist also entweder (ganz) geschlossen oder mehr oder weniger offen.

In demselben Sinne verstehe ich Autorisierung als eine Frage des Grades. Im Fall von *Stiller* kann man zum Beispiel sagen, dass Frisch die Stiller-Fiktion stark autorisiert, aber gleichwohl nicht vollständig oder maximal oder eindeutig. Vor allem die Zahnarzt-Episode gegen Ende der Aufzeichnungen im siebten Heft gibt dem Leser nochmals einen Grund, um daran zu zweifeln, dass es sich beim Protagonisten um Stiller handelt. Ein Zahn, der laut Röntgenbild tot sein sollte, wenn es Stillers Zahn wäre, lebt noch:

[I]m Hinblick auf den alten Röntgen-Status, den sie in der Kartothek des Vorgängers gefunden haben, kann der junge Zahnarzt es einfach nicht fassen, daß mein Vierer-unten-links noch lebt, meines Erachtens empfindlich genug, auch wenn es auf dem Röntgen-Status (man zeigt mir den Vierer-unten-links, wie ihn der verschollene Stiller hatte) ganz und gar nach einer toten Wurzel aussieht. „Merkwürdig“, murmelt er, „merkwürdig.“ Dann klingelt er dem Fräulein. „Ist das wirklich der Röntgen-Status von Herrn Stiller?“ fragt er. „Sind Sie sicher?“ „Es steht doch drauf –“ (Frisch 1976, S. 665)

¹³Weil in solchen Fällen nicht nur nicht entschieden werden kann, sondern erst gar nicht entschieden werden soll, welche fiktive Welt die autorisierte ist, scheint mir die Rede von unentscheidbarem unzuverlässigen Erzählen (vgl. Martinez und Scheffel 1999, S. 103; Köppe und Kindt 2014, S. 241) im Gegensatz zu unzuverlässigem Erzählen mit offener Funktion unpassend.

Frisch hält so die White-Fiktion als Möglichkeit offen.¹⁴ Der Plot der Stiller-Fiktion und der Plot der White-Fiktion verlaufen bis zuletzt neben einander. Die Konzeption des Romans erlaubt es, dass der Leser jeden Satz aus mindestens zwei Perspektiven interpretieren kann: aus der stark autorisierten Stiller-Perspektive einerseits, aus der schwach autorisierten White-Perspektive andererseits.

Was also ist unter *Autorisierung* zu verstehen? Sicher handelt es sich um eine Tätigkeit des Autors. Wenn er eine fiktive Welt autorisiert, gibt er dieser in irgendeiner Weise den Vorzug. Damit wird also vielleicht so etwas gesagt wie: Eine fiktive Welt ist die primäre oder realisierte oder aktuelle – eine andere fiktive Welt hingegen die sekundäre oder potenzielle oder mögliche. *Autorisierung* auf diese Weise durch womöglich viel komplexere Begriffe zu erläutern, halte ich aber für kontraproduktiv. Eine explizite Bestimmung scheint mir zudem an dieser Stelle nicht nötig. Der Duden nennt als Synonyme unter anderem *Befugnis*, *Berechtigung* oder *Erlaubnis* (vgl. Dudenredaktion o.J.). In diesem alltagssprachlich üblichen Sinne ist *Autorisierung* auch hier zu verstehen: Der Autor gibt dem Leser die Befugnis, Berechtigung oder Erlaubnis, eine fiktive Welt einer anderen vorzuziehen.¹⁵

9 Sein und Tun

Auf diese Weise stellt Frisch in *Stiller* eine (nicht vollständig) autorisierte fiktive Welt einer (nicht vollständig) unautorisierten fiktiven Welt gegenüber. Für ein Verständnis des Romans müssen offensichtlich beide berücksichtigt werden. Mit der Feststellung, dass die Stiller-Fiktion stärker autorisiert ist als die White-Fiktion, hat eine Interpretation, die nach der Werkbedeutung fragt, nur begonnen. Mit dem ausgeführten Vorschlag kann, im besten Fall, erklärt werden, in welchem Sinne die White-Fiktion ein Teil des Romans ist und bleibt.¹⁶ Der Vorschlag soll dabei für alle Erzählungen gelten können, in denen sich der Autor der Technik des mimetisch unzuverlässigen Erzählens bedient: Einmal verschriebene Vorstellungen sind und bleiben fiktionale Wahrheiten, unterscheiden kann sich einzig ihr Autorisierungsgrad. Auf dieser Basis möchte ich mit zwei Inter-

¹⁴Vgl. zu dieser Sicht auch Weidemann (2010, S. 189–190).

¹⁵Zu Waltons (ebenfalls nicht explizit bestimmter) Verwendung des Ausdrucks vgl. Walton (1990, S. 51). Vgl. auch Köppe und Kindt (2011, S. 83).

¹⁶Eine solche Erklärung können Vertreter der Standardposition – die also die Propositionen der White-Fiktion nicht als unautorisierte fiktionale Wahrheiten, sondern als fiktionale Falschheiten klassifizieren würden – meines Erachtens nicht liefern. Auch wenn Vertreter der Standardposition immer noch zwischen zwei Typen von fiktionalen Falschheiten – interpretationsrelevanten und nicht-interpretationsrelevanten – unterscheiden könnten, bleibt unklar, inwiefern die Propositionen der White-Fiktion Teil des Werks bleiben können, wenn fiktive Welten als Mengen von fiktionalen Wahrheiten und fiktionale Wahrheiten als Ergebnis von verschriebenen Vorstellungen verstanden werden.

pretationsskizzen abschließen: Zunächst aus der Perspektive der Stiller-Fiktion, dann aus der Perspektive der White-Fiktion.

„Ich bin nicht Stiller!“ (Frisch 1976, S. 361) – Was sollen wir uns hier im Detail vorstellen? Nicht bei der ersten Lektüre des Satzes, sondern nach einer Interpretation des Romans? Wir sollen uns sicherlich nicht vorstellen, dass Stiller einfach nur lügt, wenn er sagt, er sei nicht Stiller. Er meint damit etwas anderes als bloß juristische Identität. Er glaubt oder hofft, nicht mehr *der* Stiller zu sein, der er gewesen ist, sondern sein neues, besseres Ich entworfen zu haben und nun nicht mehr so heißen zu können, wie sein altes, schlechtes Ich.

Eigentlich gibt er zu verstehen: „Ich will nicht mehr der Stiller sein, der ich gewesen bin!“ Die Art, wie er seine „Ich-bin-nicht-Stiller“-Behauptung in verschiedenen Variationen wiederholt, verdeutlicht dies. Immer wieder spricht er von *diesem, ihrem* Stiller, mit dem er nicht mehr identisch sein will, weil dieser, ihr Stiller in seiner eigenen Einschätzung ein Versager ist. Er hat versagt im Krieg und versagt in der Liebe. Was für ihn bedeutet: Er hat versagt als Mann. „Stiller scheint wirklich der Inbegriff einer männlichen Mimose gewesen zu sein“ (Frisch 1976, S. 457), urteilt Stiller als White über Stiller.

Dieser Stiller, der im Krieg nicht schießen konnte, dessen „ganze jämmerliche Ehe“ (Frisch 1976, S. 496) mit Julika ein seelenzermürbender Krieg war, will er nach einem Selbstmordversuch nicht mehr sein. Statt Verantwortung zu übernehmen für sein Scheitern (ob nun real oder eingebildet oder ein wenig von beidem), statt Schwächen zu beheben und Fehler gutzumachen, will er sich als White neu erfinden: als einen in seiner Vorstellung starken Mann, ohne Neurosen, voller Potenz.¹⁷ Das ist aber genau jenes feige Verhalten, das Stiller als den Stiller entlarvt, der er nicht mehr sein will. „[I]mmer kommst du mit deinen Hirn-espinsten!“ (Frisch 1976, S. 408). So Julikas Urteil zu Stillers fixer Idee.

Am Ende scheint mir denn auch keine Einsicht oder gar Selbstannahme zu stehen – auch wenn der Staatsanwalt¹⁸ sowie manche Interpreten¹⁹ das so

¹⁷Vgl. zu Stillers Vorstellungen von Männlichkeit auch Rohner (2015, S. 30–65).

¹⁸Der Staatsanwalt schreibt in seinem Nachwort: „Sein Verstummen, wenn man es einmal so nennen will, war ja in der Tat ein wesentlicher, vielleicht sogar der entscheidende Schritt zu seiner inneren Befreiung, die wir nicht allein an unserem Freund zu erkennen vermochten, sondern deutlicher noch an seinen Nächsten, an einer kaum merklichen und eigentlich langsamen, jedoch wirklichen Verwandlung unseres Verhältnisses zu ihm. Es wurde möglich, sein Freund zu sein; Stiller war frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen“ (Frisch 1976, S. 730).

¹⁹So wollen zum Beispiel Manger (1966), Harris (1968), Frühwald (1978) und Petersen (2002) eine jeweils mehr oder weniger vollständige Selbstannahme erkennen. Nach Harris ist Stiller „zur Wahrhaftigkeit und zur endgültigen Erkenntnis gelangt, daß er zwar sein Ich zurück-erobert, indem er sich selbst angenommen, seinem Du aber – also Julika – nicht dieselben Rechte gegönnt habe“ (1968, S. 695). Frühwald spricht von einer „radikalen Ich-Annahme“ (1978, S. 266). Petersen wiederum davon, dass es Stiller am Schluss schaffe, „ganz zu sich selbst zurückzufinden“ (2002, S. 116). Für Forschungsüberblicke und Zusammenfassungen der gängigen Interpretationen vgl. Schößler und Schwab (2004, S. 10–12) sowie Albarella (2003, S. 16–21).

sehen –, sondern Resignation. Stiller ist einfach wieder derselbe. Er hat als Stiller, der White zu sein versucht hat, keine Entwicklung gemacht, die ihn von einem Punkt an einen anderen geführt hätte, sondern sich im Kreis gedreht. Stiller war bereits davon überzeugt, Julika seelisch ermordet zu haben. Trotzdem geht er – wissend, dass es sich um einen Fehler handelt – nach seiner White-Episode zu ihr zurück:

Warum ich zurückgekommen bin?! Das hast du nicht erlebt. Eine Idiotie, nichts anderes, eine Starrköpfigkeit! Begreifst du's denn nicht? Wenn du ein halbes Leben lang vor einer Tür gestanden und geklopft hast, Herrgott nochmal, erfolglos wie ich vor dieser Frau, vollkommen erfolglos, Herrgott nochmal – und dann geh du weiter! Vergiß sie, so eine Tür, die dich zehn Jahre versäumt hat! Gib's auf, geh weiter!... Was heißt da schon Liebe? Ich habe sie nicht vergessen können. Das ist alles. Wie man eine Niederlage nicht vergessen kann. Warum ich zurückgegangen bin? Aus Besoffenheit, mein Lieber, aus Trotz. Du mit deinen noblen Meinungen! Geh in ein Kasino, schau sie dir an, wie sie weiter spielen, wenn sie verlieren, immer weitersetzen. Genau so! Weil's einen Punkt gibt, wo sich das Aufgeben nicht mehr lohnt. Aus Trotz, ja, aus Eifersucht! Du kannst eine Frau verlieren, wenn du sie gewonnen hast. Soll einer kommen! Aber wenn du selber nie gewonnen hast, nie gefunden, nie erfüllt? Vergiß sie, so eine Türe, und laß andere eintreten, geh weiter! Recht hast du: Warum haben wir uns nicht getrennt? Weil ich feige bin. (Frisch 1976, S. 768)

Wenn es dann zuletzt, auf Büchners *Lenz*-Abschluss anspielend, heißt: „Stiller blieb in Glion und lebte allein“ (Frisch 1976, S. 780), ist das Ende auf ganzer Linie tragisch. Eine Selbstfindung ist ausgeblieben, Julika ist tot, und Stiller wird sich selbst nun auch als ihr physischer Mörder verurteilen. Stillers Scheitern ist also vollkommen.²⁰ *Wer bin ich – und was kann ich dagegen tun?* Dies scheint mir die zentrale existenzphilosophische Frage, die Frisch derart verhandelt. *Stiller* handelt insofern durchaus auch von Identität als solcher – vor allem aber vom *Leiden des Individuums an der eigenen Identität*.

Der Roman stellt den Leser vor die Frage: Was wäre zu tun, wenn man wie Stiller nicht mag, wer man gewesen ist? Keine Option ist, das soll gezeigt werden, die eigenen Verfehlungen zu leugnen. Erstens toleriert die Gesellschaft diese Art von moralischer Hochstapelei nicht. Zweitens verliert ein Individuum ohne Vergangenheit erst recht seine Identität. Ein Leiden am Selbst kann nur durch anderes, besseres, moralischeres Handeln gemindert werden, was auch immer das im Detail heißen mag.

Stiller hingegen trägt weder Schuld noch Verantwortung. Er will alle Belastungen zum Verschwinden bringen, sie auslöschen, indem er in eine Phantasie flüchtet. Dies, obwohl er auch in seiner White-Rolle eigentlich weiß,

²⁰Stiller wird, so Roman Bucheli, „am Ende mit der Höchststrafe belegt“ (2013, S. 14). Ebenso urteilt Jurgensen über den am Ende allein zurückbleibenden Stiller: „Seine epische Wiedergabe durch Rolf unterstreicht den Verlust einer Vitalität, die sein eigentliches Wesen kennzeichnete. Resignation wird hier fälschlicherweise als Lösung empfunden“ (1972, S. 79). Und auch Hans Mayer erkannte kein gutes Ende: „Kein Weg nach Innen, keine Befreiung durch ein einfaches Leben, keine Katharsis durch die Kunst. Alles bleibt offen, ungelöst, unbewältigt“ (1963, S. 50).

dass das nicht funktionieren kann: „Heute wieder sehr klar: das Versagen in unserem Leben läßt sich nicht begraben, und solange ich’s versuche, komme ich aus dem Versagen nicht heraus, es gibt keine Flucht“ (Frisch 1976, S. 589).

Der Roman fordert aber auch eine Interpretation aus der Sicht der White-Fiktion. In dieser fiktiven Welt sagt White die Wahrheit, wenn er behauptet, nicht Stiller zu sein. Der Staatsanwalt hingegen täuscht sich.²¹ Jedoch lernt White durch die Erzählungen von Julika, Sibylle und Rolf im Laufe seiner Haft *diesen, ihren* verschollenen Stiller derart gut kennen, dass er glaubt, dessen Identität annehmen zu können. Er fügt die verschiedenen Stiller-Bildnisse zu einer Stiller-Identität zusammen. Er gibt den Kampf um seine eigene Identität auf und nimmt die angebotene „Flucht in eine Rolle“ (Frisch 1976, S. 401) an. Er fügt sich – jedoch ohne jemals explizit zuzugeben, dass er Stiller sei – dem Umfeld, das darauf beharrt, dass er Stiller zu sein hat. Bereits nach dem Zahnarztbesuch war White durch den Kopf gegangen:

Vielleicht, ich frage mich, müßte man sich überall wehren, wo man verwechselt wird, und ich dürfte es keinem Empfangsfräulein durchlassen, daß sie mich als Herr Stiller verbucht; eine Sisyphos-Arbeit! (Frisch 1976, S. 666)

Diese Arbeit legt er endgültig nieder, als ihn die Justiz dazu verurteilt, Stiller zu sein. „Stiller war frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen“ (Frisch 1976, S. 730), schreibt Rolf in seinem Nachwort dazu, wobei er Whites Resignation mit Stillers Freiheit verwechselt.

In einer fremden Rolle kann auch White nur scheitern. Selbst wenn Identität, wie der Roman weiterhin nahelegt, zumindest zum Teil durch eine Erzählung – durch eine Auswahl, Ordnung und Verknüpfung von Ereignissen – konstruiert wird: Es muss sich dann doch um die eigene Erzählung handeln. Als Stiller wiederholt White bloß Stillers Fehler.

Stiller kann seine Identität nicht ablegen und White sein. White kann seine Identität nicht ablegen und Stiller sein. In ihrer Macht liegt einzig, bessere oder schlechtere Versionen ihrer selbst zu sein. An diesem Punkt finden die beiden Interpretationen ihren gemeinsamen Kern.

10 Schluss

Am Beispiel des Romans *Stiller* von Max Frisch habe ich versucht die These plausibel zu machen, dass mimetisch unzuverlässiges Erzählen zu einer Aufspaltung von einer fiktiven Welt in mehrere – potenziell unterschiedlich stark autorisierte – fiktive Welten führt. Dies scheint zumindest die Konsequenz aus der

²¹Und wie gesehen gibt es gute Gründe für die Annahme, dass Rolf ein unzuverlässiger Erzähler ist: Besonders seine wenig überzeugende Erklärung von Stillers Entwicklung macht ihn verdächtig.

etablierten fiktionstheoretischen Position zu sein, dass fiktionale Wahrheiten durch Vorstellungsaufforderungen generiert werden. Zusammengefasst:

- (1) Fiktionale Wahrheiten sind vorzustellende Propositionen
- (2) Fiktive Welten sind Mengen an zu verknüpfenden fiktionalen Wahrheiten
- (3) Mimetisch unzuverlässiges Erzählen führt zu sich widersprechenden fiktionalen Wahrheiten
- (4) Sich widersprechende fiktionale Wahrheiten führen zur Aufspaltung von einer fiktiven Welt in mindestens zwei fiktive Welten
- (5.1) Bei mimetisch unzuverlässigem Erzählen mit (vollständig) geschlossener Funktion wird eine fiktive Welt autorisiert
- (5.2) Bei mimetisch unzuverlässigem Erzählen mit (mehr oder weniger) offener Funktion stehen sich mindestens zwei fiktive Welten ohne vollständige Autorisierung gegenüber

Literatur

- Albarella, Paola: *Roman des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.
- Aumüller, Matthias: Offenheit und Geschlossenheit als Funktionen des unzuverlässigen Erzählens. Mit Interpretationsbeispielen anhand Texten von Ernst Weiß, Paul Zech und Stefan Zweig. In: *Journal of Literary Theory* 12.1 (2018), 127–150.
- „Autorisierung“. Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Autorisierung> (18.11.2018).
- Bucheli, Roman: Die Verbesserung des Ich. Max Frischs biografische und ästhetische Metamorphosen. In: *Text + Kritik: Max Frisch*. Hg. Hermann Korte. München: Edition Text + Kritik ⁴2013, 3–21.
- Frisch, Max: Stiller. Roman. In: *Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. 3 (1949–1956)*. Hg. Hans Mayer unter Mitw. Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 [1954], 359–780.
- Frühwald, Wolfgang: Parodie der Tradition. Das Problem der Originalität in Max Frischs Roman „Stiller“. In: *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Hg. Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, 256–268.
- Gabriel, Gottfried: *Erkenntnis*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.
- Grice, Paul H.: Meaning. In: *The Philosophical Review* 66.3 (1957), 377–388.
- Grice, Paul H.: Logic and Conversation. In: Peter Cole/Jerry Morgan (Hg.), *Syntax and Semantics, Vol. 3. Speech Acts*. New York 1975, 41–58.
- Harris, Kathleen: Stiller (Max Frisch): Ich oder Nicht-Ich?, In: *The German Quarterly* 41:4 (1968), 689–697.
- Jacke, Janina: Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ‚Unreliable Narration‘. In: *Journal of Literary Theory* 12.1 (2018), 3–28.
- Jurgensen, Manfred: *Max Frisch. Die Romane* [1972]. Bern: Francke, ²1976.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Max Niemeyer, 2008.
- Köppe, Tilmann: *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*. Paderborn: Mentis, 2008.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt: Unreliable Narration With a Narrator and Without. In: *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), 81–94.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam, 2014.

- Köppe, Tilmann: Fiktive Tatsachen. In: Tobias Klauk, Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, 190–208.
- Lang, Simone Elisabeth: „Zumindest hätte er sich all dies gewünscht.“ *Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese*. [im Erscheinen]
- Lindblom, Victor: Ist es wirklich so schlimm? Zur Fiktionalität und Erzählkonzeption von Lukas Bärfuss’ „Koala“. In: *Text + Kritik: Lukas Bärfuss*. Hg. Tom Kindt und Victor Lindblom. München: Edition Text + Kritik. 2020, 39–45.
- Martinez, Matias und Scheffel Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C.H. Beck, 1999.
- Mayer, Hans: *Dürrenmatt und Frisch. Anmerkungen*, Pfullingen: Neske, 1963.
- Petersen, Jürgen H.: *Max Frisch*, Stuttgart: Metzler, 2002.
- Rohner, Melanie: *Farbbekennnisse: Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs „Stiller“ und „Homo Faber“*, Bielefeld: Aisthesis, 2015.
- Schöbller, Franziska und Eva Schwab: *Max Frisch, Stiller. Ein Roman*. München: Oldenburg, 2004.
- Stock, Kathleen: *Only Imagine. Fiction, Interpretation, and Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Stühling, Jan: Unreliability, Deception, and Fictional Facts. In: *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), 95–108.
- Walton, Kendall: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1990.
- Weidermann, Volker: *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- Zipfel, Frank: Unreliable Narration and Fictional Truth. In: *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), 109–130.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



„nicht mehr zu erzählen gewusst als unzuverlässige unsichere Gerüchte“ Zu den Grenzen unzuverlässigen Erzählens in Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* (1959)



Paul Onasch

Zusammenfassung Im Aufsatz wird die Frage diskutiert, inwiefern der Erzähler in Uwe Johnsons erstveröffentlichtem Roman *Mutmassungen über Jakob* den Versuch, die Hintergründe zum Tod der Titelfigur Jakob Abs zu rekonstruieren, auf narratologisch unzuverlässige Weise arrangiert. Ausgehend von Simone Elisabeth Langs These, dass „der Befund zur mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers positiv“ ausfalle, sich das Erzählen im Roman aber „am Rande des Spektrums der erzählerischen Zuverlässigkeit“ bewege (Lang 2016, S. 223), werden Textstellen untersucht, in denen der Erzähler scheinbar auf das Bewusstsein der zu Beginn der Erzählung bereits verstorbenen Titelfigur zurückgreifen kann. Während es sich bei diesen Passagen eindeutig nicht, wie von Lang angenommen, um unmarkierte Wiederholungen von Figurentext im Erzählerbericht handelt (vgl. Lang 2016, S. 219 f.), bleibt aufgrund des artifiziellen Charakters einiger Bewusstseinswiedergaben offen, inwieweit diese womöglich als szenische Vergegenwärtigung des Erzählers gestaltet sind (vgl. Müller 2005, S. 272). Zweifellos nimmt Johnson damit eine mimetische Unzuverlässigkeit in Kauf, spielt bei genauerer Betrachtung mit ihr (vgl. Lang 2016, S. 223), um den poetologischen Anspruch an einen Erzähler zu demaskieren, eine konsistente (Erzähl-), Wahrheit‘ präsentieren zu müssen.

Als der gerade einmal 25-jährige Uwe Johnson im Herbst 1959 seinen ersten Roman veröffentlichte, war die Kritik voll des Lobes über das Debüt dieses „jungen Ostdeutschen, der 1934 in Pommern geboren wurde“ (Wieser 1959,

P. Onasch (✉)
Briefedition „Barlach 2020“,
Universität Rostock,
Rostock, Deutschland
E-Mail: paul.onasch@uni-rostock.de

S. 25).¹ Marcel Reich-Ranicki, der das Werk zunächst als eine „Provokation und eine unglaubliche Zumutung“ wahrnahm, erkannte in Johnson „eine ganz große Hoffnung“ (Reich-Ranicki 1959, S. 20). Das ambivalente Urteil Reich-Ranickis gründet in erster Linie auf der von Johnson gewählten Form des Romans: Die Freunde und Bekannten von Jakob Abs, einem Streckendispatcher bei der Deutschen Reichsbahn, stellen nach dessen Tod beim Überqueren der Gleise in den frühen Morgenstunden des 8. November 1956 Überlegungen über die Umstände an, die in Monologen, die kursiv hervorgehoben sind, und Dialogen, die durch Spiegelstriche markiert werden, wiedergegeben werden. Angeordnet, eingependelt und unterbrochen werden beide Erzählmodi² durch einen nicht-diegetischen bzw. heterodiegetischen Erzähler.³ In diesem dritten Erzählmodus, den sog. Erzählerpartien, die den weitaus größten Teil des Textes ausmachen (vgl. Born 1997, S. 75–77), werden Sacherklärungen geliefert, das Geschehen oder das eigene Erzählen kommentiert und Informationen in externen Analepsen bereitgestellt (vgl. Leuchtenberger 2003, S. 141 f.).

In einem Interview mit Arnhelm Neusüss erklärte Johnson, dass das, was die Figuren „sich da zusammendenken über Jakobs letzte Tage, wie sie gewesen sein könnten, was da war, als sie selbst es nicht sahen – das ist ja unzuverlässig, das bilden die sich ja ein, das sind Interpretationen“ (zit. n. Neusüss 1988 [1961], S. 186). Sie stellen im Sinne des Romantitels Mutmaßungen über den zu Tode gekommenen Jakob an, Mutmaßungen, die „immer ungenau und stets unzuverlässig“ sind (Ahl 1960, S. 151). Konsequenterweise erscheint es, den Titel und das damit verbundene Erzählverfahren des Mutmaßens auf den gesamten Roman und somit auch auf den Erzähler und die von ihm verantworteten Erzählerpartien zu über-

¹Nicht verschwiegen bleiben soll dabei, dass der Roman und vor allem Johnson als aus der DDR Übergesiedelter – ein Umstand, der auch in dieser Schweizer Rezension betont wird – in der westdeutschen Kritik mit Attributen wie ‚Roman der deutschen Teilung‘ (Siedler) oder ‚Dichter der beiden Deutschland‘ (Blöcker) auf das Thema der deutsch-deutschen Teilung eingegrenzt und für westdeutsche Sichtweisen auf diese vereinnahmt wurde; vgl. hierzu Bond (2009, S. 146 f.).

²Vgl. Leuchtenberger (2003, S. 101 f.). Johnson selbst bezeichnete die Erzählmodi als „drei Manieren“ oder „drei Gesten“ des Erzählens (zit. n. Roloff 1988 [1961], S. 177); vgl. auch Johnson (1980, S. 139).

³Angesichts der für Johnsons Romane charakteristischen Textinterferenz, der Überlagerung von Erzähler- und Figurentext, wird für die folgende Analyse der *Mutmassungen über Jakob* auf die stratifikatorische Erzähltheorie Wolf Schmid und deren Terminologie zurückgegriffen. Schmid hebt in *Elemente der Narratologie* hervor, dass die Binäropposition diegetischer und nichtdiegetischer Erzähler in erster Linie dazu diene, die auf Franz K. Stanzel zurückgehende „traditionelle, aber problematische Dichotomie *Ich-Erzähler* vs. *Er-Erzähler* [zu] ersetzen“ (Schmid 2008, S. 89). Im Wesentlichen entspricht Schmidts Unterscheidung der Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen – ein zur Diegesis und zur Exegesis oder ein nur zur Exegesis gehörendes Ich – der Differenzierung Gérard Genettes zwischen einem Erzähler, der in der Geschichte, die er erzählt, „anwesend ist“ (homodiegetisch) oder aber „nicht vorkommt“ (heterodiegetisch) (Genette 1994 [1972], S. 175). Vgl. Schmid (2008, S. 88).

tragen.⁴ Aufgegriffen wurde dieser Gedanke bereits in den ersten Rezensionen zu den *Mutmassungen über Jakob*. Günter Blöcker (1959, S. V) beschreibt den Erzähler als Vermittlungsinstanz, die die Geschichte der Titelfigur „nicht als romanhaft präsentierte Folge von Ereignissen ab[spult]“, sondern sie sukzessive entstehen lässt, „so wie sich Erfahrungen und Wahrnehmungen dem menschlichen Bewußtsein mitteilen: in Stößen, Wellen, Fragmenten, in Erinnerungsschüben, Monologen und Gesprächsfetzen, im Allgemeingewoge des Existentiellen ebenso wie in exakt faßbaren Daten“. Der Erzähler begeben sich in einen Bereich, „in welchem wie der Titel zu verstehen gibt, allenfalls Mutmaßungen gestattet sind. Was darüber hinausgeht, verletzt bereits die Wahrheit“ (ebd.).

1 Narratologische Vorüberlegungen zur (Un-) Zuverlässigkeit in den Erzählerpartien des Romans

Vor dem Hintergrund dieser und ähnlicher Interpretationen der Erzählsituation in den *Mutmassungen über Jakob* soll der Versuch unternommen werden zu untersuchen, inwieweit die den Monologen und Dialogen des Romans inhärente Unzuverlässigkeit auch auf die Erzählerpartien und damit auf die Erzählinstanz übertragen werden kann.

Ist der Bericht des nichtdiegetischen Erzählers wie die Rede der Figuren geprägt vom Erzählverfahren des Mutmaßens, das Johnsons erstveröffentlichtem Roman zugrunde liegt? Begibt sich der Erzähler, wie von Blöcker angenommen, in einen Bereich des Mutmaßens, in dem er zwangsläufig in den Verdacht gerät, unzuverlässig zu erzählen?⁵

Simone Elisabeth Lang hebt zu Beginn ihrer Untersuchung der *Mutmassungen über Jakob* im Rahmen ihrer Dissertation zum *Unzuverlässigen Erzählen in der Heterodiegese* hervor, dass sie den Roman „zunächst als unzuverlässig erzählt kategorisiert habe“ (Lang 2016, S. 206). Dagegen habe die Analyse des Romans

⁴In einem Vortrag, gehalten im Dezember 1975 während einer Vortragsreise im damaligen Jugoslawien, stellte Johnson die poetologische Forderung auf, dass ein Titel „so in Form sein“ müsse, „dass er jedes einzelne Wort des Buches umfassen kann“ (Johnson 1988 [1975], S. 55).

⁵Auch Ulrich Krellner, der die Begriffe ‚Mutmaßungsstil‘ und ‚Mutmaßungspoetik‘ entschieden zurückweist, weil sie als „experimentelles Formprinzip eine verschwommen spekulierende Haltung des Autors gegenüber den von ihm erfundenen Figuren und Geschichten“ impliziere, bestimmt den Erzähler mit Blick auf seine Erzählperspektive als eingeschränkt und damit nicht allwissend (Krellner 2003, S. 46). Statt auf die Begriffe zu verzichten, scheint es naheliegender, davon abzusehen, sie wie Krellner auf den Autor zu übertragen, und unter dem Mutmaßungsstil ein Formprinzip des Romans mit seinen drei Erzählmodi zu verstehen, wie es Hans Mayer (1992, S. 91 f.) getan hat: „Seit Johnsons Romantitel ist in der deutschen Nachkriegsbelletristik, und nicht nur dort, eine modische Phalanx von Erzählungen und Erzählern einer koketten epischen Skepsis aufmarschiert, die sich viel darauf zugute tat, unscharf zu referieren, dem Leser spannende Unauflösbarkeiten darzubieten, ein bißchen mit dem ‚Geheimnis‘ zu spielen“.

ergeben, dass „der Befund zur mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers positiv“ ausfalle (Lang 2016, S. 223). Lang schränkt aber ein, dass sich der Erzähler des Romans „am Rande des Spektrums der erzählerischen Zuverlässigkeit“ bewege, „bei genauer Betrachtung genau damit zu spielen“ scheine (Lang 2016, S. 223).

Mimetisch zuverlässig ist ein Erzähler gemäß der Begriffsbestimmung Tom Kindts, wenn dessen Aussagen über die fiktive Welt unter der Voraussetzung der Kompositionsstrategie des Werkes „ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten“ (Kindt 2008, S. 51). Lang (2016, S. 54) präzisiert die Bestimmung mimetischer (Un-)Zuverlässigkeit, indem sie statt des Erzählers den Erzähltext, den Erzählerbericht ins Zentrum ihrer Definition stellt, um Spekulationen über den Wissenshorizont des Erzählers von vornherein auszuschließen: „Ein Erzähltext T ist genau dann mimetisch unzuverlässig zu nennen, wenn T (vorübergehend) neben der Annahme A_1 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.“ Sowohl Kindt als auch Lang stellen das von Herbert Paul Grice in *Logic and Conversation* entwickelte Kooperationsprinzip mit seinen Konversationsmaximen ins Zentrum ihrer Explikationen von (un-)zuverlässigem Erzählen. Für die Bestimmung der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers bzw. des Erzählerberichts in den *Mutmassungen über Jakob* gilt daher, darauf zu achten, inwiefern die Aussagen der Erzählinstanz „alle relevanten Informationen enthalten“, inwieweit sie „so informativ ausfallen, wie es das Erzählinteresse und der Äußerungskontext erfordern und die Erzählsituation erlaubt“ (Kindt 2008, S. 67).

Das dem Roman zugrunde liegende Erzählinteresse spiegelt sich in dessen Titel wider und kann mit den Worten des Autors wie folgt wiedergegeben werden: „Die Hauptfigur ist tot, das Buch ein Versuch, die letzten Tage dieses Mannes zu rekonstruieren. Abschließende Auskünfte sind da nicht möglich, deshalb Mutmaßungen“ (zit. n. Halstenberg 1988 [1969], S. 233). Dieses Erzählinteresse vorausgesetzt, dürfte man von einem zuverlässigen Erzähler erwarten, die Umstände von Jakobs Tod (sukzessive) aufzuklären, sofern – und das ist der entscheidende Punkt der folgenden Untersuchung – es Anhaltspunkte in der Erzählanlage des Romans gibt, aus denen geschlossen werden kann, dass der Erzähler über die entsprechenden Informationen verfügt. Fakt ist, dass die Umstände, unter denen sich das Unglück am Morgen des 8. November 1956 ereignet, bis zum Ende des Romans offen bleiben. Jurij Sacharow erkennt in diesem Umstand eine Konsequenz in der Erzählanlage, weil es nicht dem „ästhetischen Sinn“ des Romans entspreche, „eine Diskussion von Jakobs Gedanken kurz vor dem Vorfall“ zu führen oder die Einzelheiten eines „grausigen Unfalls (oder (Selbst-)Mordes)“ zu schildern (Sacharow 2011, S. 81). Für die Frage nach der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers ist der ästhetische Sinn aber zunächst zweitrangig. Entscheidend ist, ob und inwieweit sich für den Roman eine „inkonsistente Beschränkung des Erzählerwissens“ (Leuchtenberger 2003, S. 144) bzw. besser des Erzählerberichts feststellen lässt.

Die ersten beiden Erzählerpartien zeugen von einer Erzählinstanz, die keinen Überblick über das Geschehen hat, sondern für das eigene Erzählen auf Aus-

sagen der Figuren zurückgreift, sie anreichert und kommentiert. Sacharov (2011, S. 82) hat dieses Erzählprinzip der unmarkierten ‚Wiederholungen‘ von Figurentext in der Erzählerrede eindrucksvoll an den ersten Seiten des Romans exemplifiziert: „Der erste Satz im Roman, der der Perspektive des Erzählers zuzuordnen ist, wiederholt variierend den Beginn des Dialogs zwischen zwei Bekannten Jakobs, Jöche und Jonas, die seine Todesumstände zu erörtern suchen.“⁶ Noch deutlicher wird dieses Verfahren bei der Darstellung des Unglücks in der zweiten Erzählerpartie. Der Erzähler konstruiert seinen Bericht auf der Grundlage verschiedener Figurenaussagen, er schildert „den Bahnknotenpunkt an einem Herbstmorgen (nicht unbedingt am Morgen von Jakobs Tod) und verwendet dabei sowohl Jakobs (und sodann Jonas’) Worte über den Nebel, nass verschmierte Gleise, als auch die beobachtende Perspektive des ‚F-d-I‘ und Jöchens Worte über die Erfahrung und Vorsicht Jakobs“ (Sacharov 2011, S. 84).⁷ Auflösen lässt sich durch die Beobachtung Sacharovs auch das scheinbare Paradox, dass der Erzähler an zwei Stellen als vermeintliches Erzähler-Ich auftritt, aber als Figur nicht greifbar wird.⁸ Die Charakterisierung Jakobs und seiner Arbeit als Dispatcher beginnt der Erzähler mit den Worten „In diesem Herbst war Jakob achtundzwanzig Jahre alt“ und wiederholt sie kurz darauf: „In diesem Herbst nun: wie ich sage“ (MJ, 17 f.). Die *inquit*-Formel bezieht sich allerdings nicht auf den Erzähler, sondern auf Gesine, die im ersten auf sie zurückgehenden Monolog ihren Vater mit den Worten charakterisiert: „*Mein Vater war achtundsechzig Jahre alt in diesem Herbst*“ (MJ, 8).⁹ Wenig später berichtet der Erzähler, dass Jakob an einem Abend „im Ratskeller gesehen [wurde] mit einer Dame“ (MJ, 25), die in der Folge als Sabine, Jakobs Freundin, identifiziert wird. Der Erzähler schließt seinen Bericht vorübergehend mit der Bemerkung, dass Sabine angerufen wurde „aus dem ganzen Gelände von jungen Männern seines Alters mit dienstlichen Vorwänden, ein Gespräch mit Jakob war lange nicht bemerkt worden, wie ich ja sage“ (MJ, 25 f.), um daraufhin erneut mit dem Erzählen anzusetzen. Die *inquit*-Formel „wie ich ja sage“ greift den Abschluss der Rede des Taxifahrers auf, der Rohlf die nächtliche Fahrt von Jakob und Gesine im Taxi berichtet. Hergestellt wird damit eine Verbindung der Beziehungen zwischen Jakob und Sabine bzw. Jakob und Gesine: „Sie hatte die Hände in den Taschen und lehnte an seiner Schulter beim Gehen: als würde er sie tragen ohne sie anzufassen. Wie ich ja sage.“ (MJ, 35).

⁶Vgl. Johnson (2017 [1959], S. 7): „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen. / – Aber er ist doch immer quer über die Rangiergleise und die Ausfahrt gegangen.“ Die weiteren Nachweise von Zitaten aus den *Mutmassungen über Jakob* erfolgen unter der Angabe der Sigle ‚MJ‘ und der Seitenzahl im Text.

⁷Vgl. MJ, 105 f., 201, 203. ‚F-d-I‘ ist die Abkürzung für den Fahrdienstleiter, der in einer Betriebsstelle die Zulassung von Zugfahrten und die Zugfolge regelt.

⁸Vgl. etwa Leuchtenberger (2003, S. 141); Krellner (2003, S. 76); zuletzt auch Yamamoto (2015, S. 63).

⁹Sofern der Kursivdruck in Textstellen der *Mutmassungen über Jakob* wie hier unkommentiert bleibt, handelt es sich um Kursivierungen im Original, die durch Johnson als Hervorhebung des monologischen Erzählmodus vorgenommen wurden.

Ausgehend von dieser ersten exemplarischen Analyse Sacharows lässt sich mit Leuchtenberger (2003, S. 147) festhalten, dass der Erzähler „mit den Sichtweisen, Perspektiven und Stimmen der Figuren [jongliert], die er wie an einem Mischpult ein- und ausblenden und sich ihrer bedienen kann“. Analog zur Titelfigur nimmt der Erzähler „dispatchende Funktionen“ wahr (Neumann 1993, S. 161).¹⁰ Sacharov (2011, S. 85 f.) geht noch einen Schritt weiter und bestimmt die Erzählerpartien als „ein Konvolut von Gedanken und Beobachtungen der handelnden Personen, die vom Erzähler episch bearbeitet und erweitert werden“. Er betont den herausgehobenen Stellenwert der Figuren als Grundlage des Erzählerberichts und erwähnt eher beiläufig die nachträgliche epische Bearbeitung und vor allem die Erweiterung des Figurentextes durch den Erzähler. Ähnlich verhält es sich in der Analyse Langs, die auf der Grundlage der Romaneröffnung und der Relektüre einiger von Leuchtenberger angeführter Textbeispiele zu dem Schluss gelangt, dass der Erzähler eine Art kollektives Gedächtnis der Figuren spiegele und deren Mutmaßungen um meist sachliche Einwendungen erweitere: „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“ (Lang 2016, S. 219 f.).

Weitgehend unberücksichtigt bleibt die bereits an früherer Stelle erwähnte These Leuchtenbergers, dass die Darstellung der inneren Vorgänge der Figuren durch den Erzähler inkonsistent sei. Angesprochen ist mit dieser These einmal mehr auch die Perspektive, aus der heraus der Erzähler seinen Bericht gestaltet. Unter Zuhilfenahme des Stratifikationsmodells der Erzählperspektive von Wolf Schmid wird deutlich, dass für die Frage der (In-)Konsistenz und damit auch der (Un-)Zuverlässigkeit der Aussagen des Erzählers nicht die perzeptive Ebene der Perspektive entscheidend ist.¹¹ Auch wenn sich der Erzähler in den Erzählerpartien systematisch der Perspektive verschiedener Figuren bedient, erzählt er nicht durch deren Prisma bzw. aus ihrem Bewusstsein heraus. Entsprechend sind die Erzählerpartien perzeptiv aus einer manifest narratorialen Perspektive heraus erzählt. Vielmehr gilt es zu untersuchen, ob die Erzählerpartien auf der zeitlichen

¹⁰Neumann geht in seiner Ausführung zur Analogie unnötigerweise noch einen Schritt weiter und setzt den Erzähler mit dem Autor des Romans gleich: „Als Erzähler der *Mutmassungen* ist der Autor Johnson der Dispatcher Jakob, der im Mittelpunkt des Buches steht. Wie dieser die Zugvorgänge, so steuert Johnson die Erzählvorgänge. Wie dieser über die Abfolge der Züge, verfügt jener über Einsatz und Abbruch der einzelnen Erzählstränge, über deren Koordination. Er verfügt, was den Kosmos des Buches betrifft, über die Zeit, über die erzählte Zeit ebenso wie über die Erzählzeit“ (ebd., S. 161 f.).

¹¹Zurückgehend auf Boris A. Uspenskij's *Poetik der Komposition* differenziert Schmid (2008, S. 130–137) die Erzählperspektive in die fünf Parameter Raum, Ideologie, Zeit, Sprache und Perzeption. Mit der Perzeption erfasst Schmid (2008, S. 136) „das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird. Auf die perzeptive Perspektive zielen Fragen wie ‚Mit wessen Augen blickt der Erzähler auf die Welt?‘ oder ‚Wer ist für die Auswahl dieser und nicht anderer Momente des Geschehens für die Geschichte verantwortlich?‘“

Ebene konsistent erzählt sind.¹² Die für die Einhaltung des Kooperationsprinzips nötige Annahme, dass der Erzähler über den Tod Jakobs alles Relevante berichtet, was er zu berichten weiß, setzt voraus, dass er über das konkrete Geschehen um die Titelfigur retrospektiv nur das zu erzählen imstande ist, was ihm durch die Rekonstruktionsversuche der im Roman handelnden Figuren zugänglich ist. Wenn der Erzähler die Gedanken und Gefühle des bereits verstorbenen Jakob referiert, müsste diese für ein zuverlässiges Erzählen entweder auf die Perspektive (einer) der Figuren zurückzuführen oder als Mutmaßung des Erzählers ausgewiesen sein. Inkonsistent im Sinne des Kooperationsprinzips wäre es dagegen, wenn der Erzähler innerhalb seines Berichts vorgäbe, über einen (uneingeschränkten) Zugriff auf die Gedanken und Gefühle des verstorbenen Jakob zu verfügen, diese in den Momenten vor dem Tod Jakobs aber verschweigt bzw. dessen Perspektive auf die Ereignisse ausspart.¹³ Für die Überprüfung dieser Überlegungen und der ihr zugrunde liegenden Frage nach der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers in den *Mutmassungen über Jakob* werden im Folgenden ausgewählte Bewusstseinswiedergaben Jakobs durch den Erzähler analysiert.

2 Wiederholendes Erzählen oder szenische Vergegenwärtigung? Zu ausgewählten Bewusstseinswiedergaben des Erzählers

Innerhalb des zweiten (Erzähl-)Abschnitts im ersten Kapitel,¹⁴ der insgesamt zehnten Erzählerpartie des Romans, wird anhand exemplarischer Sequenzen und aus einer manifest narratorialen Perspektive Jakobs Arbeits- und Privatleben beschrieben. Der Erzähler, der hierfür auf die Recherchen des SSD-Hauptmanns Rohlfs zurückgreift und dessen investigative Recherche narrativ nachzubilden versucht, nähert sich mittels eines „Zoom-Ins“ (Jäger 2009, S. 218) dem Privatleben des Eisenbahndispatchers an: „An einem Abend mitten in der Woche wurde Jakob im Ratskeller gesehen mit einer Dame.“ (MJ, 25) Ausgehend von dieser Beobachterperspektive ‚enthüllt‘ der Erzähler sukzessive, dass die Dame ‚[b]ei

¹²Nicht weiter beachtet werden muss in diesem Zusammenhang die räumliche Ebene, da der (nichtdiegetische) Erzähler nicht Teil der erzählten Welt (*Diegesis*) ist.

¹³Nach James Phelan und Mary Patricia Martin läge in diesem Fall eine Form des *underreportings* vor: „Underreporting, which Genette calls paralipsis, occurs when the narrator tells us less than s/he knows. When Stevens reports that he has denied working for Lord Darlington but defers telling us about Lord Darlington’s disgrace, he is underreporting“ (Phelan und Martin 1999, S. 95). Vgl. hierzu auch Kindt (2008, S. 49).

¹⁴Die in fünf Kapitel untergliederten *Mutmassungen über Jakob* werden auf einer zweiten makrostrukturellen Ebene in (Erzähl-)Abschnitte untergliedert, die durch die typographische Hervorhebung der ersten drei Wörter mittels Kapitälchen markiert werden. Vgl. hierzu Leuchtenberger (2003, S. 110–115), die terminologisch nicht zwischen ‚Kapitel‘ und ‚(Erzähl-)Abschnitten‘, sondern zwischen ‚Büchern‘ und ‚Kapiteln‘ unterscheidet.

einem Vergleich mit den allmählich vorhandenen Bildern [...] als Sabine namhaft“ (MJ, 26) wurde. Innerhalb der Montage verschiedener (Figuren-)Perspektiven, auf die Rohlf's durch Befragungen zurückzugreifen vermag, zoomt der Erzähler bis hin zur Wiedergabe der Gedanken und Gefühle der Titelfigur: „Jakob sass neben Sabine an einem Pfeiler in dem niedrigen ausgemalten Gewölbe und legte ihr das Essen vor und bediente sie in allem (fühlte ihre Blicke in seinem Gesicht und fühlte den grossen trägen wehen Überdruss, den er ihretwegen gern gezeugnet hätte. Das Gesicht ist gehorsam und lächelt, aber bewege dich nur so wenig wie immer“ (MJ, 26). Die Beobachterperspektive verlassend, beschreibt der Erzähler innerhalb der Klammer die Gefühle Jakobs zunächst aus der narratorialen Perspektive und damit als Erzählertext. Weiter gesteigert wird die Unmittelbarkeit durch die Integration von Figurentext mittels direkt wiedergegebener Rede im zweiten Satz. Die Szene wird schrittweise vergegenwärtigt, die epische Distanz sukzessive eingeholt, um schließlich den Eindruck zu erzeugen, einen „Bewußtseinsplitter“ (Jäger 2009, S. 218) der Titelfigur wiederzugeben. Vor dem Hintergrund von Sacharovs Beobachtung eines ‚wiederholenden Erzählens‘ in den *Mutmassungen über Jakob* und der daraus abgeleiteten mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers durch Lang müsste sich die Introspektion bei näherer Untersuchung auf Aussagen oder Gedanken einer anderen Figur zurückverfolgen lassen. Alternativ wäre die mimetische Zuverlässigkeit gewahrt, wenn die Bewusstseinswiedergabe des zum Zeitpunkt des Erzählens bereits verstorbenen Jakob als szenische Vergegenwärtigung der Phantasie des Erzählers entspränge mit dem Ziel der „Eröffnung eines autonomen Erinnerungsraums“ (Neumann 1993, S. 154) für die Figur.¹⁵ Beiden Möglichkeiten wird im Folgenden nachgegangen, angefangen mit einer auf Sacharovs Beobachtungen basierenden Untersuchung zum wiederholenden Erzählen in Johnsons erstveröffentlichtem Roman.

Die metonymische Beschreibung des Gesichts von Sabine als eines, das „gehorsam [ist] und lächelt“, wird im Romantext kein zweites Mal aufgegriffen. Auch der Adversativsatz „aber bewege dich nur so wenig wie immer“ findet sich an keiner weiteren Stelle im Roman. Einzig der adverbiale Gebrauch von ‚gehorsam‘ wird in einem späteren Abschnitt erneut aufgegriffen. In einem Monolog lässt der Assistent am Anglistischen Seminar der Humboldt Universität zu Berlin, Jonas Blach, die erste, zufällige Begegnung mit Gesine Cresspahl, seiner späteren Geliebten und der Ziehschwester Jakobs, auf einer Straße „in einem Berliner Vorort abends“ (MJ, 88) Revue passieren. Er erinnert sich an ihre sonderbare Frage „*Which feature is it?*“ und seine Reaktion: „*Welcher Film war es: dachte ich gehorsam.*“ (MJ, 88) Ohne die Wiederholung des Adverbs überstrapazieren zu wollen, lässt sich über den jeweiligen Kontext der Szenen hinaus das Wiederaufgreifen des Lexems als Prolepse auf das Schicksal der Beziehung zwischen Gesine und Jonas lesen – wie sich Jakob von (der gehorsam blickenden) Sabine trennt, findet auch Gesine in (dem gehorsam denkenden) Jonas nicht ihr

¹⁵Zur szenischen Vergegenwärtigung in den *Mutmassungen über Jakob* vgl. Müller (2005, S. 272).

Liebesglück. Folglich ließe sich der Bewusstseinsplitter als szenische Vergegenwärtigung des Erzählers deuten. Als eine solche markiert ist der Textabschnitt indes nicht.

Wie in diesem Fall gibt es auch in einer zweiten Szene keinen Hinweis darauf, dass der Erzähler für die Darstellung von Jakobs Gedanken und Gefühlen auf die Perspektive einer anderen als der Titelfigur zurückgreift. Das erste Gespräch zwischen Jakob und Rohlfs findet in der Dienststelle des SSD-Hauptmanns, in einem „fensterlosen Würfel von Zimmer“ (MJ, 37) statt, nachdem der Dispatcher auf der Straße angehalten und aufgefordert wurde, in den Pobjeda von Rohlfs zu steigen. Bereits seit Jakobs Ablösung durch seinen Eisenbahnerkollegen Wolfgang Bartsch nähert sich der Erzähler schrittweise der Perspektive der Titelfigur an.¹⁶ Auf eine erste Introspektion greift er zurück, um die Diskrepanz zwischen Bartschs Anstellung als Dispatcher und seinem Bildungsweg, der in einer externen Analepse erzählt wird, hervorzuheben: „Wolfgang war in der Oberschule ausgebildet und hatte ein Studium hinter sich gebracht. Das war schon vier oder fünf Jahre her, aber unwillkürlich behielt Jakob es in seinem Gedächtnis als sei es bedeutsam für die Bitterkeit, die Wolfgang von da oder anders überstehen mochte.“ (MJ, 35) Für die Darstellung von Jakobs Weg von seiner Dienststelle zur Bushaltestelle schildert der Erzähler an zwei weiteren Stellen dessen Erinnerungen, bevor er ihn im Wagen des SSD-Hauptmanns „die Müdigkeit wie ein Gewicht in seinen Gliedern und in seinen Gedanken“ fühlen lässt: „Einmal erschrak er weil er an keinen Menschen eigens dachte, das wurde geringes Unbehagen, er vergass es.“ (MJ, 36) Auch während des Gesprächs mit Rohlfs, dessen Inhalt durch den Erzähler ausgespart bleibt, werden „Einblicke in sein Bewusstsein“ (Jäger 2009, S. 216) gewährt:

Jakob betrachtete nun Herrn Fabians Gesicht. (Er stellte sich mit diesem Namen vor für Jakob in leichtem Verbeugen.) Dessen Gesicht war eines von denen, mit denen Jakob nichts zu tun hatte von sich aus und die er nicht einsah bei zufälligen blickweisen Begegnungen auf der Strasse oder anderswo, und dies war eins von denen, die er nicht gleich für eine sonderliche Art oder den Beruf genommen noch überhaupt bedacht hätte. Das Gesicht wandte sich ihm zu mit aufmerksamen sanftbraunen Augen, die aber ausser Jakob noch andere Dinge abwogen, und Jakob dachte von dieser breiten buckligen Stirn und diesen Mundwinkeln in einem viereckigen fleischigen Gesicht dass sie sich wenig würden nehmen lassen wollen von ihrem vermeintlichen Recht. (MJ, 37)

In den folgenden Dialogpassagen mutmaßen Jonas und Jöche über den Inhalt des Gesprächs; den Spekulationen werden Rohlfs Erinnerungen an die Unter-

¹⁶MJ, 34 f.: „Wolfgang Bartsch [kam] mit seinem Schlüssel zu Jakob in den Raum um ihn abzulösen [...] und zog einen Merkstrich unter die von Jakob verwaltete Zeit. Er hatte nicht einmal blickweise Antwort erwartet, und Jakob sah sich nicht eigens um. Er schüttete die Asche und die unzähligen Zündhölzer aus der Schale und rief über das mittlere Telefon auf der rechten Seite den AmtsdDispatcher an und meldete sich also ab. [...] Er nickte noch, als Jakob Mahlzeit gesagt hatte; vom Flur her war die heftige nervöse Art seines Redens leise zu hören. Jakob zog seinen Schlüssel ab und ging unter lose übergehängtem Mantel und mit der Tasche am Arm den Flur hinunter dem gemischten Zwielficht des Treppenhauses entgegen.“

redung in Monologform gegenübergestellt (vgl. MJ, 37–43). Den Abschluss des (Erzähl-)Abschnitts bildet eine Erzählerpartie, in der erneut Jakobs Gedanken und Gefühle geschildert werden: „Jakob war nicht unruhig. Er fühlte sich unbeweglich zwischen Lampenschirm und Polsterlehne und Tischrand [...]. Jakob dachte: Er ist einer der besten Dispatcher, sonst weiss ich nichts von ihm.“ (MJ, 46 f.)

Die in den Erzählerpartien wiedergegebenen Einblicke in das Bewusstsein der Titelfigur, ob die narratorial perspektivierte Darstellung der Vernehmungsszene oder die direkt zitierten Gedanken der Figur, lassen sich auf keine zum Erzählzeitpunkt noch lebende Figur zurückverfolgen: „Der Wahrnehmungsstandpunkt [...] ist unstrittig [der] des Jakob Abs“ (Jäger 2009, S. 217). Der Erzähler suggeriert innerhalb dieser Erzählerpartien, auf das Bewusstsein der Titelfigur zugreifen zu können. Langs These, wonach der Erzähler der *Mutmassungen über Jakob* zuverlässig erzählt, weil er die Einblicke in das Bewusstsein Jakobs aus Monologen und Dialogen der nach Jakobs Tod mutmaßenden Freunde und Bekannten zusammensetzt, hält einer kritischen Überprüfung nicht stand. Selbst in Fällen, in denen sich Teile des aus Jakobs Bewusstsein Erzählten auf eine andere Figur zurückverfolgen lassen, können nicht uneingeschränkt alle in der entsprechenden Passage wiedergegebenen Gedanken und Gefühle der Titelfigur dieser anderen Figur zugeschrieben werden.

Um die Frage nach der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers in den *Mutmassungen über Jakob* abschließend zu beantworten, soll in einem zweiten Schritt untersucht werden, ob sich innerhalb der Erzählerpartien Anhaltspunkte dafür finden, die Wiedergabe von Gedanken und Gefühlen des verstorbenen Jakob durch den Erzähler als simulierte Gedankenrede, als szenische Vergegenwärtigung zu begreifen. Hierzu wird zunächst eine Sequenz analysiert, in der der Erzählerbericht als Mutmaßung markiert ist.¹⁷

Der vierte (Erzähl-)Abschnitt des zweiten Kapitels, der ausschließlich aus einer Erzählerpartie besteht, beginnt bereits mit einer Rekurrenz auf das Bewusstsein Jakobs: „FAST UNABLÄSSIG AN den beiden folgenden Tagen betrachtete Jakob den jungen Mann aus den Städten Berlin in seinen Gedanken.“ (MJ, 103; Kapitälchen im Original) Von Beginn an weist der Erzähler aus, dass die folgenden Ausführungen zu Jonas, der in Gesines Vaterhaus in Jerichow einen staatskritischen Essay verfasst, maßgeblich auf der Perspektive Jakobs beruhen. Verstärkt wird dieser erste Hinweis durch weitere Introspektionen, die schließlich in eine Passage münden, die „alle Formen der Bewusstseinswiedergabe vom Bewusstseinsbericht über das Gedankenzeit bis hin zur erlebten Rede“ (Jäger 2009, S. 217) enthält:

Und welchen Zweck verfolge ich? dachte Jakob gelassen spöttisch vor seinem Bildblatt; er fand seine Stimmung selbst wunderbar. Verfolgte Jonas den Zweck die Welt zu bereichern um seine Weise sie anzusehen? vielleicht. Es war nicht sein Beruf „philosophisch über das Subjekt“ zu reden, es hatte ihn überkommen, nicht wahr? und von dieser Redezeit her gesehen waren alle Überdrüsse und Enttäuschungen der albern erwarteten Jahre gerechtfertigt, ja? Wenn einer nun immer den Grundsatz macht aus seinen

¹⁷Vgl. hierzu Leuchtenberger (2003, S. 142 f.) und auch Fahlke (1982, S. 158).

neuesten Umständen: dachte Jakob, er dachte aber nicht an Herrn Rohlf's. Ihm war eingefallen dass er Peter Zahn einen Anruf versprochen hatte, und es war ihm unbehaglich dass er diesen Anruf zu vergessen vorhatte. (MJ, 109)

Den Ausgangspunkt der ausführlichen Gedankenwiedergabe bildet ein Gedanken- zitat Jakobs, mit dem er auf Jonas' Bericht über eine wissenschaftliche Ver- sammlung reagiert, „der Einzelne verfolg[e] seinen eigenen Zweck in jedem Tun“ (MJ, 109). In der Folge wechseln sich Bewusstseinsberichte und erlebte bzw. direkte Gedankenrede ab. Auch die weiteren Überlegungen Jakobs zu Jonas' gesellschaftlicher Rolle, das Gesehene, Gelesene und Gesprochene zum real existierenden Sozialismus niederzuschreiben und damit an einem Reformprozess beteiligt sein zu wollen, enthalten zwei weitere Hinweise des Erzählers auf die Wiedergabe von Gedanken und Erinnerungen der Titelfigur.¹⁸ Die Sequenz endet neuerlich mit einem Gedanken zitat, einem „*stream of consciousness*-Fragment“ (Jäger 2009, S. 217): „Denn Cresspahl wollte er [= Jonas, P.O.] immerhin eine andere (seine) Meinung beibringen über seine Tochter; die war aber in die Ferne gereist. Und Jonas nach Jerichow. Und meine Mutter in die Flüchtlingsbaracken von Westberlin mit der Eisenbahn, und ich Sorge dafür dass sie alle sicher und pünktlich kommen wohin sie wollen.“ (MJ, 110)

Zunächst lässt sich unter der Maßgabe des ‚wiederholenden Erzählens‘ in den *Mutmassungen über Jakob* festhalten, dass sich die vom Erzähler wieder- gegebenen Formen der Bewusstseinswiedergabe nicht auf bereits zuvor und an späterer Stelle wiedergegebene Monolog- und Dialogpassagen im Roman zurück- führen lassen. Innerhalb des (Erzähl-)Abschnitts fällt darüber hinaus der Einsatz von Modaladverbien und Konjunktivformen, Fragen und Relativierungsformeln auf: „Denn war Jonas nicht sofort verreist? [...] und nun hatte er *wahrscheinlich* wieder den Blick seines Chefs gesucht in der Gruppe [...]. Und der alte Mann *würde genickt haben* abwesend in anderen Gedanken mit seinem vorsichtigen wissenschaftlich zerschliffenen Gesicht: Arbeitsurlaub. *Nennen wir es so. Nennen wir es so* [...]. Und mochte vor Cresspahl *vielleicht manchmal* des beunruhigten Gewissens sich entsinnen“ (MJ, 109 f.; Hervorhebungen P.O.). Jakobs Über- legungen werden durch die lexikalischen und grammatischen Relativierungs- formen als unzuverlässig markiert. Betrachtet man die Szene zunächst isoliert, gibt es keine Hinweise darauf, die Existenz der Gedanken Jakobs in Zweifel zu ziehen. Vielmehr werden sie aufgrund des begrenzten Wissenshorizontes der Figur als Mutmaßungen ausgewiesen. Erweitert man den Analysegegenstand jedoch auf die Wiedergabe von Jakobs Bewusstsein nach dessen Gespräch mit Kasch, einem weiteren Kollegen (vgl. MJ, 104–106), fällt ein Hinweis des Erzählers auf, mit dem er markiert, über Jakobs Gedanken und Gefühle zu mutmaßen: „Jakob *hätte* gedacht Er soll mir vom Leibe bleiben vom Acker gehen, nicht mehr“ (MJ, 106; Hervorhebung P.O.). In der Folge werden Jakobs Gedanken um verschiedene

¹⁸Vgl. MJ, 109: „Gelesenhaben: dachte Jakob, Geredethaben: er erinnerte sich“; „wie Jakob überrascht gewahr wurde“.

Rede- und Gedankensplitter anderer Figuren,¹⁹ Wertungen und Korrekturen des Erzählers²⁰ ergänzt mit dem Ergebnis einer polyperspektivischen Collage, in der eine klare Zuordnung von Worten und Gedanken bisweilen schwierig, wenn nicht unmöglich ist.²¹ Dennoch finden sich innerhalb der Erzählerpartien keine direkten Hinweise darauf, die etwa durch *inquit*-Formeln mit einem *verbum credendi* oder den Gebrauch des Personalpronomens ‚ich‘ als Gedanken und Gefühle der Titelfigur gekennzeichneten Passagen als Mutmaßungen des Erzählers anzusehen. Vielmehr liefert der Erzähler vereinzelt Hinweise, die es dem Leser erlauben, die in die Erzählerpartien integrierten Introspektionen auf Jakob als szenische Vergegenwärtigung zu interpretieren. Wie indiziell eine solche Deutung ausfallen kann, soll an einem letzten Beispiel vorgeführt werden.

Im vierten Abschnitt des ersten Kapitels wird Jakobs Freund, der Lokomotivführer Jöche, zunächst vorgestellt, bevor sich beide in einer „Gastwirtschaft an der Industriestrasse“ (MJ, 49) treffen. Jöche teilt Jakob mit, dass ihm das Gerücht zu Ohren gekommen sei, „dass Cresspahl aus Jerichow zum Westen eingegangen sei“ (MJ, 50), woraufhin dieser wider Erwarten wenig überrascht reagiert. Stattdessen zweifelt Jakob das Gerücht an: „Was die Leute reden‘ sagte Jakob, er dachte wirklich: Dann haben Sie Cresspahl bloss einsteigen nicht aussteigen sehen, nun machen sie eine Geschichte für Cresspahl als ob die Dinge wären wie einer sie ansieht.“ (MJ, 51) Die Formulierung „wie einer sie ansieht“ findet sich ein weiteres Mal in einem Monolog von Rohlfs, der einen Assistenten über die angezeigte Arbeitsweise des Ministeriums für Staatssicherheit belehrt:

Sie haben schon die Gewohnheit nur das allenfalls Straffällige zu sehen, damit erfahren Sie nichts. Sie wissen mehr von einem Menschen wenn Sie rauskriegen wie er seine Kinder behandelt und ob er seinen Freunden gefällig ist für Gegendienste oder bloss so und wie er die Häuser ansieht, die wir gelegentlich aufbauen, tun wir doch: wie einer sie ansieht der Architektur nach, verstehen Sie. Zwischen Staatsbürger und Staatsfeind darf man nicht eine Grenze ziehen vorher. Jedermann ist eine Möglichkeit. Ja? (MJ, 66).

¹⁹Vgl. etwa MJ, 108: „wenn Jonas damit erklären wollte dass er nicht fünf sondern zwanzig Minuten lang gesprochen hatte und nicht eine Zurückweisung sondern Vorschläge. (Und ich fand doch den ganzen Betrieb albern. Ich war einer von den Jüngsten im Saal, Urteil der Zuhörer, eigenes: ich bin schon wieder zu alt als dass ich mir noch erstaunliche Leistungen für die Zukunft gutschreiben könnte; ich bin nicht überdurchschnittlich begabt. Stelle mich hin, mache Ansprüche.) So mochte er reden vor Cresspahl (mein Vater ist ein Turm mit kurzen grauen Scheitelhaaren)“.

²⁰Vgl. etwa MJ, 106: „Er hatte auch nicht vergessen dass Jonas nach Gesine gefragt hatte als sei er lange ohne Nachricht von ihr. Wirklich war Herr Dr. Blach in der vorigen Woche täglich unter der Erde auf die andere Seite Berlins gefahren.“

²¹Entsprechend konstatiert auch Jäger zum abschließenden Teil der Gedankenwiedergabe Jakobs (vgl. MJ, 110), dass „zunächst unklar ist, ob der eigenwillige Rededuktus der Stimme des Erzählers zugerechnet werden muss, oder welchen Status die in Klammern eingefügten deiktischen Präzisierungen haben“ (Jäger 2009, S. 217).

Der parallele Gebrauch der Wendung hebt in beiden Fällen die Reflexionsfähigkeit der jeweiligen Figuren hervor. Jakob und Rohlf werden, obwohl sie gegenüber Gesine – dem Ziel von Rohlf's Auftrag „*Taube auf dem Dach*“ (MJ, 10), die inzwischen in der Bundesrepublik lebende Dolmetscherin für den Staatssicherheitsdienst zu gewinnen – ganz unterschiedliche Interessen verfolgen und auch in ihrer politischen Haltung durchaus voneinander abweichende Ansichten haben, in eine gewisse Nähe gerückt. Rohlf glaubt diese Nähe bereits im ersten Gespräch zwischen beiden zu erkennen, wenn er bemerkt, „*irgend etwas an seiner Art zu denken kam mir untergründig bei, allmählich verfiel ich auf Ähnlichkeit*“ (MJ, 39). Insofern lässt sich der wiederholte Gebrauch der Wendung auf eine immanente Poetik der *Mutmassungen über Jakob* zurückführen: Zwei Figuren werden trotz ihrer divergierenden Interessen, trotz ihrer Opposition als Staatsbürger und Staatsvertreter in ihrem Denken zusammengeführt, um vorzuführen, dass die Dinge nicht sind, „*wie einer sie ansieht*“ (Hervorhebung P.O.). Keinen hinreichenden Anhaltspunkt bietet das parallele Vorkommen für die Annahme, dass die vom Erzähler wiedergegebene Gedankenrede Jakobs auf Rohlf's Perspektive oder die anderer Figuren zurückgeführt werden könne. Die wörtliche Integration der Figurenrede von Rohlf verleiht der Gedankenrede Jakobs aber einen artifiziellen Charakter und deutet darauf hin, dass sie einer szenischen Vergegenwärtigung des Erzählers entspringt und nicht dem Zugriff der Erzählinstanz auf das Bewusstsein der Titelfigur.

Fasst man die Ergebnisse der Analyse zusammen, lässt sich mit Lang konstatieren, dass der Erzähler der *Mutmassungen über Jakob* mit der mimetischen Zuverlässigkeit spielt (vgl. Lang 2016, S. 223). Die wiederholt in die Erzählerpartien integrierten, mehr oder weniger verborgenen Hinweise, die die Wiedergabe der Gedanken und Gefühle Jakobs als Mutmaßungen, als szenische Vergegenwärtigungen markieren, sprechen dafür, das Erzählen des nichtdiegetischen Erzählers als mimetisch zuverlässig zu bestimmen. Der bisweilen erzeugte Eindruck, der Erzähler könne (uneingeschränkt) auf die Gedanken und Gefühle der zum Zeitpunkt des Erzählens bereits verstorbenen Titelfigur zugreifen, werden wiederholt gebrochen. Entsprechend kann der Leser im Sinne des Kooperationsprinzips nicht erwarten, vom Erzähler über die Ursachen für Jakobs Tod aufgeklärt zu werden.

3 Das Spiel mit der mimetischen (Un-)Zuverlässigkeit und die „schwierige Suche nach der Wahrheit“

Das ‚Spiel mit der (Un-)Zuverlässigkeit‘ in den *Mutmassungen über Jakob* lässt sich auf die Poetik des Romans zurückführen, konkret auf den Versuch, auf die „Manieren der Allwissenheit“, den „göttergleichen Überblick eines Balzac“ zu verzichten (Johnson 1975 [1961], S. 20). In seinem 1961 entstandenen Aufsatz *Berliner Stadtbahn (veraltet)*, einem der zentralen poetologischen Texte

Johnsons,²² in den, wie noch zu zeigen sein wird, Überlegungen eingegangen sind, die bereits den Entstehungsprozess der *Mutmassungen über Jakob* maßgeblich beeinflussten, erklärt Johnson die Allwissenheit eines Erzählers wie in den Romanen Honoré de Balzacs als „bewunderswert[e]“, aber unzeitgemäße Form realistischen Schreibens:

Wenn der Verfasser seinen Text erst erfinden und montieren muß: wie kann er dann auf hohem Stuhl über dem Spielfeld hocken wie ein Schiedsrichter beim Tennis, alle Regeln wissen, die Personen sowohl kennen als auch fehlerlos beobachten, zu beliebiger Zeit souverän eingreifen und sogar den Platz tauschen mit einer seiner Personen und noch in sie blicken, wie er sogar selbst sich doch selten bekannt wird. Der Verfasser sollte zugeben, daß er erfunden hat, was er vorbringt, er sollte nicht verschweigen, daß seine Informationen lückenhaft sind und ungenau. Denn er verlangt Geld für was er anbietet. Dies eingestehen kann er, indem er etwa die schwierige Suche nach der Wahrheit ausdrücklich vorführt, indem er seine Auffassung des Geschehens mit der seiner Person vergleicht und relativiert, indem er ausläßt, was er nicht wissen kann, indem er nicht für reine Kunst ausbitt, was noch eine Art der Wahrheitsfindung ist. (Johnson 1975 [1961], S. 20 f.)

Vor dem Hintergrund einer bipolaren Weltordnung – in Johnsons erstveröffentlichtem Roman durch das Nebeneinanderstellen von ungarischem Volksaufstand und Suez-Krise abgebildet und zusammengeführt – erhebt Johnson die narrative Annäherung an die ‚Wahrheit‘ zu seinem obersten poetologischen (Form-)Prinzip. Damit einher geht aber nicht das Primat der Form gegenüber dem Inhalt bzw. der Geschichte. Vielmehr dürfe, so Johnson vierzehn Jahre später, „[d]as Problem von Form und Inhalt [...] nicht mehr sichtbar sein. Die Geschichte muss sich die Form auf den Leib gezogen haben. Die Form hat lediglich die Aufgabe, die Geschichte unbeschädigt zur Welt zu bringen. Sie darf vom Inhalt nicht mehr ablösbar sein“ (Johnson 1988 [1975], S. 60). Dass diese Maximen bereits für die Entstehung der *Mutmassungen über Jakob* den poetologischen Hintergrund bildeten, verdeutlicht der mehrfach von Johnson dargestellte Prozess der Suche nach einer passenden Form für seinen zweiten Roman, um die Suche nach der ‚Wahrheit‘ in einer der Geschichte angemessenen Weise zu präsentieren:

Ich habe zuerst versucht, die ganze Geschichte aus dem Blickwinkel eines Erzählers zu schreiben. Dabei entstanden stilistische Schwierigkeiten, da in einem gewissen Sinn der Erzähler die Meinungen und Absichten eines Hauptmanns des Staatssicherheitsdienstes wohlwollend hätte reproduzieren müssen. Da ich aber diese Perspektive nicht zur gleichen Zeit einnehmen konnte, zu der ich aus anderen Blickwinkeln zu sprechen hatte, war ich gezwungen, Rohlfs für sich selbst sprechen zu lassen. (Roloff 1988 [1961], S. 178)

²²Den aus einem Vortrag auf der Forth Annual McGregor Detroit Adventure Conference im April 1961 hervorgegangenen Aufsatz veröffentlichte Johnson wenige Tage vor dem Bau der Berliner Mauer in deutscher Übersetzung im *Merkur*. Nach der historischen Zäsur vom 13. August 1961 versah er den Text mit dem Titelzusatz ‚veraltet‘, um zu markieren, dass sich mit den historischen auch die poetologischen Grundlagen grundlegend verändert hätten. Demzufolge lassen sich Johnsons Überlegungen vor allem auf die Arbeit an seinen ersten drei Romanen, *Ingrid Babendererde*, *Mutmassungen über Jakob* und *Das dritte Buch über Achim* zurückführen.

Sucht man nach möglichen Vorbildern für Johnsons Poetologie, die „schwierige Suche nach der Wahrheit“ ausdrücklich vorzuführen und damit auch formal abzubilden, erteilt der Autor dem Versuch höchstselbst eine Absage: „Ich habe keine persönlichen Vorbilder, und literarische Vorbilder gibt es für mich nicht. Jeder Schriftsteller muß sich seinen Stoff selber beschaffen, er muß sich seine Form selbst erarbeiten“ (zit. n. Schwarz 1988 [1969], S. 237). Im Sinne eines Vorrangs des Inhalts vor der Form, und Johnson war ein Autor, der in seiner Aktualität wie kaum ein anderer die jeweiligen zeitgeschichtlichen Themen zur Grundlage seiner Geschichten machte, ist diese Aussage überaus konsequent. Doch auch wenn ihm kein Autor als ein umfängliches Vorbild gedient haben mag – ein Umstand, den Johnson „im Falle eines *wirklichen* Schriftstellers für ausgeschlossen“ halte –, eignete er sich das „Handwerkszeug früherer Schriftsteller“ an (Schwarz 1988 [1969], S. 237; Hervorhebung P.O.).

Nach der Fertigstellung seines Erstlings *Ingrid Babendererde*²³ arbeitete Johnson seit dem Herbst 1956 an den *Mutmassungen über Jakob*. Begleitet wurde die Entstehung seines zweiten Romans durch einen intensiven Austausch über narratologische Themen wie die Zeitstruktur und die Stellung des Erzählers im Werk sowie die Perspektivierung des Erzählten vor dem Hintergrund des eigenen Germanistikstudiums, vor allem aber der Lektüre von zeitgenössischen Romanen und Erzählungen. Johnsons Gesprächspartner waren insbesondere seine Kommilitonen Manfred Bierwisch, Joachim Menzhausen und Klaus Baumgärtner, die er nach seinem Wechsel von der Universität Rostock an die Karl-Marx-Universität Leipzig im Herbst 1954 kennenlernte.²⁴ Im Mittelpunkt dieses Austauschs stehen zwei der bedeutendsten Romanciers des 20. Jahrhunderts, die das Handwerkszeug des jungen Autors maßgeblich prägten: William Faulkner und James Joyce.²⁵

In seinen *Erinnerungen Uwe Johnson betreffend* erwähnt Manfred Bierwisch eine zentrale Lektüreerfahrung der Leipziger Freunde für den Sommer 1957. Johnsons Arbeit an den *Mutmassungen über Jakob*, insbesondere ihre Form

²³Die letzten Versuche, den Roman zu veröffentlichen, scheiterten im Sommer 1957 durch Ablehnungen des Mitteldeutschen Verlags und des Suhrkamp Verlags (vgl. etwa Johnson 1980, S. 93–99).

²⁴Zur als ‚Leipziger Freunde‘ in die Johnson-Forschung eingegangenen Gruppe, deren Freundschaften weit über die Studienzeit hinaus anhielten, vgl. insbesondere Pautzke (2013, 2014).

²⁵Neben Faulkner und Joyce finden sich in den Briefen der ‚Leipziger Freunde‘ vor allem Hinweise auf Ernest Hemingway und die Stellung des Erzählers in dessen Romanen. Bernd Neumann (1993, S. 147) geht zudem davon aus, dass Johnson Theodor W. Adornos Vortrag *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, der 1954 erschien, gekannt habe. Direkte Hinweise auf Adornos Vortrag finden sich allerdings weder in den Briefen der Freunde noch in Johnsons poetologischen Texten. An keiner Stelle greift er etwa Adornos Vergleich der Stellung des Erzählers im traditionellen Roman zur „Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters“ auf, sondern wählt für die Beschreibung des auktorialen Überblicks das Bild eines Tennisschiedsrichters (Adorno 1996 [1954], S. 45). Vgl. oben das ausführliche Zitat aus Johnson (1975 [1961]).

betreffend, habe diese Erfahrung nachhaltig beeinflusst, denn zwischen einer ersten, linearen Fassung des Romans, einem „ungebrochene[n] Stück Prosa in der geraden Erzählweise“, und der endgültigen Fassung in gebrochener Form, „die Vorgänge auf die Perspektiven der Personen verteilt und diesen auch die Architektur des Zeitablaufs abgewinnt, liegt jenes exorbitante Zusammentreffen mit Faulkner [...]. Erst aus dem Ergebnis dieser Begegnung konnte auch der Titel hervorgehen, der wie ein Programm das Buch kennzeichnet“ (Bierwisch 1993, S. 85).²⁶

Antje Pautzke hat die Korrespondenz der Leipziger Freunde hinsichtlich deren Lektüre von Faulkners Romanen wie *Satoris* (1929; dt. 1961), *The Sound and the Fury* (1929; dt. 1956), *Light in August* (1932; dt. 1935) oder *Absalom, Absalom!* (1936; dt. 1938) eingehend analysiert und gelangt zu dem Schluss, dass in den Briefen nicht nur offenbar werde, „dass und wie Uwe Johnson die kanonischen Texte der Klassischen Moderne gelesen hat, sondern auch, dass und wie seine eigene Poetologie [...] durch den Austausch über die Lektüre von Autoren wie William Faulkner, aber auch James Joyce und Ernest Hemingway geformt worden ist“ (Pautzke 2014, S. 142). Veranschaulichen lässt sich Pautzkes These an einem Brief Johnsons an Klaus Baumgärtner vom 10. Dezember 1957, in dem er seine Eindrücke der Lektüre von Faulkners *Satoris* schildert:

Die Verleugnung der Chronologie, des zeitlichen Nacheinander schaffen ja eine Unzahl akzentuierter Höhen, wenn die einzelnen Vorfälle mit Zufälligkeit in der Erzählzeit verschränkt sind [...]. Nun bewegt F sich ja immer rund um die Familie Sartoris, und nach seiner Technik bietet immer das Gemüt eines Familienmitglieds verschränkt mit späteren Nachrichten Entdeckungen etc. das Zentrum der Erzählung, für den Erzähler bleibt vorgeblich nichts als das mediale Arrangement.²⁷

Bereits anhand dieses kurzen Briefausschnitts wird deutlich, dass Johnsons Augenmerk auf dem analytischen Erzählen Faulkners mit einer anachronistischen Darstellung der Geschichte um die Südstaatenfamilie Sartoris liegt. Auch in weiteren Briefen diskutieren die Leipziger Freunde insbesondere die Zeitstruktur in den Romanen Faulkners. Noch im März 1958 schreibt Bierwisch nach der Lektüre von *Light in August* an Johnson:

Beim Lesen von Faulkner geschrieben: Ob er, wenn das nicht zu schematisch wäre, nicht am liebsten seine Bücher rückwärts schreiben würde? Im *Light in August* sieht dieser Zug so aus, daß er immer wieder, erst fürs ganze Buch, dann immer wieder unterteilend, das Ende eines Vorgangs zuerst berichtet, und dann erst sein Zustandekommen, ihn nun gleichsam begründend. Ohne daß es mit Exaktheit betrieben würde, entsteht dadurch das zwingende Bild von Vorgängen, die Stück für Stück ihre kausale Ursache haben: sie wird ja fast stets anschließend erzählt.

²⁶Entsprechend bezeichnet Bernd Neumann (1993, S. 149) die umgearbeitete Fassung der *Mutmassungen über Jakob* als „polyperspektivische, ‚verfaulknete‘ Form“.

²⁷Uwe Johnson an Klaus Baumgärtner, 10.12.1957 zit. n. Pautzke (2014, S. 140), geprüft im Uwe Johnson-Archiv Rostock (Depositum der Johannes und Annitta Fries Stiftung).

Dabei geschieht aber mit der Zeit, mit dem Zeitablauf in diesem Buch eine Umkehrung. Für *The Sound And The Fury* hat Sartre erläutert, daß Faulkners Zeitablauf keine Zukunftsdimension habe. Dies gilt ungefähr so auch hier. Vielleicht sagt man auch besser, es entsteht der Eindruck einer rückwärtsrollenden Zeit. Es ist aber damit notwendig etwas anderes verbunden (vielleicht ist es die Ursache dafür, daß die Zeit umgekehrt werden muß): Das begründende Erzählverfahren richtet den Blick vom Ereignis auf seine Vorgeschichte.²⁸

Neben der analytischen Erzählweise, die für die von Bierwisch angeführten Romane Faulkners wie auch für die *Mutmassungen über Jakob* konstitutiv ist, geht Johnson im zuvor zitierten Brief an Baumgärtner auf die Rolle des Erzählers ein. Diesem bleibe „vorgeblich nichts als das mediale Arrangement“ (s. o. Anm. 27). Ute Müller (2005, S. 258) führt daher Johnsons „oft belächeltes Beharren auf der ‚realen‘ Seinsweise seiner Figuren“ auf die Werke Faulkners zurück. Ähnlich wie Johnson darauf insistierte, dass seine Figuren ihm gegenüber „unabhängige Personen“ (zit. n. Schwarz 1988 [1969], S. 239)²⁹ seien, antwortete Faulkner im Mai 1957 im Rahmen eines Oberseminars über den amerikanischen Roman auf die Frage, inwieweit seine „Gestalten gewissermaßen ein Eigenleben“ besäßen und der Autor/Erzähler nur mehr als das „Werkzeug einer Idee“ betrachtet werden könne:

Wenn die Gestalten erst einmal zum Leben erweckt werden, dann begannen sie sich in der Tat zuweilen selbständig zu machen, und der Schriftsteller muß hinter ihnen herrennen und zur rechten Zeit aufzuschreiben versuchen, was sie sagen oder tun, und in diesem Sinne ist er tatsächlich ein Werkzeug. Die Gestalten haben dann die Führung übernommen, und von diesem Zeitpunkt an sind sie es, die die Geschichte erzählen. (zit. n. Gwynn und Blotner 1961, S. 149)³⁰

Fragen zur Stellung des Erzählers zu den Figuren und zum Geschehen, auf denen das Spiel mit der (Un-)Zuverlässigkeit in den *Mutmassungen über Jakob* gründet, diskutieren die Leipziger Freunde aber insbesondere am Werk eines anderen Autors. Ende Juni 1957 vermeldet Bierwisch seinem Freund Johnson, dass er das erste Drittel von James Joyce *Ulysses* gelesen habe.³¹ Bierwisch fühlt sich durch die Lektüre dazu angeregt, grundsätzliche Überlegungen über die im Roman anzutreffenden inneren Monologe anzustellen und eine mögliche Polyperspektivität durch den Einsatz dieses Erzählmodus zu diskutieren. Johnson geht in seinem Antwortbrief auf die Erwägungen seines Freundes ein und erläutert darin seine poetologischen Vorstellungen, die für die narrative Form der *Mutmassungen über Jakob* grundlegend sind:

²⁸Manfred Bierwisch an Uwe Johnson, 02.03.1958 zit. n. Pautzke (2014, S. 136 f.), geprüft im Uwe Johnson-Archiv Rostock.

²⁹Vgl. hierzu etwa Göritz (1999, S. 46).

³⁰Johnson besaß in seiner Privatbibliothek ein Exemplar dieses Bandes, der jedoch erst zwei Jahre nach Erscheinen der *Mutmassungen über Jakob* herausgegeben wurde. Vgl. Uwe Johnson-Archiv Rostock, UJA/BP/00722.

³¹Vgl. Manfred Bierwisch an Uwe Johnson, 23.06.1957, in: Uwe Johnson-Archiv Rostock, UJA/H/060044, Bl. 13v.

Was den „Ulysses“ angeht und den Wechsel der erzählenden Optik, so habe ich das schon verschiedentlich erwogen letztens als einen Grundsatz. In einer Beratung mit meiner privaten Leihbibliothek kamen wir überein: wenn Lieschen Müller ins Zimmer tritt und sich aufs Kanapee wirft und bitterlich weint, so ist noch lange nicht raus woher man das weiss. Es gebe ja nun drei Grundtypen des erzählenden Es: den Gott Balzac (man kann auch sagen: Schiedsrichter beim Tennis, denn der sitzt ja auch höher und weiss über alles); den Briefwechsel; die naturalistische (unterstellte) Beteiligung. Und die letzte ist gebräuchlich Filmes wegen und wegen Hemingway. Der mangelt der Überblick, die muss die Methode wechseln. Sternchen sind eine Erfreuung für Auge und Sinn des Lesers: meine ich, und: dass der Streit um die Optik in jenem Buch am zulänglichsten gelöst ist, das ist ein ästhetischer Fortschritt und so zu sagen eine Errungenschaft.³²

Inwieweit sich Johnsons Überlegungen zum „Wechsel der erzählenden Optik“, die sich wenige Jahre später im Aufsatz *Berliner Stadtbahn (veraltet)* wiederfinden, unmittelbar auf Joyce und die eigene Lektüre des *Ulysses* zurückverfolgen lassen, geht aus dem Brief nicht hervor. Das Experimentieren mit der Erzählinstanz in seinem Erstling *Ingrid Babendererde*,³³ vor allem aber die von Johnson mehrfach erwähnte erzählerische Umgestaltung der *Mutmassungen über Jakob*, die von Bierwisch bestätigt und auf den Sommer 1957 datiert wird, deuten auf den Einfluss des *Ulysses* und der Gespräche mit den Leipziger Freunden über den Roman auf Johnsons poetologische Erwägungen hin. Entsprechend konstatiert Maren Jäger (2009, S. 200), dass im dritten Typ, einem scheinbar am Erzählgeschehen beteiligten nichtdiegetischen Erzähler, die „narrative Anlage der ‚Mutmassungen‘ vorweggenommen“ sei. Aus den Schwierigkeiten, die diese Erzählperspektive mit sich bringt, entwickelt Johnson für seinen zweiten Roman die Verteilung der narrativen Präsentation auf drei Erzählmodi; ein Erzähl(er)konzept, für das „– neben Faulkners ‚The Sound and the Fury‘ – die Polyphonie des ‚Ulysses‘ mit seinen wechselnden narrativen Mustern stilbildend“ war (Jäger 2009, S. 201).

Wie kontrovers die Leipziger Freunde vor dem Hintergrund von Johnsons eigenem Schreiben über diese und ähnliche narratologische Probleme diskutierten, verdeutlicht die Antwort Bierwischs, der sich mit der „Leihbibliothek“ seines Freundes „nicht einverstanden“ erklärt: „Entweder man hält sich bei der Grundtatsache auf, daß jede: jede: Geschichte einen Erzähler hat und sich nicht selbst erzählt, also unabdingbar an irgend einer Stelle den Sprung tun muß zur Imagination. Insofern sind alle Techniken gleichen Wesens, ob Gott- oder Wanzenperspektive.“³⁴ Für die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen in den *Mutmassungen über Jakob* ist der übernächste Brief Bierwischs an Johnson

³²Uwe Johnson an Manfred Bierwisch, 07.07.1957 zit. n. Jäger (2009, S. 200), geprüft im Uwe Johnson-Archiv Rostock.

³³Vgl. hierzu etwa Leuchtenberger (2003, S. 92 f.) und Jäger (2009, S. 192 f.). Jäger vermutet, dass Johnson den *Ulysses* (erstmal) zwischen 1953 und 1957 gelesen habe (vgl. Jäger 2009, S. 184, 189).

³⁴Manfred Bierwisch an Uwe Johnson, 13.07.1957 zit. nach Jäger (2009, S. 201 f.), geprüft im Uwe Johnson-Archiv Rostock.

vom 4. August 1957 überaus aufschlussreich. Ein weiteres Mal auf die Erzählperspektive eingehend, bemerkt er:

Den Erzähler kann man entbehren, sagst Du, weil der Bewußtseinsgrad der Gestalten so angewachsen ist, daß aus ihrem Horizont heraus alles gesagt werden kann. Der Schiedsrichter wird arbeitslos.

Das ist (sehen wir von Doktor Faustus ab, der sich in Zeitbloom eine eigene Form von Erzähler zurecht macht) ein ausgesprochener Trugschluß. Denn wie kommt es, daß einer – der ganz reale Erzähler – das Bewußtsein von x Personen kennt und darlegen kann? Wenn eine Geschichte, ganz immanent, die Gedanken von A und dann von B darlegt, hat sie damit schon den Erzähler zu erkennen gegeben. Beachte das bitte gebührend. Denn ohne Fiktion kann nur der Inhalt eines Bewußtseins aufgeschrieben werden. (Das hieße, daß alle Personen aufs wirklich Erfahrbare, ihre Rede und Taten beschränkt würden, womit aus der Erzählung Drama würde. Und dem nähern sich ja scheinbar die Dialoge Hemingways an. Aber eben nur scheinbar.)

Um also den Erzähler-Gott auszuschalten, müßte man sich auf die Ich-Form beschränken, oder alles nicht wirklich Erfahrbare aussparen – und sich dem Drama nähern, das wirklich keinen Erzähler hat (wenn er nicht von Brecht wieder hineingebracht worden wäre.) Aber selbst das ist dann nur scheinbar ein Bericht ohne Schiedsrichter.³⁵

Bierwisch weist die Vorstellung seines Freundes, durch die figurale und damit polyperspektivische Präsentation von Bewusstseinsvorgängen könne auf einen (auktorialen) ‚Erzähler-Gott‘ verzichtet werden, als eine Scheinlösung, einen Trugschluss zurück. Als neuralgischen Punkt der Diskussion um die Erzählperspektive macht er die parallele Wiedergabe der Gedanken und Gefühle mehrerer Figuren in einem Werk aus – ein Punkt, der in den *Mutmassungen über Jakob* von essenzieller Bedeutung und in der vorliegenden Untersuchung zur (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers insofern relevant ist, als der Erzähler scheinbar über das Bewusstsein einer bereits verstorbenen Figur zu verfügen vermag. Einzig durch die Integration einer auktorialen, nichtdiegetischen Erzählinstanz könne das Bewusstsein *mehrerer* Figuren (in zuverlässiger Weise) wiedergegeben werden. Mit dem Verzicht auf einen nichtdiegetischen Erzähler gehe zugleich eine Beschränkung der Möglichkeiten der Bewusstseinswiedergabe einher: Mittels eines diegetischen (Ich-)Erzählers oder im dramatischen Modus könne das Bewusstsein nur (jeweils) einer Figur wiedergegeben werden. Einen Ausweg aus dem Kreis der Erzählperspektive hält Bierwisch für ausgeschlossen:

es kann da auch keinen Fortschritt geben. Nur der Bruch kann an einer anderen Stelle liegen. (Darum gibt es, trotz aller aller Experimente, in der Epik nicht einen Bruch der Art am Anfang der Moderne, wie andere Künste ihn spüren lassen, von der Malerei bis zur Lyrik.

Oder vielmehr: die Versuche, diesen Kreis zu sprengen, sind als Erschütterungen anderer Art zu spüren. Nur eben: Der Erzähler ist nicht totzuschlagen.)³⁶

³⁵Manfred Bierwisch an Uwe Johnson, 04.08.1957, in: Uwe Johnson-Archiv Rostock, UJA/H/060048, Bl. 20–22v, hier: Bl. 21–21v.

³⁶Uwe Johnson-Archiv Rostock, UJA/H/060048, Bl. 22.

Dass Johnson die Kritik seines Freundes ernst nahm, lässt sich einerseits an der Konzeption seines zweiten Romans nachverfolgen, andererseits an seinem poetologischen Aufsatz *Berliner Stadtbahn (veraltet)*, in dem er eingesteht, dass bei der schwierigen Suche nach der Wahrheit Gesten des Erzählens entstünden, „deren epischer Charakter umstritten ist, aber wenn zum Beispiel mit den erzählten Vorfällen wirksam verbunden ein ideologisches System vorkommt, so scheint dessen Diskussion auch eine Weise davon zu erzählen und nicht die am meisten unhandliche“ (Johnson 1975 [1961], S. 20 f.).

Eine Erschütterung, wie sie Bierwisch beschreibt, erfährt das Erzählen in den *Mutmassungen über Jakob* durch einen Erzähler, der in seiner Erzählperspektive changiert. Einer bewussten Zurückhaltung, die die Perspektive der Figuren in ihrer Geltung stärkt, stehen Momente gegenüber, in denen der Erzähler scheinbar in der Lage ist, auf das Bewusstsein der Figuren zurückzugreifen – gar auf das des zu Beginn des Erzählens bereits verstorbenen Jakob. Dass es sich bei der Wiedergabe der Gedanken und Gefühle der Titelfigur (mutmaßlich) um szenische Vergegenwärtigungen handelt – ein Kunstgriff, den Ute Müller (2005, S. 272) u. a. auf Johnsons Lektüre von William Faulkners Romanen zurückführt – konnte anhand von Indizien innerhalb der Erzählerpartien erschlossen werden. Offenbar ganz bewusst nimmt Johnson eine gewisse mimetische Unzuverlässigkeit der Erzählerpartien in Kauf, um einen Erzähler zu konstituieren, der gar nicht erst versucht, in einem gottgleichen Überblick *eine* Wahrheit zu präsentieren. Vielmehr führt der Erzähler, den Johnson als „jemanden“ verstanden wissen möchte, „der auch von dem Unglück gehört hat, und der auch nur wenig mehr von den zugehörigen Ereignissen weiß oder sie auch erzählt bekommen hat“ (zit. n. Roloff 1988 [1961], S. 177),³⁷ durch das latente Spiel mit der mimetischen (Un-)Zuverlässigkeit die schwierige Suche nach der Wahrheit angesichts eines nebulös bleibenden Todesfalls aus möglichst vielen verschiedenen Blickwinkeln vor.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 2: Noten zur Literatur, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1996, 41–48.
- Ahl, Herbert: Im Westen fremd – im Osten heimatlos. In: *Diplomatischer Kurier* 9, 1960, H. 4, 149–152.
- Bierwisch, Manfred: Erinnerungen Uwe Johnson betreffend. In: Roland Berbig/Erdmut Wizisla: „*Wo ich her bin ...*“. *Uwe Johnson in der DDR*, Berlin 1993, 80–91.
- Blöcker, Günter: Roman der beiden Deutschland. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 253 vom 31. Oktober 1959, Bilder und Zeiten, V.
- Bond, Greg: „Die Grossen des Landes warfen ein Auge auf Jakob“. Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*. In: *treibhaus 5: Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur*, 2009, 144–159.

³⁷Vgl. hierzu Neumann (1993, S. 154–156).

- Born, Arne: *Wie Uwe Johnson erzählt. Artistik und Realismus des Frühwerks*, Hannover 1997.
- Fahlke, Eberhard: *Die „Wirklichkeit“ der Mutmassungen. Eine politische Lesart der Mutmassungen über Jakob von Uwe Johnson*, Frankfurt am Main 1982.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jürgen Vogt, München 1994 [1972].
- Görnitz, Matthias: Die Ethik des Geschichtenerzählens in Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob*. In: *Johnson-Jahrbuch* 6, 1999, S. 38–56.
- Gwynn, Frederick L./Blotner, Joseph L.: *Gespräche mit Faulkner*, mit einer Einleitung von Erich Franzen, Deutsch von Helmut Hilzheimer, Stuttgart 1961.
- Halstenberg, Armin: „Dichter sollte man nicht stören“. Heute am Telefon: Uwe Johnson (Am 19.7.1969 in West-Berlin). In: Eberhard Fahlke (Hg.), *„Ich überlege mir die Geschichte“*. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988, S. 231–233.
- Jäger, Maren: *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945*, Tübingen 2009.
- Johnson, Uwe: *Mutmassungen über Jakob*, Historisch-kritische Ausgabe der Werke, Schriften und Briefe Uwe Johnsons (Rostocker Ausgabe), Abt. I: Werke, Bd. 2, hg. von Astrid Köhler u. a., Frankfurt am Main 2017 [1959].
- Uwe Johnson: Berliner Stadtbahn (veraltet) [1961]. In: ders.: *Berliner Sachen. Aufsätze*, Frankfurt am Main 1975, S. 7–21.
- Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen ... (Ein Vortrag) [1975]. In: Eberhard Fahlke (Hg.), *„Ich überlege mir die Geschichte“*. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988, 51–64.
- Johnson, Uwe: *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1980.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Tübingen 2008.
- Krellner, Ulrich: „Was ich im Gedächtnis ertrage“. *Untersuchungen zum Erinnerungskonzept von Uwe Johnsons Erzählwerk*, Würzburg 2003.
- Lang, Simone Elisabeth: „Zumindest hätte er sich all das gewünscht.“ *Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese*, Diss. Bremen 2016.
- Leuchtenberger, Katja: „Wer erzählt, muß an alles denken“. *Erzählstrukturen und Strategien der Leserlenkung in den frühen Romanen Uwe Johnsons*, Göttingen 2003.
- Mayer, Hans: „Mutmassungen über Jakob“. In: Raimund Fellinger (Hg.): *Über Uwe Johnson*, Frankfurt am Main 1992, S. 85–94.
- Müller, Ute: *William Faulkner und die Deutsche Nachkriegsliteratur*, Würzburg 2005.
- Neumann, Bernd: Vexierrätsel, Gesamtdeutsch. Über die Ursprünge von Uwe Johnsons Debütroman *Mutmassungen über Jakob*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, Stuttgart 1993, 143–185.
- Neusüss, Arnheim: Über die Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Gespräch mit Uwe Johnson (Am 10.9.1961 in West-Berlin). In: Eberhard Fahlke (Hg.), *„Ich überlege mir die Geschichte“*. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988, 184–193.
- Pautzke, Antje: Der Literat und der Zeitzeuge. Zwei Arten, in Uwe Johnsons Briefen zu lesen. In: *Johnson-Jahrbuch* 20, 2013, 209–223.
- Pautzke, Antje: Uwe Johnson liest. William Faulkner im Briefwechsel der Leipziger Freunde. In: *Johnson-Jahrbuch* 21, 2014, S. 131–142.
- Phelan, James/Martin, Mary Patricia: The Lessons of „Weymouth“. Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day. In: David Herman (Hg.): *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analyses*, Columbus 1999, 88–109.
- Reich-Ranicki, Marcel: Ein Eisenbahner aus der DDR. Zu Uwe Johnsons Roman „Mutmaßungen über Jakob“. In: *Das Sonntagsblatt*, Nr. 47 vom 22.11.1959, 20.
- Roloff, Michael: Gespräch mit Uwe Johnson (Am 20.8.1961 in New York). In: Eberhard Fahlke (Hg.): *„Ich überlege mir die Geschichte“*. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988, 171–183.
- Sacharov, Jurij: Wiederholungen in Uwe Johnsons Roman *Mutmassungen über Jakob* im Kontext der erzählerischen Kompetenz des Narrators. In: Bohdan Maxymtschuk/Stefan J. Schier-

- holz (Hg.): *Die Lemberger Germanistik in der Ukraine. Innensichten – Außensichten – Dissertationen*, Frankfurt am Main 2011, 79–88.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, 2., verb. Aufl., Berlin 2008.
- Schwarz, Wilhelm J.: Gespräche mit Uwe Johnson (Am 10.7.1969 in West-Berlin). In: Eberhard Fahlke (Hg.): *„Ich überlege mir die Geschichte“*. *Uwe Johnson im Gespräch*, Frankfurt am Main 1988, 234–247
- Wieser, Theodor: „Mutmaßungen über Jakob“. Roman von Uwe Johnson. In: *Neue Zürcher Zeitung* (Morgenausgabe), Nr. 3789 vom 5.12.1959, 25.
- Yamamoto, Hiroshi: „Über das Gewicht des Formalen“ stolpernd. Zur zögerlichen Johnson-Rezeption in Japan. In: *Johnson-Jahrbuch* 22, 2015, 59–73.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



„... aber es könnte ebensogut anders sein“. Modernistisches Erzählen um 1960, zum Beispiel Peter Weiss



Arnd Beise

Zusammenfassung Um 1960 konstatierte die Literaturkritik eine „Krise des Erzählens“. Viele Autoren reagierten darauf mit modernistischen Erzählweisen, bei denen der traditionell zuverlässige Erzähler verabschiedet wird. Besonders weit ging Peter Weiss (1916–1982), dessen erzählerische Experimente ihm den Ruf einbrachten, „ein“ oder „der Meister der deutschen Prosa“ zu sein. Das Konzept des „unzuverlässigen Erzählers“ wird in dem Aufsatz zunächst am Beispiel der Romane „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ (1960) und „Fluchtpunkt“ (1962) überprüft. Am Beispiel des „Gesprächs der drei Gehenden“ (1963), über dessen in permanenter Wandlung befindliche fiktive Welt keine verlässlichen Aussagen verfügbar sind, wird gezeigt, dass in einem bestimmten Spektrum der modernistischen Erzählkunst die Frage nach der Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers nicht mehr sinnvoll zu stellen ist.

1 Die Krise des Erzählens um 1960

„Ich denke gar nicht daran, den klassischen Erzähler ab danken zu lassen.“ So erregte sich Alfred Andersch in einem „Werkstattgespräch“, bei dem Horst Bienek (1962, S. 120) den verbreiteten Eindruck wiedergab, dass *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) relativ konventionell erzählt sei. Diese forcierte Verteidigung des klassischen Erzählers war um 1960 aber selten geworden. Bei vielen Autoren überwog ein skeptisches Verhältnis zur Wirklichkeit bzw. zu deren Darstellbarkeit, was dazu führte, dass sie relativierende Erzählweisen bevorzugten. Sie wollten

A. Beise (✉)
Departement für Germanistik,
Universität Fribourg,
Freiburg, Schweiz
E-Mail: arnd.beise@unifr.ch

„alles auflösen, was an Gewißheit und Gewohnheit in der Sprache untergebracht“ schien, wie Jürgen Becker im Rückblick auf seinen 1964 erschienenen Prosa-Band *Felder* formulierte (Deckert 2007, S. 77). Der Literaturkritiker Hans Schwab-Felisch sprach damals in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von den „Schwierigkeiten des Erzählens“ und der „Krise, in die der rein erzählerische Impetus geraten“ sei (Lettau 1967, S. 197). Auch Marcel Reich-Ranicki summierte wenig später in der *ZEIT*: „Die Zeit der naiven, der etwas einfältigen Erzähler – sie ist [...] längst vorbei“ (Lettau 1967, S. 215). Er nannte in diesem Zusammenhang auch die Autoren, die in dieser Situation tonangebend geworden waren: Heinrich Böll, Günter Grass, Uwe Johnson und Peter Weiss (Lettau 1967, S. 211).

Böll, Grass und Johnson hatten alle drei 1959 Aufsehen erregende Werke vorgelegt: *Billard um halbzehn*, ein Roman, in dem die lineare Erzählung in Assoziationsketten verschiedener Bewusstseinsströme aufgelöst wurde; *Die Blechtrommel*, deren erster Halbsatz (Grass 1987 [1959], S. 6: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“) alles Weitere dem Zweifel an der Zurechnungsfähigkeit des Ich-Erzählers unterstellt; *Mutmassungen über Jakob*, bei dem der Titel bereits andeutet, dass es statt der Gewissheit einer Erzählung sprechsituationell durchaus nicht klar konturierte Monologe, Dialoge und Berichte gibt, die Vermutungen über im Detail unklare Ereigniszusammenhänge bieten.

Im gleichen Jahr 1959 übernahm Siegfried Unseld den Suhrkamp-Verlag und akquirierte als neuen Autor Peter Weiss, den er in den folgenden Jahren systematisch zu dem führenden Prosaautor deutscher Sprache aufbaute (Gerlach 2005, S. 49–59, 80–119, 323–328).

Als erstes Buch von Weiss im Suhrkamp-Verlag erschien im September 1960 *Der Schatten des Körpers des Kutschers* in einer limitierten und bibliophil gestalteten Ausgabe, die von der Stiftung Buchkunst zu den schönsten Büchern des Jahres 1960 gezählt wurde. Vorausgegangen waren auszugsweise Drucke in der Zeitschrift *Akzente* (Weiss 1959) und in der Anthologie *movens* (Mon 1960, S. 65–74).

Mit dem Erscheinen des von Hans Magnus Enzensberger sogenannten Mikroromans *Der Schatten des Körpers des Kutschers* am 1. September 1960 war Weiss quasi über Nacht zu einer literarischen Größe geworden. Das zwei Jahre später bereits als „legendär“ etikettierte Buch liege, so behauptete damals Enzensberger (1962, S. 116), überall „auf dem Schreibtisch der neuesten Prosaisten Deutschlands“.

Der Suhrkamp Verlag publizierte in rascher Folge weitere Prosaabände von Peter Weiss, die dessen jungen Ruhm festigten. Auf den „epochemachend[en]“ (Hildesheimer 1963 [1960]) Mikroroman folgte 1961 die autobiographisch grundierte Erzählung *Abschied von den Eltern*, in der Weiss seine Kindheitsgeschichte als exemplarische Sozialisationsgeschichte eines kleinbürgerlichen Knaben rekapitulierte. 1962 setzte er diese Erinnerungsarbeit mit dem Roman *Fluchtpunkt* fort, in dem die Geschichte des Autors als junger Künstler in seinen Zwanzigern erzählt wird, aber nicht mehr als exemplarische Geschichte, sondern als autobiographisch konkrete, historisch und lokal präzise verankerte.

Danach folgte im Mai 1963 die experimentelle Erzählung *Gespräch der drei Gehenden*, als Band 7 eine der Originalausgaben in der ersten Staffel der neu lancierten Taschenbuch-Reihe *edition suhrkamp*. Im Verlag war man von dem Werk „rückhaltlos“ begeistert und überzeugt davon, „daß dieser Text den Autor Peter Weiss ein ganzes Stück voranbringen wird“ (Unselde und Weiss 2007, S. 207). Zugleich ließ Unselde einen vierseitigen Weiss-Prospekt in einer Auflage von 60.000 Exemplaren drucken (vgl. Unselde und Weiss 2007, S. 245), in dem die besondere Bedeutung dieses Autors für die deutschsprachige Literatur mit Auszügen aus diversen Kritiken festgehalten wird, das Ganze unter dem Zitatitel: „Er ist ein Meister, vielleicht der Meister der deutschen Prosa“ (Abb. 1 und 2). Als Weiss aus dem Manuskript bei der Herbsttagung der *Gruppe 47* im Oktober 1962 vorlas, war die Kritik begeistert. Der Text von Peter Weiss gehörte zu den „Höhepunkten“ der Tagung, da waren sich Joachim Kaiser, Wolfdieterich Schnurre und Hans Schwab-Felisch einig (Lettau 1967, S. 168, 172, 178).

Bis Ende 1964 wurde das *Gespräch* in 35 Zeitungsartikeln und neun Rundfunkbeiträgen besprochen. Noch im Erscheinungsjahr wurden zwei Radiobearbeitungen von Weiss gesendet.

Die vier genannten Bücher von Peter Weiss entfalteten auf die „Jungen und die Jüngsten“ unmittelbare Wirkung. Seine „Prosa“ mache „offenbar bereits

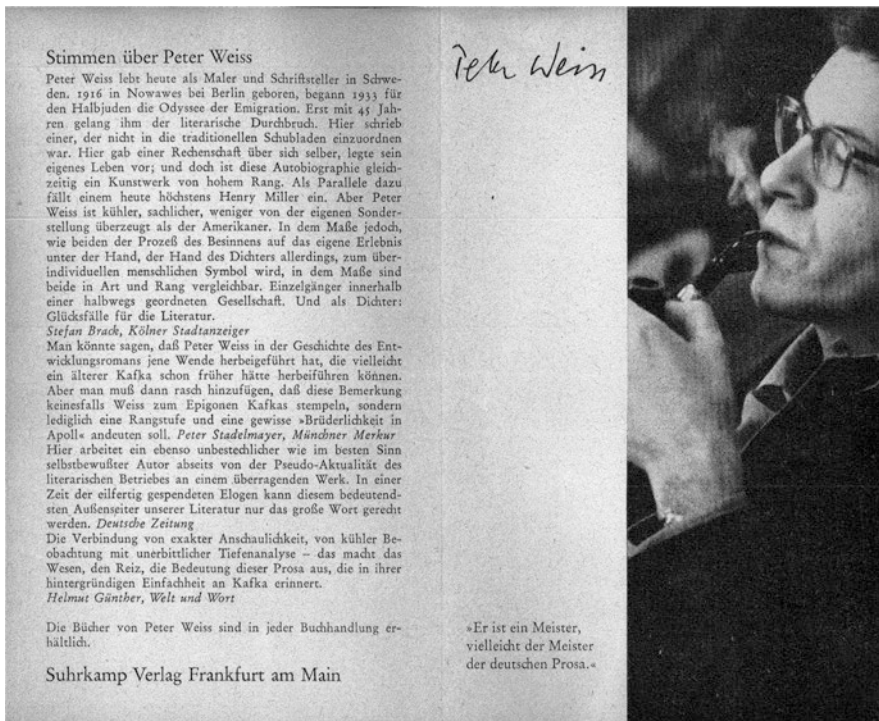


Abb. 1 Peter Weiss-Prospekt des Suhrkamp-Verlags (äußere Seiten), Frankfurt/M. 1963

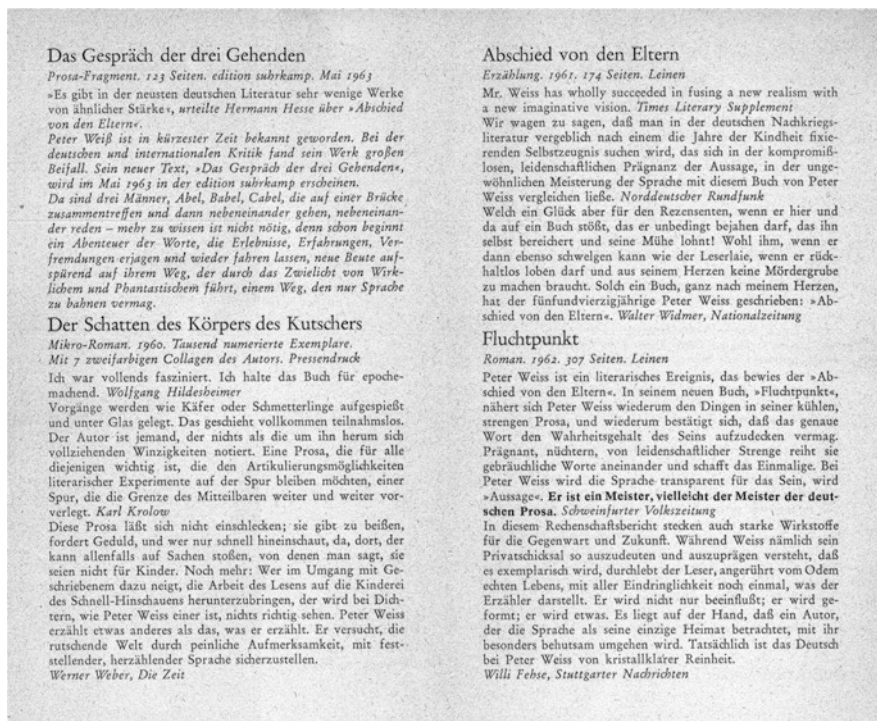


Abb. 2 Peter Weiss-Prospekt des Suhrkamp-Verlags (innere Seiten), Frankfurt/M. 1963

Schule“, hielt Jost Nolte am 31. Oktober 1963 in der *WELT* fest: „Die moderne literarische Manier greift um sich“ (Lettau 1967, S. 183). In der kritischen Berichterstattung zu den Treffen der *Gruppe 47* galten besonders Günter Grass, der 1963 mit *Hundejahre* seine „Danziger Trilogie“ beendet hatte, und Peter Weiss als die Protagonisten einer neuen Prosakunst (Lettau 1967, S. 170–172, 183, 187, 196). Nicht zufällig waren es daher neben Hans Werner Richter und Peter Rühmkorf genau diese beiden Autoren, die Walter Höllerer für den ersten Workshop des 1963 in Berlin gegründeten *Literarischen Colloquiums* als Dozenten verpflichtete. Weiss nahm auch an den Sitzungen mit Hans Werner Richter teil, der den ersten Teil des Workshops leitete; er ‚unterrichtete‘ selbst den zweiten Sitzungsblock Anfang November 1963. Die dabei entstandenen Texte sind in der 1964 gedruckten Anthologie *Prosaschreiben* dokumentiert (Hasenclever 1964, S. 44–75), die Diskussionen der Texte fielen allerdings technischem Missgeschick zum Opfer (vgl. Hasenclever 1964, S. 10).

Peter Weiss war also Anfang der 1960er Jahre quasi aus dem Stand heraus zu einem Protagonisten einer avantgardistischen Erzählpraxis geworden, in der „nicht mehr der seiner selbst und der Sache sichere Erzähler“ dominierte (Frenzel und Frenzel 1977, S. 655). Aber sind Weiss’ Erzähler deswegen unzuverlässig? Oder genauer gefragt: Inwiefern taugt das Konzept vom unzuverlässigen

Erzähler auch zur Beschreibung avantgardistischer oder experimenteller Prosa in der Mitte des 20. Jahrhunderts? Ist nicht *unzuverlässiges Erzählen* ein generelles Signum der sprachskeptischen Moderne; ein Merkmal, mit dem sie sich von dem realistischen Literaturverständnis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts absetzte und das damit zu allgemein und unspezifisch ist, um die verschiedenen Spielarten modernistischen Erzählens präzise zu erfassen?

Um diese Fragen wenigstens im Ansatz zu beantworten, werde ich einige der vorgenannten Texte, die Weiss den Ruf einbrachten, ein „Meister der deutschen Prosa“ zu sein, in Hinblick auf die Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit der Erzählung bzw. des Erzählers anschauen.

2 Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers

In dem Roman *Fluchtpunkt* heißt es an einer Stelle:

Über einen Abstand von zwei Jahrzehnten versuche ich, mir das Stockholm der ersten Kriegsjahre zu vergegenwärtigen. [...] Befremdet sehe ich meine Erscheinung auf einem Bild, von einem Straßenphotographen vor zwanzig Jahren aufgenommen [...]. Verschwunden sind diese altmodischen, lächerlich wirkenden Gestalten, die wir damals so selbstverständlich zur Schau trugen. Tausendfach verändert sind unsere Gedanken, Empfindungen, Erwägungen, versuchsweise werden sie hingeschrieben, zwanzig Jahre später, nicht mehr überprüfbar, denn der einzige Zeuge, der mich widerlegen könnte, mein damaliges Ich, ist verwittert, in mich aufgegangen. Mit dem Schreiben schaffe ich mir ein zweites, eingebildetes Leben, in dem alles, was verschwommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt. (Weiss 1965 [1962], S. 24 f.)

Die letzte Bemerkung spiegelt bereits die Distanz des Erzählers zu seinem eigenen Text wider; eine Distanz, die für den Autor immer größer wurde, sodass er schon bald nach dem Erscheinen des Buchs dessen erzählerische „Geschlossenheit“, die dem Roman trotz allen Vorbehaltssignalen eignet, als „verlogen“ betrachtete, besonders was den von Weiss selbst als „aufgepfropft“ empfundenen Schluss angeht, mit dem die „Bewältigung der eigenen Geschichte“ im Sinne des traditionellen Bildungsromans behauptet wird (Beise 2002, S. 201, 220 f.).

Demgegenüber behauptete *Der Schatten des Körpers des Kutschers* eine Unmittelbarkeit, ja die totale Zuverlässigkeit der Beschreibung jenseits jeglicher Subjektivität. Ein „Spiel der fanatischen Beobachtung“ nannte Walter Maria Guggenheimer (2007 [1956], S. 35) den Text. Es gehe darum, die „Eindrücke“, die sich dem Ich-Erzähler in seiner „nächsten Umgebung“ aufdrängten, in Wortreihen nachzuformen, gleichgültig wie „nichtig“ auch das „Gesehene und Gehörte“ sein möge, notiert sich der Erzähler (Weiss 1964 [1960], S. 47 f.). Die angestrebte „extreme Objektivität der Ding- und Vorgangsbeschreibung“ (Vormweg 1981, S. 43) setzt einen völlig zuverlässigen Beobachter und Belauscher seiner Umwelt voraus, was sich in der Tat noch in der nackten Wiedergabe von Verständnisschwierigkeiten spiegelt:

Der Doktor, das Glas an den kaum sich regenden Lippen, sprach ganz leise, keine Besserung, noch nicht, keine Besserung absehen, gleichgültig, was schon aus, doch aus, doch nagen; übertönt von den Worten des Hausknechts mit denen sich dieser sowohl an den Doktor als auch an den Schneider wandte, kann bestätigen, Acker nachmittags, abgeackert (abgerackert), Wolken, klärt sich auf, an Wolken sehen, auch in Handgelenken und Knien, hatte einen Onkel, Wasser sucht (Wassersucht, was er sucht), nicht mehr rühren können; worauf wieder ein paar herausgelachte Worte der Haushälterin in mein Ohr drangen, aber schmeckt, das schmeckt, gegessen im Bahnhofshotel, damals im Bahnhofshotel, besseres gar nicht denken, oder kaum; das Lachen der Mutter übertönte die folgenden Worte von denen ich nur, wills nicht sagen, wissen schon, verstand; woran die Mutter, mit einem Seitenblick auf den Vater, folgende Worte knüpfte, vor zurück, vor zurück, exerzier, futsch, aus; und diese Worte ertranken wieder im Gelächter der Haushälterin. (Weiss 1964 [1960], S. 73 f.)

Trotz dem Bemühen um Objektivität und Zuverlässigkeit in der Aufzeichnung des Gehörten und Gesehenen entsteht bei den Lesenden eine Verunsicherung, unter anderem weil die Wahrnehmungen des Erzählers nicht immer eindeutig sind. In dem vorstehenden Zitat waren das die nicht genau verstandenen Wörter – „Wasser sucht (Wassersucht, was er sucht)“ –, an anderen Stellen ist es die Erwägung alternativer Möglichkeiten durch den Wahrnehmenden und Aufzeichnenden. Zum Beispiel spricht der Erzähler zu Beginn seiner Aufzeichnungen davon, dass er jemanden sägen höre; und an der ruckhaften Art des Sägens meint er zu erkennen, dass es der Hausknecht ist, der da sägt:

Auch ohne dieses besondere, oft von mir gehörte und durch Vergewisserung bestätigte Merkmal wäre es nicht schwer zu erraten, daß der Hausknecht die Säge handhabe, da außer ihm nur ich, und selten einmal der Hauptmann, doch nur am frühen Morgen und mit unverkennbarer Langsamkeit, sich des Holzes im Schuppen annehmen; es sei denn, daß eben ein neuer Gast eingetroffen wäre und sich mit dem Werkzeug und dem straffen Vorbeugen und Zurückziehen des Rückens und der vorstoßenden und zurückschnellenden Armbewegung von der Steifheit in den Knochen nach der langen Wagenreise hierher erholen will. (Weiss 1964 [1960], S. 7)

Aber auch diese Möglichkeit wird wieder infrage gestellt. Der Narratologe Jochen Vogt kommentierte dieses Verfahren wie folgt:

Die deskriptive Zerlegung alltäglicher Abläufe und das Infragestellen naheliegender Vermutungen wirkt zweifellos verfremdend, läßt die Realität als unsicher und fragwürdig erscheinen, destruiert konventionalisierte Wahrnehmungen und Deutungen (analog zu den beigegebenen Collagen des Autors oder auch zu den Verfahren der Großaufnahme und der Zeitlupe, mit denen der Filmemacher Weiss gleichzeitig experimentiert). (Vogt 1987, S. 65)

Hinzu kommen Beschreibungen von grotesken Handlungen und Erscheinungen, die bei allem präntendierten Realismus doch eher phantasmagorisch wirken, beispielsweise das Äußere des Doktors:

[...] den Kopf mit dicken Verbänden umwickelt, ein Pflaster quer über der Nase und ein Pflaster auf der Oberlippe, einen Verband um den Hals, Verbände um die Handgelenke, unförmig dicke Bandagen an den Beinen, sein Mund hart zusammengepreßt über dem Schmerz der seinen ganzen Körper zu erfüllen scheint und der ihm aus dem Mund ausbrechen will, seine Augen unter einen schwarzen Brille verborgen. (Weiss 1964 [1960], S. 23 f.)

Zugespitzt könnte man sagen, dass trotz dem sich betont zuverlässig gebenden Beobachter der Effekt einer unzuverlässigen Erzählung entsteht, und zwar gerade wegen des Hyperrealismus', der die kognitive Rekonstruktion der fiktionalen Welt extrem erschwert (Lambrecht 2018, S. 68).¹

Und umgekehrt wird in dem autobiographischen Roman, dessen Erzähler offen die Unzuverlässigkeit seiner Erinnerungsarbeit thematisiert, gleichwohl eine ganz und gar schlüssige und plausible Geschichte wiedergegeben, die man kaum als unzuverlässig erzählt bezeichnen wird. Denn die Fragwürdigkeit eigener Erinnerungen bzw. der autobiographischen Rekonstruktion früherer Jahre geht nicht über das normale Maß der Unsicherheit hinaus, die wir auch alltäglich gewohnt sind, wenn wir mit eigenen oder fremden Erinnerungen umgehen. Die Selbstverständlichkeit eines naiven Realismus wird zwar problematisiert, doch der faktische Bezug auf die konkrete Geschichte und Lebensgeschichte zwischen 1940 und 1947 nicht grundsätzlich negiert.

3 Experimentelle Prosa

Die bisher genannten Texte gehen kaum über den modernistischen Standard sprachskeptischen Erzählens hinaus; sie reagieren auf die apostrophierte „Krise des Erzählens“ (Andreotti 2014, S. 252), radikalisieren vielleicht den Bruch mit der traditionellen, realistischen Erzählweise, können jedoch nur bedingt ‚unzuverlässig erzählt‘ genannt werden, insofern die, wenn zum Teil auch starke, Einschränkung der Zuverlässigkeit des Erzählers dieselbe nicht aufhebt.

Anders sieht das mit den experimentellen Prosa-Texten aus, die Weiss 1962 und 1963 schrieb: die sogenannten Fragmente *Gespräch der drei Gehenden*, *Bericht über Einrichtungen und Gebräuche in den Siedlungen der Grauhäute* und *Schmolk*, wobei wie erwähnt nur der zuerst genannte Text seinerzeit publiziert und vom Suhrkamp Verlag stark beworben wurde, sodass innerhalb von gut zwei Jahren bereits 30'000 Exemplare des „keineswegs leicht zu lesende[n] Werk[s]“ gedruckt worden waren (Gerlach 2005, S. 328). Die beiden anderen Fragmente erschienen später in zwei Anthologien (Unselde 1968, S. 83–105; Weiss 1986, S. 119–135) bzw. als Teildruck in den *Notizbüchern 1960–1971* (Weiss 1982, S. 83–96, 168–179; vgl. Beise 2002, S. 207).

Ich werde mich im Folgenden auf das *Gespräch der drei Gehenden* konzentrieren, denn dieser Text scheint mir für Überlegungen zur Reichweite des theoretischen Konzepts vom unzuverlässigen Erzähler besonders interessant zu sein. Peter Weiss charakterisierte den Text im März 1964 in einem Interview mit dem US-amerikanischen Literaturkritiker Michael Roloff folgendermaßen:

¹Lambrecht weist darauf hin, dass mindestens drei der vier Grice'schen Konversationsmaximen in Weiss' Text ständig „unterlaufen“ werden; zur Anwendung des Konzepts in literaturwissenschaftlichem Kontext vgl. Kindt (2008, S. 62–67).

Alles, was gesagt wird, wird ständig zurückgenommen, so daß man immerzu zweifelt, was nun wirklich gesagt worden ist. Alles, was gesagt wird, existiert nur im Bereich des Möglichen, aber es könnte ebensogut anders sein. Irgendwie hat es etwas mit einem zu tun, aber es zerfällt, löst sich immer wieder auf und nimmt neue Bedeutungen an. (Gerlach und Richter 1986, S. 41 f.)

Schon dieser Beschreibung lässt sich entnehmen, dass wir es bei dem *Gespräch der drei Gehenden* mit einem Text zu tun haben, bei dem wir keine verlässlichen Informationen zu der fiktiven Welt erhalten, die er entfaltet. Die Destruktion jeglicher Gewissheit wird so offensiv wie nur möglich zelebriert: „Ich glaube, diese Brücke ist neu, ich habe sie vorher nie gesehen, sie muß über Nacht erbaut worden sein“, beginnt der zweite Abschnitt (Weiss 1963, S. 8). „Die Brücke besteht seit langem. Ich fuhr einmal in einer schwarzlackierten rot gepolsterten Kutsche über die Brücke“, beginnt der dritte Abschnitt (Weiss 1963, S. 10). „Gestern fuhr ich noch auf der Fähre“, beginnt der vierte Abschnitt (Weiss 1963, S. 15). „Die Brücke ist seit langem da, wir fahren einmal über die Brücke“, beginnt der fünfte Abschnitt (Weiss 1963, S. 19).

Die Zitate könnten den Eindruck erwecken, dass hier *zwei* einander widersprechende Figuren auftreten, doch sind es tatsächlich drei Figuren; und die Abschnitte der Erzählung, vielmehr: die vielen kleinen Erzählungen innerhalb der Erzählung lassen sich den Figuren nicht eindeutig zuordnen.

Einleitend werden in dem Buch drei einander sehr ähnliche Männer namens Abel, Babel und Cabel vorgestellt, „die nur gingen gingen gingen [...] und während sie gingen sprachen sie miteinander“ (Weiss 1963, S. 7). In den dreißig folgenden Abschnitten tauschen die drei Männer Anekdoten und innere Erlebnisse aus. Sie gehen am Stadtrand auf einem Kiesweg entlang des Ufers eines mit Schuppen und Fabrikgebäuden gesäumten Stroms, über den kürzlich oder vor längerer Zeit eine Pontonbrücke gebaut wurde, oder über diese Brücke selbst. Dabei erinnern sie sich an die Gegend, wie sie früher war; an die alte Fähre, an ihre mit der Stadt und mit dem Fluss verknüpften Erlebnisse. Im Mittelpunkt stehen dabei eine öfters erwähnte Kutschfahrt mit oder ohne Unfall auf der Brücke, die Geschichten um den alten Fährmann, dessen Frau und ihre Söhne, sowie das Gefühl der Verlorenheit in allen Lebenslagen (Beise 2002, S. 202 f.).

Einleitend heißt es zwar: „Wenn einer sprach schwiegen die beiden andern und hörten zu oder sahen sich um und hörten auf anderes, und wenn der eine zuende gesprochen hatte, sprach der zweite, und dann der dritte, und die beiden andern hörten zu oder dachten an anderes“ (Weiss 1963, S. 7); doch bisher scheiterte noch jeder Leser, der den Abschnitten jeweils einen der drei Gehenden als Erzähler distinkt zuordnen wollte. Vorausgesetzt, dass jeder Absatz den Einsatz eines anderen Erzählers markiert, können die Themen und Motive nicht eindeutig zugeordnet werden, weil die Reihe auf jeden Fall widersprüchlich wird (Lüttmann 1972, S. 411 f.; Beise 2002, S. 203).

Zwar beziehen sich einzelne Passagen explizit auf vorangegangene, doch häufig werden Bezüge durch Infragestellung oder Negierung des zuvor Gesagten verunsichert oder aufgehoben, zum Beispiel: „Was ich über das ehemalige Haus des Fährmanns sagte, war falsch“ (Weiss 1963, S. 101).

Oder die Aussagen werden sogar innerhalb eines Abschnitts explizit zu Aporien:

[...] mein Vater [...] blickt stolz zu dem riesigen weißen Block empor, zu dieser Fabrik, diesem weltumfassenden Handelshaus, diesem Lebenswerk, er atmet tief auf, er ist noch im Vollbesitz seiner Kräfte [...]. Doch mir scheint, sein Mantel ist schäbig, und die Absätze seiner Schuhe sind schief getreten. Vielleicht ist er nur Pfortner hier. Seine Schultern sind müde, sein Kopf ist gesenkt, er nimmt die Hände aus den Taschen, und sie schlenkern kraftlos zu den Seiten. (Weiss 1963, S. 117–119)

Das Vertrackte an der Sache ist, dass keine Behauptung offensichtlich wahr oder falsch ist. Man kann nicht bestimmen, wie alt die Pontonbrücke ist; ob der Vater Unternehmer oder Nachtpfortner war; ob der Unfall auf der Brücke stattfand oder nicht; ob die drei Gehenden auf dem Kiesweg oder über die Pontonbrücke gehen; ob die Frau des Fährmanns „beleibt“ und „behäbig“ oder „hager“ und „lang“ (Weiss 1963, S. 97–99) war oder ist.

Manchmal werden bestimmte Behauptungen direkt infrage gestellt: „Nein, so war es nicht, ich sehe es falsch“, heißt es im 23. Abschnitt nach einer Schilderung von Büroabläufen; kurz darauf, nachdem eine alternative Beschreibung geliefert wurde, heißt es: „Nein, auch so war es nicht“, um dann eine dritte Schilderung anzuschließen (Weiss 1963, S. 83 f.). Manchmal wird nur die Handlungslogik überstrapaziert: „Mein Vater geht dort in das weiße Haus, das die ganze Straßenseite einnimmt. Ich sah ihn deutlich, es war mein Vater [...]. Vielleicht wohnt er in diesem Haus, oder hat sein Geschäft hier.“ Dann wird im Präsens berichtet, wie der Vater die Tür zur Wohnung über dem Kontor aufschließt; hernach im Präteritum, wie der schon geworfene Dartpfeil den Vater „mitten in die Stirn“ traf und im Schädel stecken blieb, als er die Tür zum Zimmer des Sohns unvermittelt öffnete (Weiss 1963, S. 24–26). Und manchmal wird das Berichtete auch mittels konjunktivischer Formulierungen oder mit einleitenden Vokabeln à la „vielleicht“ unsicher gemacht: „fast ist es, als gehörten wir diesem Getriebe an, als seien wir hier zuhause“ (Weiss 1963, S. 58); „wahrscheinlich hat man mich in ein Gefängnis geschmissen und dann, wie üblich, in ein Massengrab“ (Weiss 1963, S. 109).

Man könnte versucht sein, das *Gespräch der drei Gehenden* kurzerhand einen nicht zuverlässig erzählten Text zu nennen, denn dieser enthält wenigstens auf den ersten Blick „in offensichtlicher Weise falsche Angaben über fiktive Tatsachen“, um es mal mit einer verbreiteten Definition zu sagen (Köppe und Kindt 2014, S. 246). Aber der Text ist auf eine spezielle Art unzuverlässig, wenn man ihn überhaupt so nennen kann, insofern wir nicht feststellen können, welche Angaben falsch oder richtig sind. Vielleicht sind sogar *alle falsch*? Oder sind *alle* Angaben trotz ihrer Widersprüchlichkeit *richtig*?

Der Literaturkritiker Heinrich Vormweg (1981, S. 60) meinte, das vorliegende Problem dadurch lösen zu können, dass er die angeblichen drei Erzähler Abel, Babel und Cabel für identisch erklärte, respektive für „Handpuppen ein und desselben Erzählers“, die „im Dreiermonolog ein und dieselbe, doch ihrer selbst ungewisse Erinnerung“ variieren. Das scheint mir eine ausweichende Beschreibung des Problems zu sein. Doch die meisten Literaturwissenschaftler – wenn sie denn auf das schmale Werk eingegangen sind – haben sich

dafür entschieden, hier das Bewusstsein *eines* Ichs am Werk zu sehen, das „nichts weiß“, „nichts versteht“ und „nicht fassen kann, warum e[s] gerade hier ist, oder an einem andern Platz, warum e[s] gerade diesem oder jenem begegnet ist, warum es dunkel wird, oder hell wird, oder regnet, oder hagelt“, wie es von einem der Söhne des Fährmanns in dem Text heißt (Weiss 1963, S. 75; vgl. Vormweg 1981, S. 60; Cohen 1992, S. 107–109). Ich selbst habe einmal behauptet, es entstehe „der Eindruck einer schizophrenen Wahrnehmung“, und dann Weiss unterstellt, er habe „auf diese Weise die Uneinheitlichkeit und Unabgeschlossenheit eines Bewusstseins“ darstellen wollen, das wie der Autor „durch die geschichtlichen Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ gegangen und in einem geistigen oder semantischen Vakuum gelandet sei (Beise 2002, S. 204).

Hat aber Peter Weiss selbst den Literaturwissenschaftlern nicht eigentlich eine bessere Lösung nahegelegt, als er behauptete, es sei völlig irrelevant, ob es wirklich drei Figuren seien oder ein innerer Monolog mit unterschiedlichen Stimmen? (Gerlach und Richter 1986, S. 40)

4 Jenseits der empirischen Welt

Wahrscheinlich ist das an Beispielen einer realistisch-mimetischen Erzählkunst entwickelte Kriterium der Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers in einem bestimmten Spektrum der modernistischen Erzählkunst gar nicht mehr anwendbar oder müsste noch wesentlich differenzierter entwickelt werden.

Peter Weiss könnte an August Strindbergs Poetik des Traumes gedacht haben, als er *Das Gespräch der drei Gehenden* schrieb. In einer Anmerkung zum *Traumspiel*, das Weiss 1962 kurz vor Abfassung des *Gesprächs* übersetzt hatte, schrieb Strindberg, es sei ihm darum gegangen,

die unzusammenhängende, doch scheinbar logische Form des Traumes nachzubilden. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht. Von geringfügigen Wirklichkeitsanlässen schweift die Phantasie aus und webt neue Muster: ein Gemisch aus Erinnerungen, Erlebnissen, freien Erfindungen, Verstiegenheiten und Improvisationen. Die Personen spalten sich, verdoppeln sich, vertreten einander, gehen in Luft auf, verdichten sich, zerfließen, fügen sich wieder zusammen. (Strindberg 1981, S. 147)

Während Strindberg aber wie Vormweg und andere Kritiker annahm, dass auch in einem traumpoetischen Text „ein Bewußtsein [...] über allem“ stehe, nämlich das „Bewußtsein“ des Träumenden (Strindberg 1981, S. 147), verabschiedete Peter Weiss die Identität dieses Bewusstseins in seinen eigenen Texten.

Zwar stelle der Traum „immer aus allen Unmöglichkeiten u Widersprüchen eine merkwürdige kurze Glaubhaftigkeit her“, notierte sich Weiss gegen Ende seines Lebens, „doch“ lasse sich diese „nicht halten“ (Weiss 1982, S. 119). Im März 1964 beschrieb Weiss die Sache so: „Ein Thema taucht auf, irgendwas anderes wird hinzugefügt, und plötzlich taucht dasselbe Thema wieder auf, und man fragt sich: war es wirklich so, war es nicht anders?“ (Gerlach und Richter 1986, S. 40)

Das Problem dabei ist, dass wir – wie geschildert – bei dieser Art des Erzählens keine Aussagen darüber treffen können, welche Angaben über Fakten der fiktiven Welt falsch sind und welche nicht, da sie nicht hierarchisiert nebeneinander stehen und es sich möglicherweise nicht einmal um *eine* fiktive Welt handelt. Wie gesagt: Im Extremfall könnten alle Angaben falsch sein. Ein Interpret nannte die mehr oder weniger unwahrscheinlichen Erzählungen der drei Figuren allesamt „Lügendgeschichten“ (Cohen 1992, S. 108). Den umgekehrten Fall habe ich auch schon erwähnt: Alle Angaben sind wahr, weil im Traum auch Widersprüchliches wahr sein kann, wenigstens für einen Moment. Die einzelnen Anekdoten bzw. erzählten Bilder „ergeben keine Szenerie“; sie seien „Partikel von Wirklichkeit“, aber nicht einer zusammenhängenden Wirklichkeit, meinte ein anderer Interpret (Best 1971, S. 55).

Ein Rezensent der Erstausgabe des *Gesprächs der drei Gehenden* sprach 1963 davon, dass diese Prosa zwar „gegenstandstreu“ sei „wie kaum eine andere“, aber eine Welt vorführe, die „jedenfalls“ eines nicht sei, nämlich „die empirische [...], die alltägliche“ (Baumgart 1963, S. 1009). Es ist auffällig, wie ratlos die Literaturkritik damals zum Teil auf *Das Gespräch der drei Gehenden* reagierte. Irgendwie schien Weiss moderner zu sein als Böll oder Grass, auch radikaler als Johnson (Vogt 1987, S. 68), aber man wusste nicht zu sagen, warum. Elsbeth Pulver, die nachmalige *grande dame* der Schweizerischen Literaturkritik, schrieb am 13. September 1963 im Berner *Bund* über das *Gespräch der drei Gehenden*: Es falle leicht „zu sagen, man habe es hier mit einem nach Art und Rang ausserordentlichen Werk zu tun; ungleich schwerer ist es, solche Bewunderung zu erklären und zu begründen. Eine ungewöhnliche Kraft ist hier am Werke, versetzt den Leser schon auf der ersten Seite in einen Zustand selbstvergessener, wortloser Verzauberung“ (Unselde und Weiss 2007, S. 287).

Die Verzauberung resultierte wohl aus der ‚Phantastik‘ der Erzählung, was in der ziemlich unscharfen literaturkritischen Terminologie der frühen 1960er Jahre nichts anderes bedeutete als ‚nicht realistisch‘. Im Fall von Weiss’ *Gespräch* wird die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers oder des Erzählten meines Erachtens sinnlos, weil die Beschaffenheit der in dem Text entworfenen fiktiven Welt nicht statisch ist, sodass sogar unklar wird, ob die genannten Widersprüche zwischen verschiedenen Propositionen tatsächliche oder nur scheinbare sind; womöglich beziehen sie sich auf verschiedene ‚Aggregatzustände‘ einer in permanenter Wandlung befindlichen fiktiven Welt, wenn überhaupt von *einer* fiktiven Welt die Rede sein kann. Da die Regeln und Logiken der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit derart außer Kraft gesetzt sind, lässt sich nicht mehr gut begründet zwischen zuverlässig und unzuverlässig unterscheiden.

Es scheint mir die spezifisch modernistische Qualität des *Gesprächs der drei Gehenden* zu sein, dass sich seine Erzählerstimmen mit den bisherigen Bestimmungen unzuverlässigen Erzählens nicht fassen lassen.

Interessanterweise verunsicherte die erzählerische Radikalität sogar den Autor selbst, was den Begriff eines Werks angeht ebenso wie die buchhändlerische Wertbarkeit seiner literarischen Produktion. An seinen Verleger schrieb Peter Weiss am 10. März 1962, kurz bevor er mit dem *Gespräch der drei Gehenden* begann:

Es geht mir ja mit dem Schreiben immer so, dass eigentlich alles nur versuchsweise ausgesprochen werden kann, mit der Möglichkeit des Widerrufs vor Augen. Wenn es Leser gäbe, die so etwas ertragen könnten, müsste man ihnen eigentlich immer die verschiedenen Stadien im Werdegang eines Buches vorsetzen. / Für mich ist ja ein Buch nie zu einem Abschluss zu bringen. So ein Manuskript ist immer nur eine Notlösung, und wenn es einmal gedruckt wird, so ist dies nur zufällig. (Unselde und Weiss 2007, S. 287)

Literatur

- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. 5. Aufl. Bern: Haupt 2014.
- Baumgart, Reinhard: Ein Skizzenbuch, spätgotisch. In: *Merkur* 17 (1963), H. 188, 1008–1010.
- Beise, Arnd: *Peter Weiss*. Stuttgart: Reclam 2002 (2., verb. u. akt. Aufl. 2015).
- Best, Otto F.: *Peter Weiss. Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater*. Eine kritische Bilanz. Bern/München: Francke 1971.
- Bieneck, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Hanser 1962.
- Cohen, Robert: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1992.
- Deckert, Renatus (Hg.): *Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Enzensberger, Hans Magnus: Enzensbergers Dezember-Lektüre: Peter Weiss, „Fluchtpunkt“. In: *Der Spiegel*, Nr. 49, 5. Dezember 1962, 116–117. URL: <https://magazin.spiegel.de/PubDelivery/spiegel/pdf/45125120> (27. Februar 2019).
- Frenzel, Herbert A. und Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte*. 2 Bde. 14. Aufl. München: dtv 1977.
- Gerlach, Rainer und Matthias Richter (Hg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- Gerlach, Rainer: *Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss*. St. Ingbert: Röhrig 2005.
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel. Roman*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1987 [1959] (= Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. 2. Hg. Volker Neuhaus).
- Guggenheimer, Walter Maria: Peter Weiss, Journal einer Krankheit, 22. November 1956. In: Siegfried Unselde und Peter Weiss: *Der Briefwechsel*. Hg. Rainer Gerlach. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, 34 f. (Beilage zum Brief von Peter Suhrkamp, 30. November 1956).
- Hasenclever, Walter (Hg.): *Prosaschreiben. Eine Dokumentation des Literarischen Colloquiums Berlin*. Berlin: Literarisches Colloquium 1964.
- Hildesheimer, Wolfgang: [Über Weiss, „Der Schatten des Körpers des Kutschers“.] In: *Spektrum des Geistes [Literaturkalender]. Ein Querschnitt durch das Literaturschaffen der Gegenwart*. 12. Jg. Ebenhausen: Voss 1963, 120 (aus einem Brief an Siegfried Unselde, 25. September 1960).
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014.
- Lambrecht, Tobias: *Nicht-Naives Erzählen. Folgen der Erzählkrise am Beispiel biografischer Schreibweisen bei Helmut Krausser*. Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Lettau, Reinhard (Hg.): *Die Gruppe 47. Bericht. Kritik. Polemik. Ein Handbuch*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1967.
- Lüttmann, Helmut: *Die Prosawerke von Peter Weiss*. Hamburg: Lüdke 1972.
- Mon, Franz (Hg.), in Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte: *movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*. Wiesbaden: Limes 1960, 65–74.
- Strindberg, August: *Drei Stücke in der Übertragung von Peter Weiss. Der Vater. Fräulein Julie. Ein Traumspiel*. Frankfurt/M.: Suhrkamp [1981].

- Unsel, Siegfried (Hg.): *Aus aufgegebenen Werken*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968.
- Unsel, Siegfried und Peter Weiss: *Der Briefwechsel*. Hg. Rainer Gerlach. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Vogt, Jochen: *Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek: Rowohlt 1987.
- Vormweg, Heinrich: *Peter Weiss*. München: Beck 1981.
- Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers [Auszug]. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung* 6 (1959), H. 3, 228–237.
- Weiss, Peter: *Das Gespräch der drei Gehenden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963.
- Weiss, Peter: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964 [1960].
- Weiss, Peter: *Fluchtpunkt*. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965 [1962].
- Weiss, Peter: *Notizbücher 1960–1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.
- Weiss, Peter: *In Gegensätzen denken. Ein Lesebuch*. Ausgewählt von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Das Gutachten als Evasionsmanöver. Hugo Loetschers unzuverlässig erzählter Roman *Abwässer* (1963) und die schweizerische Neutralitätspolitik



Tobias Lambrecht

Zusammenfassung Hugo Loetschers Debütroman *Abwässer* (1963) wurde von der bisherigen Forschung nicht angemessen als unzuverlässig erzählter Text rezipiert. Dabei betrifft bei näherer Betrachtung genau dieser Aspekt das zentrale Thema des Textes: Die Rolle der Schweiz und ihrer sogenannten Neutralitätspolitik während und nach dem Zweiten Weltkrieg sowie die zur Zeit der Abfassung systematische Unterdrückung ihrer Aufarbeitung durch die schweizerische Regierung. Eine genaue Analyse erweist den Text nicht als Haltungsempfehlung eines allgemeinen Humanismus, sondern als Ausdruck einer moralischen Verunsicherung, als Aufarbeitungs- und Selbstbeschreibungversuch eines Landes, das nach dem unversehrten Überstehen des Zweiten Weltkriegs im Ost-West-Konflikt überhaupt erst eine tragfähige Basis für seine moralische Positionierung finden muss.

1 Einleitung

Bei Hugo Loetschers (1929–2009) zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung wohlwollend¹ aufgenommenem Debütroman *Abwässer. Ein Gutachten* (1963) handelt es sich, je nachdem, welchen Status man Loetscher selbst zuweist, um ein zentrales, mit Sicherheit aber erst in den Folgejahren und durch Retrospektiven auf Loetschers Werk an Bedeutung gewinnendes Werk der schweizerischen

¹Vgl. die Lobeshymne in der *Neuen Zürcher Zeitung* (Werner 1963) oder auch die positive Besprechung in *Die Zeit* (Sanders 1964).

T. Lambrecht (✉)
Bern, Schweiz

Nachkriegsliteratur. Diese Periode wird im heutigen Bewusstsein beinahe vollständig von den Romanen Max Frischs und den Theaterstücken Friedrich Dürrenmatts besetzt gehalten. Loetscher, etwas jünger als die genannten Riesen des Schweizer Kanons, fügt sich mit *Abwässer* nicht ganz in deren Traditionen ein. Im Gegensatz zu Frischs Erzählerfigur Stiller findet sich beim Ich-Erzähler der *Abwässer* das Thema der identitätssuchenden Introspektion nicht, Loetschers Werk wird im Gegenteil inzwischen standardmäßig als nach außen gerichtete, weltinteressierte Literatur *avant la lettre* verstanden.² Und im Gegensatz zu Dürrenmatts Texten jener Zeit ist *Abwässer* nicht an grotesker Überspitzung der *conditio humana* durch die Mittel des Absurden interessiert. Typisch an *Abwässer* für die schweizerische Literatur jener Periode ist allerdings, dass Loetscher nicht aus der Sicht des persönlich vom Weltkrieg Betroffenen schreibt, sondern, wie Dürrenmatt, mit satirischen und, wie Frisch, mit parabelhaften Zügen (Andorra 1961) allgemeinere politische Position gegenüber einem Land bezieht, das mit weitgehend unversehrtem Städte- und Selbstbild aus dem Weltkrieg hervorging. Typisch daran ist, dass die auch nach dem Krieg sehr intakte Mittelstandsgesellschaft der Schweiz mit ihrer ‚sauberen‘ Oberfläche satirischer Kritik unterzogen wird. Große thematische Verwandtheit besteht etwa zu Dürrenmatts Theaterstück *Herkules und der Stall des Augias* (als Hörspiel 1954 ausgestrahlt, die spätere Bühnenfassung wurde 1963 uraufgeführt): „Zur Metapher der Kanalisation als der unsichtbaren Kehrseite des gesellschaftlichen Lebens gab es bei DÜRRENMATT und FRISCH motivliche Parallelen“ (Pezold 2007, S. 249).

Glaubt man der Entstehungsanekdote, die Loetscher wiederholt erzählt hat, entstand der Roman nach einem Blick in eine offene Baugrube mit freigelegten Abwasserrohren, die ihm die grundsätzliche, aus der öffentlichen Sichtbarkeit verbannte, tiefergehende Gleichheit der Gesellschaft offenbarte:

Von überall führten die gleichen rostigen Rohre zu einem Sammelkanal, und von allen Rohren stieg der gleiche muffige Gestank hoch.

Dem Beobachter [Loetscher spricht in dem Text von sich in der dritten Person, TL] wurde klar, daß hier keiner dem andern was vormachen konnte: ob Politiker oder Bibliotheksbesucher, ob Polizist oder einer, der von der Polizei gesucht wurde, sie alle trafen sich hier unten brüderlich in der Produktion von Abwässern. Unser Autor entdeckte eine demokratische Welt. (Loetscher 1988, S. 23)

Alle Menschen sind vor dem Abfluss gleich: Die Welt des Untergrunds wird hier als die eigentlich gleichberechtigte und ‚demokratische‘ bewertet, womit das zentrale Reizwort der schweizerischen Nationalidentität in Mitleidenschaft gezogen ist. Demokratie, die politische Grundtugend der Schweiz, findet sich, so die satirische Spitze, am besten abgebildet in ihren Abwasserkanälen. Hier kündigt sich die politische Dimension des Textes an, auf die ich später zu sprechen komme.

²„Aber nicht nur der Ideologisierung im Gefolge von 1968 stand Loetscher kritisch gegenüber, sondern ebenso der in den 1970er Jahren darauf folgenden ‚Innerlichkeit‘ und ‚neuen Subjektivität‘ [...]“ (Gisi 2015, S. 86, mit Bezug auf Dewulf (2013), *Vom Diskurs in der Enge zum Diskurs in die Weite*).

Doch zunächst zum Inhalt des Romans: In *Abwässer* berichtet ein namenlos bleibender, autodiegetischer Erzähler von seinen Erlebnissen als Inspektor der städtischen Abwässer. Er tut dies in einer bestimmten Form: nämlich derjenigen eines Gutachtens, das eigentlich die Funktion haben soll, die Anforderungen an den Nachfolger auf seiner Stelle zu formulieren. Dieses Gutachten wurde in der Erzählwelt von der Regierung in Auftrag gegeben, die gerade erfolgreich eine gewaltsame politische Revolution vollzogen hat. Der Inspektor schreibt aber kein nüchternes Gutachten. Zwar sinniert er mit technischem Vokabular über den Nutzen der Abwasserkanäle für die Gesellschaft. Er spricht hingegen nicht eigentlich über die fachlichen Befähigungen, die ein Nachfolger mitbringen müsste, sondern eher darüber, wie dessen Charakter beschaffen sein sollte. Diese Charaktereigenschaften des idealen Abwasserinspektors malt er mit abschweifenden, mäandernden Anekdoten aus seiner eigenen Biographie aus. Nach und nach wird klar: Wirklich in das Amt passt aus Sicht des Inspektors nur er selbst. Mit dieser Empfehlung, einer (doppelbödigen) Unterordnung des Individuums als funktionales Rädchen im Kollektiv und einer soziopolitischen Apotheose der gegenüber den Machtverhältnissen gleichgültigen (neutralen?) sanitären Anlagen endet der Roman:

Ich hoffte, Ihnen mit diesem Gutachten zu zeigen, daß ich den beruflichen Kenntnissen und meinem Leben nach einen brauchbaren Inspektor der Abwässer abgäbe. Welche Zukunft auch immer beginnt, welche Ordnung auch geschaffen wird – Abwässer werden die lichteste Zukunft und das gerechteste Morgen hervorbringen, und es braucht jemand, der diese Abwässer ableitet und deren Kanäle inspiziert. Ich glaube nicht an das Individuum, aber daran, daß es einen ihm entsprechenden Platz einnehmen kann, den möchte ich nicht verlieren. Darf ich mich um meine eigne Nachfolge bewerben? Ich stelle mich zur Verfügung. (A 157 f.)³

Hugo Loetscher selbst hat für seinen Debütroman *Abwässer. Ein Gutachten* wiederholt einen relativ einfachen Deutungsansatz gegeben: Es gehe um den allegorischen Hinweis darauf, dass die Schweiz, für ihre Sauberkeit bekannt, trotz dieser nicht unschuldig sei, denn „wir sind nicht unschuldig, sondern gewaschen“ (Loetscher 1988, S. 24), oder wie ein Berufskollege des Inspektors an anderer Stelle sagt: „[J]e sauberer eine Gesellschaft sich gebe, um so größer sei der Durchmesser der Abzugsrohre“ (A 36). Damit ist eine allegorische Lesart des Romans vorgespurt, die das Thema vielleicht als allgemein-menschlich, nicht nur auf die schweizerische Nachkriegsgesellschaft bezogen, ausweisen kann. Dass Loetscher später öfter darauf hingewiesen hat, es handele sich bei der Stadt im Roman eben nicht um seine Geburtsstadt Zürich (vgl. Loetscher 1988, S. 28 f.), sondern um „irgendeine Stadt, vielleicht sogar das Modell einer Stadt, sicherlich die Stadt einer industrialisierten Gesellschaft“ (Loetscher 1988, S. 24), ist zwar fiktionstheoretisch sicher korrekt, allerdings muss ein Text, der sich im Jahr 1963 mit dem falschen Verständnis der eigenen *Unschuld* auseinandersetzt, sich gegenüber der deutschen Vergangenheit als ausgesprochen helvetisch ausnehmen.

³Der Roman *Abwässer* (Loetscher 1997 [1963]) wird im Folgenden mit der Sigle A zitiert.

Den *Abwässer*-Roman, völlig unabhängig von Loetschers Deutungshilfen⁴, bis zu einem gewissen Grad allegorisch für soziale Zustände der Nachkriegsschweiz und ihrer Gesellschaft zu lesen, liegt nahe. So tut der Ich-Erzähler dies zum Beispiel selbst, wenn er sich den „Abwasserblick“ attestiert (A 32). Dieser Blick sieht sozusagen immer die verdrängte Kehrseite gesellschaftlicher Realitäten: Der Anwalt wäre ohne Verbrecher arm, der Arzt ohne Krankheiten arbeitslos, der Pfarrer ohne Sünder nutzlos etc. (vgl. A 33–36). Dieser Blick, das Wissen um diese Wahrheiten, macht den Abwasserinspektor zwar zum vertrauten ‚Beichtvater‘ der oberen Gesellschaft – da er ihre schmutzigen Geheimnisse ohnehin kennt –, gleichzeitig aber zur *persona non grata*:

Es ist die Perspektive von unten, die seine Anschauung bestimmt und ihn das unscheinbare Detail überraschend und als Symbol oder Symptom größerer Zusammenhänge erkennen und sehen lässt, was gemeinhin aus dem Blickfeld gerückt wird: die Opfer und Ausgestoßenen, das Verdrängte und Vernachlässigte, das Unrecht und der falsche Flitter, die Wirklichkeit in einem umfassenderen Sinne. Ein solch „fremder“ Blick jedoch entfremdet den aufmerksamen Abwasserinspektor vom gewöhnlichen Leben und den gültigen Verhaltensnormen. Zudem macht ihn sein subterranes, mithin „subversives“ Tun bei der guten Gesellschaft verdächtig, auch wenn diese ihn gleichzeitig mit all ihren verdrängten Geschichten geradezu überhäuft. Ihm erzählen die Menschen, was sie vor sich selbst verheimlichen: Nöte, Leiden und Leidenschaften. (Mazenauer 1993, S. 406)

Diese Ambiguität des Inspektors und seiner gesellschaftlichen Positionierung wird als zentrales Motiv des Romans später noch deutungsrelevant.

2 Unzuverlässiges Erzählen in *Abwässer*

Denn ganz im Sinne dieser Ambiguität ist der Roman *Abwässer*, in Teilen, unzuverlässig erzählt. Das ist so offensichtlich, dass es erstaunt, unter der gesichteten Forschungsliteratur nur eine einzige Studie zu finden, die auf diese erzählerische Eigenheit des Inspektors überhaupt hinweist: In ihrer Untersuchung *Der Neue Roman in der Schweiz* (1992) fügt Rosmarie Zeller den erzählenden Abwasserinspektor ganz selbstverständlich in eine Reihe ‚lügender‘ Erzählfiguren der schweizerischen Nachkriegsliteratur ein, darunter als Vorläufer Frischs *Stiller* (1954) oder Otto F. Walters *Herr Tourel* (1962) (vgl. Zeller 1992, S. 65). Zeller führt diese Beobachtung für *Abwässer* nicht aus, es bleibt bei ihrer bloßen Feststellung:

Nur ein Jahr nach *Herr Tourel* erschien Loetschers Roman *Abwässer. Ein Gutachten*, welches vom Abwasserinspektor als Rechtfertigung seines Verhaltens während eines Aufstandes abgefaßt wird. Gerade weil Rechtfertigungen nicht in ein Gutachten gehören und also gegen die Regeln der Textsorte verstoßen, wirken sie verdächtig. (Zeller 1992, S. 65)

⁴Vgl. die Selbstkommentare besonders in Loetscher (1985, 1988, 2009); für eine sehr gründliche Übersicht über selbstkommentierende Essays und Vorträge Loetschers, vgl. das Literaturverzeichnis in Gisi (2015, S. 92 f.).

Lässt sich der Grund, dass die Forschungsliteratur diesen Aspekt noch nicht eingehend beleuchtet hat, vielleicht gerade in dieser Selbstverständlichkeit vermuten? Schien es schlicht unnötig, die Unzuverlässigkeit des Inspektors gesondert zu untersuchen, gerade *weil* es sich für die schweizerische Literatur der Periode um ein zeittypisches Phänomen handelt? Jedenfalls soll diesem Aspekt des Romans im Folgenden der Fokus gehören.

Ich möchte knapp skizzieren, was hier unter unzuverlässigem Erzählen verstanden wird. Den Begriff mimetischen unzuverlässigen Erzählens verwende ich so, wie Tom Kindt ihn expliziert:

Der Erzähler N in einem literarischen Werk ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; N ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten. (Kindt 2008, S. 53)

Es geht im Folgenden um mimetische (gegenüber axiologischer) Unzuverlässigkeit, also grob gesagt um die Tatsache, dass es zwischen Sachverhalten auf der Ebene der *histoire* und ihrer Darstellung auf der Ebene des *récit* Widersprüche gibt, die nicht durch genetische Fehler entstanden sind (z. B. Tippfehler), sondern Teil der besagten Kompositionsstrategie sind: Widersprüche, die, anders gesagt, einen narrativen Zweck haben. Dass die Sachverhalte der *histoire* aus ihrer Darstellung trotz irreführender oder mangelnder Informationen überhaupt erst rekonstruiert werden müssen, begründet einen Reiz dieses Erzählverfahrens: Man benötigt Gründe und Anhaltspunkte, um eine Inkongruenz der Darstellungsebene und der *histoire*-Ebene überhaupt unterstellen zu können. Deshalb wird im folgenden Abschnitt dargelegt, welche Widersprüche sich in der Erzählung des Inspektors hinsichtlich der erzählten Welt ergeben; dabei wird lange nur von der diegetischen Erzählsituation des Ich-Erzählers die Rede sein. Spannender als die Auflösung der Widersprüche auf mimetischer Ebene ist aber die Interpretation ihrer poetologisch-programmatischen Funktion, die den Schluss des Beitrags bilden wird.

Woraus ergibt sich die Unzuverlässigkeit bei Loetschers Erzähler? Es lohnt sich, sich nochmal die fiktionsinterne Erzählsituation des Romans vor Augen zu führen: Ein autodiegetischer Erzähler, der Abwasserinspektor, ist gehalten, ein Gutachten für eine gerade durch einen gewaltsamen Umsturz an die Macht gekommene Regierung zu verfassen, in der er einen Nachfolger instruieren bzw. modellieren soll. Er selbst ist für ein höheres Amt vorgesehen. Sinn und Zweck seines mäandernden Berichts ist dann allerdings, sich selbst weiterhin als Abwasserinspektor zu empfehlen und die Beförderung zu vermeiden. Durch diese heikle kommunikative Lage, in der sich der Inspektor in der Erzählwelt befindet, sind Fragen aufgeworfen, die die Struktur und den Zweck des Textes in erzählweltlicher Hinsicht betreffen: Welches Verhältnis hat der Erzähler zur alten und zur neuen Regierung? Warum verweigert bzw. fürchtet er die Beförderung? Wieso schreibt er (der Inspektor, nicht der Autor Loetscher) einen Text, der die Kriterien eines Gutachtens bei bestem Willen nur sehr partiell erfüllt?

Diese Fragen führen zu einer erhöhten Aufmerksamkeit gegenüber einigen auffälligen erzählerischen Details: Der Inspektor beginnt seinen Text mit einer ausführlichen, plausiblen Rechtfertigung, warum er während eines Kontrollgangs in der Kanalisation im Gegensatz zu seinem Stellvertreter den „Umsturz“ nicht bemerkt habe (vgl. A 5–7). Nach dieser Rechtfertigung häufen sich allerdings schnell kleinere Widersprüche. Als Beispiel nur ein Blick auf die Beschreibung seiner Entlassung aus der Untersuchungshaft des revolutionären Lagers:

Bevor man mich entließ, untersuchte mich ein Arzt, ob an meinem Körper Spuren von Mißhandlungen festzustellen seien, was nicht der Fall war. Zwar hatte während meiner Einvernahme einer Ihrer jungen Leute ein Frottierhandtuch unter dem laufenden Wasserhahn [sic] getränkt und es zu einem Schläger ausgewrungen. Nicht, daß er ihn gebraucht hätte; doch nahm ich an, meine Nerven hätten den Schlag weitergegeben, ohne daß die Haut Spuren aufnimmt. Ich wunderte mich, hatte ich doch von fortschrittlicheren Methoden gehört wie dem Elektroschock und dem Wasserstrahl. In meinem Falle aber schnitt eine Schwester vom Roten Kreuz ein Stück Heftpflaster von einer Rolle. Mit dem neuen Ausweis und dem Heftpflaster für meine geplatze Lippe wurde ich entlassen. (A 8)

Zur Zusammenfassung des Offensichtlichen: Erst wird eine Untersuchung erwähnt, die Spuren von Misshandlungen während der Haft feststellen soll (wozu die Untersuchung, wenn das Verhör gewaltfrei ablief?), dann wird die Methode der Misshandlung beschrieben, allerdings als rein hypothetisch dargestellt (und mit einem Seitenhieb auf ihre Archaik versehen), zu guter Letzt wird eine Verletzung versorgt, die es ohne Misshandlung nicht geben dürfte und die der Arzt einige Zeilen weiter oben nicht bemerkt haben soll. Bei der Beschreibung einer anderen Kopfverletzung, die ihm bei der Verhaftung von den Revolutionären zugefügt wurde, beteuert der Erzähler erst die Unabsichtlichkeit der Tat, später in Widerspruch dazu ihre Begründetheit, schließlich fügt er mehrfach an, dass er diese Verletzungen nicht erwähne, um sich zu beklagen.⁵ Warum er sie aber erwähnt, erklärt er nicht.

Unschwer ist zu erkennen: das unzuverlässige Erzählen erfüllt hier auf fiktion-interner Ebene einen speziellen, nicht selbstverständlichen Zweck. Bei anderen klassischen Beispielen von autodiegetischem, mimetisch-unzuverlässigem Erzählen liegt eine andere Situation vor. Der Typus des *miles gloriosus* erzählt seine Prahlereien (sei es aus Eitelkeit oder Verblendung) einem Publikum, das diese (jedenfalls fiktion-intern) auch glauben soll; inszeniert naive Erzähler (wie im *Simplicissimus* oder auch kindliche Erzählfiguren wie Huckleberry Finn) erzählen eine vielleicht etwas unterinformierte Version der Ereignisse, aber eben doch ihrer aufrichtigen Wahrnehmung entsprechend; sogar Frischs Stiller, für dessen Erfindungen man verschiedene, komplexe und interpretationsbedürftige Motive ausmachen kann, scheint zunächst davon auszugehen, dass man ihm (und im Verdrängungsprozess vielleicht

⁵ „Vier junge Arme [...] packten mich unter der Achsel. Mein Kopf schlug an einen Betonbrunnenring; die Schlupfweite der Einsteigeschächte ist knapp für einen Mann bemessen. [...] Ihre Leute fanden nachher in meiner Tasche die Papiere, die mich als Beamten der gestürzten Regierung auswiesen, was sie *nachträglich* rechtfertigte, mich auf dem Straßenscheitel niedergeschlagen zu haben. / Ich habe keinen Grund zu klagen [...]“ (A 7, Hervorhebung von TL).

er sich selbst) Glauben schenken soll. Loetschers Abwasserinspektor tut etwas völlig anderes: Er erzählt seinen fiktionsinternen Adressaten eine Version der Ereignisse, von der diese wissen, dass der Erzähler weiß, dass auch sie um deren Unwahrheit wissen. Speziell reizvoll ist, dass aufgrund dieser Lage klar ist, dass der Inspektor nicht versucht, Unwissenheit über die Gewalttätigkeit des Umsturzes und die Gefährlichkeit der neuen Regierung *vorzutäuschen* – er weiß, dass die Regierung weiß, dass er ihr absichtlich Unwahrheiten erzählt. Insofern müssen diese Aspekte seines Berichts fiktionsintern nicht als Dezeptionsversuche, sondern als Evasions- und Beschwichtigungsmanöver gelesen werden: Der Inspektor will der revolutionären Regierung zeigen, dass er in Zukunft und nach außen eine plausible Geschichtsklitterung im Sinne der Revolutionäre vertreten kann und wird, die ihn als Zeugen politischer Morde harmlos macht. Genau in diesem Sinne muss zu der Erzählsituation des Inspektors hinzugerechnet werden, dass im Zuge des Umsturzes mehrere seiner engen Bekannten und Arbeitskollegen ums Leben gekommen sind. Darunter befindet sich Orsino, ein undurchsichtiger Aristokrat, der vor dem Umsturz die Nähe des Abwasserinspektors sucht und ihn zwischen den Zeilen über mögliche Fluchtwege durch die Kanäle ausfragt. Über die genauen Gründe von Orsinos offensichtlicher Sorge schweigt sich der Text aus, allerdings wird ohne weitere narrative Motivation explizit gesagt, dass Orsino den Jesuiten beigetreten ist (der Orden war in der Schweiz 1848–1973 verfassungsmäßig verboten). An anderer Stelle wird erwähnt, dass unter seinen Vorfahren möglicherweise ein „uneheliche[r] Sohn einer Jüdin legitimiert“ (A 67) worden sei. Orsino wird also gleich zwei völlig verschiedenen Minderheiten zugeordnet, die eine in der Schweiz verboten (und andernorts unterdrückt), die andere Opfer der nationalsozialistischen Massenvernichtung und stalinistischer Unterdrückung. Orsino begeht dann mit einem *Gasher* Selbstmord, als er die Verhaftung durch die Revolutionäre befürchtet. Offensichtlicher und schwerer kann man die Zeichen nicht säen; zum unklaren politischen Profil der Umsturzregierung aber später (siehe Abschn. 4).

Des Weiteren gehört zu den Todesopfern Dietrich, ein Jugendfreund und Inspektor der Frischwasserzufuhr. Dietrich „kam auf seiner Flucht in den Abzugskanälen um“ (A 102). Ein weiterer Toter ist mit Pfliglich, dem Leiter des „Amt[s] für Wasserrecht und Gewässerschutz“ (A 120), zu beklagen – jenes Amt, in welches der erzählende Abwasserinspektor nun befördert werden soll. Der Inspektor erzählt der Revolutionsregierung diese Begebenheiten zwar mit persönlicher Betroffenheit, jedoch werden alle Aspekte, die ihn politisch kompromittieren könnten, vermieden. Er äußert sich nicht dazu, ob die Regierung Orsino wirklich internieren wollte. Er gibt der Leserschaft keinen Anhaltspunkt, der klären könnte, aus welchen Gründen Dietrich und Pfliglich dem Umsturz zum Opfer fielen, inwiefern sie als Revolutionsgegner wahrgenommen wurden oder dies waren. Auch vermeidet er die Herstellung jeder *direkten* Verantwortung der Revolutionsregierung für die Todesfälle: Orsino begeht wegen einer womöglich unbegründeten Befürchtung Selbstmord, Dietrich ertrinkt angeblich aus Eigenverschulden in den Abwasserkanälen, und über den Tod Pflighchs ersinnt der Inspektor eine abstruse, die Regierung exkulpernde Version:

In einem Punkte folgte ich den jüngsten Ereignissen nicht ganz. Ich war selber dabei, als Ihre Leute in das Büro des früheren Leiters vom Amt für Wasserrecht und Gewässerschutz eindringen, und ich sah, daß Ihre Leute diesem Leiter nichts antaten. Sondern Pfleglich sprang auf, stürzte, schlug mit der Stirne an die Kante seines Arbeitstisches, wollte sich aufstützen und zerschlug sich an der gleichen Profilkante seine Schläfe. Eine Schlagader wurde getroffen [...]. Nun verstehe ich nicht, weshalb es in den offiziellen Nachrichten hieß, Pfleglich sei auf der Flucht erschossen worden. Das ist eine lügenhafte Version, die Ihnen doch zum Nachteil gereicht. Oder sollte diese Version einfach glaubwürdiger sein als die Tatsache, daß Pfleglich in seinem eigenen Körper verblutete? (A 120)

Auch hier: Der Inspektor trägt sich der Regierung durch den Vorschlag einer gemeinsamen Lüge nicht nur als harmloser Zeuge an; er signalisiert zwar einerseits sein Wissen über die Ermordung Pfleglichs, aber andererseits auch die Bereitschaft, aktiv an der Glättung der Umsturzgeschichtsschreibung mitzuarbeiten. In der Version des Inspektors freilich ist niemand mehr schuld, sie ist ‚gewaschen‘: Die Regierung hat in der neuen Version nicht geschossen und Pfleglich war nicht flüchtig – es scheint ein Anliegen des Inspektors zu sein, auch Pfleglichs Ruf für die Revolutionsgeschichtsbücher reinzuwaschen.

3 Der Inspektor als ambige Figur

So eindeutig der Text an diesen Stellen unzuverlässig erzählt ist, so wenig Anlass gibt er, an dem übrigen Bericht des Inspektors zu zweifeln. Auch wenn man der digressiven, episodischen Erzählweise eine Grundtendenz unterstellen kann – sich selbst als einzig möglichen Kandidaten zur Nachfolge zu empfehlen –, erlaubt diese Tendenz wegen mangelnder Widerspruchssignale nicht, weitere Anhaltspunkte für *mimetische* Unzuverlässigkeit im strengen Sinn zu eruieren. Damit ist klar, dass das unzuverlässige Erzählen in *Abwässer* zwar nur punktuell vorkommt, dafür aber an zentralen Stellen des Gutachtens: nämlich jeweils dort, wo sich der Inspektor der Revolutionsregierung gegenüber politisch positionieren müsste. In der Erzählwelt ist das Problem des Inspektors Folgendes: Er kann sich der Revolutionsregierung aus praktischen Gründen nicht ohne Weiteres anbieten. Erstens wäre dies nicht glaubhaft, da er – im Gegensatz zu seinem schon erwähnten Stellvertreter, der während des Umsturzes sofort an die Oberfläche geht und sich der Revolution anschließt – ja schon durch seine politische Passivität und Mangel an ‚revolutionärem Willen‘ verdächtig ist und nach der Revolution auch so behandelt wird, inklusive Verhaftung und Verhör. Zweitens müsste er bei anständiger revolutionärer Gesinnung ja dem Angebot der Beförderung nachkommen, was er aus noch zu klärenden Gründen vermeiden will. Die politische Strategie des Inspektors zur Lösung dieses Dilemmas ist, die Not zur Tugend zu machen: Ein nicht unwesentlicher Teil des Gutachtens legt dar, weshalb nur eine von Natur aus ‚verdächtige‘ Person ideal für den Abwasserposten geeignet ist: „Ich bin überzeugt, ich bin nicht aufgrund bestimmter Vorkommnisse suspekt geworden“ (A 30), „Ja, meine Herren, ich bin aus einem nicht recht faßbaren

Grund nicht geheuer“ (A 31) etc. Der Grund liege darin, dass man als mit dem Schmutz der Gesellschaft vertrauter Abwasserinspektor ohnehin anrühlich werde: „Man ist als Inspektor der Abwässer verdächtig. [...] Man mutet ihm ein Wissen zu, wofür er suspekt wird“ (A 41). Dies ist die fiktionsinterne Motivation, breit auszuführen, welche seiner kleineren Vergehen in den Akten der gestürzten Regierung zu finden sind, welche nicht bürgertumskonformen Verhaltensweisen (z. B. außereheliche Affären, Verlust des Wohnsitzes...) der Inspektor sich hat zu Schulden kommen lassen. Dies alles geschieht unter dem Aspekt der grundlegenden Eigenschaft, die der Inspektor dem Abwasserposten zuschreibt: der Ambiguität. Diese wird in der Argumentation des Inspektors nicht nur eine nützliche, sondern eine anzustrebende Eigenschaft für das Amt: „Ich legte Ihnen dar, daß ich zweideutig genug bin, um dieses Amt auszuüben“ (A 157). Die Ambiguität des Inspektors erstreckt sich als Motiv in alle Bereiche des Romans: Er bewegt sich einerseits in den schmutzigen, unsichtbaren und von der Gesellschaft ausgeklammerten Bereichen der Kanalisation, andererseits ist er dafür verantwortlich, diese Gesellschaft sauber und die Abwässer als Fundament einer repräsentativen Öffentlichkeit in Gang zu halten. Der Abwasserinspektor ist ambig, da er die Vermittlerfigur zwischen (allegorischer) Schmutzigkeit und Sauberkeit ist. Er stilisiert dieses Charakteristikum im Gutachten zu einer Befähigung des aufklärerischen⁶ Zugriffs auf die unbequemen Wahrheiten, von denen die obere Gesellschaft den Blick abwendet. Dies wird in einer Episode anschaulich ausgeführt: Der Inspektor berichtet von eingegangenen Beschwerden über verschmutztes Frischwasser, als er noch mit Dietrich beim Frischwasseramt arbeitete. Dietrich führt als Ursache eine Stelle an, bei der Abwasser durch einen erhöhten Pegel ins Frischwasser übertritt. Der Ich-Erzähler weiß es besser:

Ich hatte die Stelle gefunden, an der das Frischwasser in das Abwasser überfloß, dieses verdünnte und auf einen Stand hob, so daß es weiter unten ins Frischwasser zurückfloß und dieses verschmutzte. Als wir im Wasseramt vorsprachen, kreuzte Dietrich sogleich auf dem Plan die Stelle an, an der das Abwasser ins Frischwasser floß; mir blieb nur übrig, weiter oben, dort, wo das Frischwasser das Abwasser verdünnt, ein Kreuz zu machen. [...] Dietrich blieb bei der Frischwasserversorgung; ich trat zu den Abwässern über. (A 109)

Die Leserschaft versteht: *Ursache* des Verschmutzungsproblems ist das Frischwasser, ‚*Schuld*‘ ist, per Definition, das Abwasser. Eine Pointe der Anekdote ist, dass Menschen wie Dietrich, die sich nur ums (allegorische) Frischwasser kümmern, am Wesen gesellschaftlicher Problematiken und ihrer Ursachen vorbeischaun und deshalb zu deren Lösung nichts beitragen können. Die Kritik an diesem mangelnden Realitätssinn der (allegorischen) ‚Frischwasser‘-Fraktion ist ein Grund, weshalb Loetscher seinen Roman als „anti-ideologisch“ und „anti-utopisch“ bezeichnet hat (vgl. Loetscher 1988, S. 37).

⁶Zur klar beabsichtigten wortspielerischen Metapher der ‚Kläranlage‘ als Instrument der ‚Aufklärung‘, vgl. Iso Camartins *Der Roman als Aufklärungsanlage* (2005 [1988]).

Der Roman thematisiert auch in anderen Belangen die Problematik des Zwischenbereichs der Abwasser-/Frischwassersphäre. So ist ausgerechnet der Kanal, in dem die Flüchtenden (auch Frischwasserinspektor Dietrich) zu Tode kommen, der letzte, in dem Frisch- und Abwasser noch ungedeckt nebeneinanderfließen: Die politischen Todesfälle geschehen in einer Sphäre, die es nicht mehr geben dürfte, bzw. in der die Oberwelt (Frischwasser) zu der ansonsten isolierten Unterwelt (Abwasser) noch Zugang hat, dann dort aber wegen Unwissenheit über den eigenen verdrängten Unrat umkommt. Für denjenigen allerdings, der sich in den (allegorischen) Abwasserkanälen auskennt, sind diese in den Erzählungen des Inspektors im Gegenteil ein Zufluchtsort vor den gesellschaftlichen und politischen Unwägbarkeiten der Oberfläche: Das Verlassen der Kanalisation wird für Abwassermänner wiederholt als gefährlich dargestellt, etwa als der Inspektor von den Revolutionären am Romananfang gewaltsam an die Oberfläche gezerrt und niedergeschlagen wird, oder auch mit dem Tod des Vorgängers:

Nun starb er einen klassischen Abwassertod, völlig unerwartet. Er war aus einer Dole aufgestiegen, ein Auto überfuhr ihn. [...] So lag er, der von einem wöchentlichen Kontrollgang zurück ans Licht stieg, mit seinem Oberkörper auf der Straßenkrone; die Beine staken noch in den Steigeisen, und Spuren deuteten darauf: das Blut, das seinen Körper verließ, kroch an der Wand des Einsteigeschachtes in die Tiefe. Nicht der Einstieg ist gefährlich, sondern die Rückkehr an die Oberfläche. (A 54)

All dies lässt sich wiederum allegorisch auf des Inspektors Angst vor dem Aufstieg in ein exponiertes, höheres Amt beziehen, das dem Direktor Pfleglich ja auch tatsächlich aus politischen Gründen das Leben kostet. Als zweites wichtiges Charakteristikum eines Abwasserinspektors wird deshalb dessen Gleichgültigkeit gegenüber den Ereignissen an der Oberfläche betont; so sind die Geschichtsklitterungen zu verstehen, die der Inspektor der Regierung anträgt, so ist auch zu verstehen, weshalb er darauf achtet, sich für die politischen Beweggründe seiner Freunde und Kollegen (Orsino, Dietrich, Pfleglich) als völlig blind darzustellen. Der Inspektor betont: Das „Abwasser-Inspektorat ist ja einer der wenigen Posten, die nicht nach parteipolitischen Gesichtspunkt besetzt werden“ (A 30). Das zentrale Argument des Inspektors, warum er als grundsätzlich zweideutige Gestalt in seinem Amt verbleiben muss, ist gegenüber der Revolutionsregierung eben diese völlige Parteilosigkeit, mit der die Abwässer konnotiert werden: Jede Regierung braucht sie, deshalb braucht man dort auch jemanden, der sie unter jeder Regierung in Gang hält.

4 Neutralitätspolitik in *Abwässer*?

Der Abwasserinspektor stellt sich also in der konkreten Erzählwelt in politischer Hinsicht als von allen Lagern unabhängig und deshalb in seiner Position unverzichtbar dar. Die vom Text selbst angetragene soziopolitische Allegorie wurde dementsprechend oft so gelesen, dass der Abwasserinspektor als Figuration des um den Schmutz jedes Gesellschaftssystems wissenden, deshalb gegen jedwede

ideologische Vereinnahmung immunen, jeder Utopie einer problembefreiten Gesellschaft abholden Realisten erscheint. Dabei geht es um keine *bestimmte* Ideologie – jedes politische System, das mit Utopien und der Verdrängung seines ‚Schmutzes‘ operiert, fällt unter diese Kritik des ‚Abwasserblicks‘.

Für die Stringenz dieser Lesart spricht, dass der Text sich große Mühe gibt, eine spezifische politische Ausrichtung der Revolution im Vagen zu halten. Ihre spärliche Charakterisierung durch das Vokabular des Inspektors folgt im Text weniger den Konnotationen des Nationalsozialismus, wie der Gasherdselbstmord Orsinos nahelegt. Zeitaktueller erscheinen eher Hinweise auf die leninistisch-sozialistischen Revolutionen und den ihnen folgenden Staatssystemen wie der DDR und der Sowjetunion, wenn der Inspektor etwa den „revolutionären Willen“ (A 5) seines Kollegen erwähnt oder wenn in einem anderen Zusammenhang die „Teilung Europas“ (A 124) – 1963 unzweideutig auf die Berliner Mauer und den Eisernen Vorhang zu beziehen – zur Sprache kommt. Explizit wird der Verweis, wenn am Ende des Romans die schon zitierte „lichteste Zukunft“ (A 158) erwähnt wird. Das ist eine direkte Anspielung auf die marxistisch-leninistische Parole „Der Kommunismus ist die lichte Zukunft der Menschheit“, die so formuliert auch in dem zum Erscheinungsdatum des Romans gerade verabschiedeten Programm der kommunistischen Partei der Sowjetunion (1961)⁷ zu finden war. Hier widerfährt dem Kommunismus dieselbe ironische Spitze wie im Zitat oben (Loetscher 1988, vgl. Abschn. 1) der Demokratie: Wahrhaft ‚klassenlos‘ sind Gesellschaften hinsichtlich ihrer Abwässer. Im Text fällt das Wort *Revolution* selten, es ist beinahe konsequent von ‚Umsturz‘ die Rede, was in der damaligen Schweiz wohl auch mit der gewaltsam niedergeschlagenen Arbeiterbewegung des sogenannten Landesstreiks von 1918 in Verbindung gebracht wurde,⁸ der „schwerste[n] polit[ischen] Krise des Bundesstaates“ (Degen 2012). Die militärisch unterdrückte Generalstreikbewegung wurde noch zur Entstehungszeit von *Abwässer*, also Jahrzehnte später, von offizieller Seite fälschlich als Revolutionsversuch ausländischer bolschewistischer Kräfte gebrandmarkt und zur Abwertung linkspolitischer Anliegen instrumentalisiert:

Der als Revolutionsversuch gedeutete L[andesstreik] diente noch Jahrzehnte zur Stigmatisierung der Linken (Antikommunismus). Erst nach dem Jubiläum von 1968 fanden die z. T. seit den 1950er Jahren vorliegenden Forschungsergebnisse, welche die Streikführer weitgehend entlasteten, allg[emeine] Verbreitung. (Degen 2012)

Die Charakterisierung der Revolutionsregierung verweist also sowohl auf rechts- wie auch auf linksideologische Positionen und wird eher über allgemein-revolutionäre Parolen kommuniziert, von konkreten politischen Positionen der neuen Regierung erfährt die Leserschaft nichts. Gerade wegen dieser heterogenen

⁷„Der Kommunismus ist die lichte Zukunft der ganzen Menschheit“ (Programm der kommunistischen Partei der Sowjetunion 1961, S. 59); es handelt sich dabei auch um eine geläufige Parole der DDR.

⁸Diese Verbindung macht auch die zum Roman relativ zeitnahe Studie *Die Verantwortung* von Ulrich Gerber (1972, S. 134).

Konnotationen, die den Umsturz weder einfach links- noch rechtspolitisch verorten, bleibt die eigentliche politische Natur des Umsturzes im Roman unspezifisch, seine Unkonturiertheit gehört eindeutig zum Programm des Romans. Ebenso, wie die Thematik der Abwässer fast durchgängig allegorisch auf die Fassade der bürgerlichen Gesellschaft, die ihren Schmutz nur verdrängt, gelesen werden kann, ist die im Text vollzogene Revolution keine *bestimmte*, sondern eher der gewaltsame Umsturz *an sich*.

Die Frage nach der politischen Vagheit des Umsturzes und seiner Funktion für den Roman ist hingegen nicht neu, und wurde etwa bei Zeller positiv gegenüber Spielarten der engagierten Literatur abgegrenzt, die in ihren Ideologien zeitlich gebunden seien:

Den „Abwässern“ wurde zum Beispiel vorgeworfen, dass die Schilderung des Umsturzes nicht konkret genug sei. Gerade weil Loetscher keine einfachen, ideologischen Erklärungen anbietet, weil er sich nicht einspannen lässt in die zur Zeit der Publikation vorherrschenden Ideologien und politischen Erklärungen, bleibt die Geschichte auch gültig, wenn Aufstände nicht mehr klassenkämpferische Ursachen haben, wenn das Links-Rechts-Schema schon längst als Erklärungsmuster ausgedient hat; denn, wie der Abwässerinspektor zu Recht feststellt: „*Abwässer wird [sic] die lichteste Zukunft und das gerechteste Morgen hervorbringen.*“ (Zeller 2005, S. 41)

Zu der vermeintlichen grammatischen bzw. textgenetischen Unsicherheit in dem zitierten Romantext („Abwässer wird...“) komme ich später – zunächst zu Zellers Zitat: So klar das Argument ist – die Allegorie ist zwar weniger konkret, dafür eben allgemeingültiger als zeitgebundene, engagierte Literatur –, so deutlich ist damit die Frage aufgeworfen, inwiefern es sich hier überhaupt um ein „enorm politisches Buch“ handelt, wie Loetscher (1970, S. 82) selbst formuliert hat. Denn auch die üblichen Deutungen gehen weniger politische, als vielmehr allegorisch-existentialistische Wege (das ist bei den Loetscher oft nachgewiesenen Einflüssen von Franz Kafka und Albert Camus nicht verwunderlich, vgl. exemplarisch Loetscher 1970, S. 78). Der verbreitetste Deutungsansatz besteht dabei im allgemeinen Hinweis auf die Allegorie der Abwässer als zur Lebenswelt gehörendes, konstant zu regelndes, mit Aufrichtigkeit zu behandelndes Verdrängtes der Gesellschaft: „Mit seinem Buch fordert er uns also dazu auf, das Peinliche nicht mehr zu verschweigen und es ‚sauber zu halten‘, damit unser Leben ohne ‚Verstopfungen‘ in seine Bestimmung fließen kann“ (Mizera und Sośnicka 2010, S. 66).⁹ Auch

⁹Vgl. für diesen Deutungsansatz exemplarisch auch Krättlis (2012) Rede von der „Kloake als eine Konstante der Welt“, sowie die Arbeiten von Weber (1963), Gerber (1972), Schiltknecht (1975), Baumberger (1980), Pulver (1980), Sabalius (1995), Studer (2002) und mit differenzierten Hinweisen aufs historische politische Umfeld Rusterholz (2007, 2017). Doch werden in diesem Deutungsansatz die Abwässer auch manchmal einfach zum ‚Bösen‘ schlechthin, dass es eben als für unsere Existenz hinzunehmen, aber stetig aufzuklären und zu kanalisieren gelte (vgl. Rusterholz 2017). Dem Roman gegenüber kritisch ob dieser ins Beliebiges ausufernden Allgemeinheit äußerte sich schon die frühe Rezension von Meier (1963, S. 15), der eine „blutarme Allegorie“ zur Diskussion stellt: „Loetscher fürchtete offenbar, den Gleichnischarakter zu gefährden, wenn er konkreter erzählt hätte“.

die politische Dimension, die vom Roman ja nicht nur durch die Entscheidung für eine ‚Umsturz‘-Handlung, sondern auch, wie oben gezeigt, mit durchaus konkreten Anspielungen markiert wird, findet oft Erwähnung. Konsens ist, dass die Figur des Abwasserinspektors, und damit der Roman, sich in aufklärerischer Manier eben nicht von irgendeiner Ideologie und Utopie vereinnahmen lässt und aufklärerische Distanz zu ihnen hält. Dass der Roman mit diversen sehr konkreten Hinweisen auf die gegnerischen Großideologien des Kalten Krieges aufwartet, blieb in der bisherigen Forschung nicht unbemerkt (vgl. Sanders 1964; Raffaeli 2005 [2000]; Pulver 2007; Rusterholz 2017), dafür sind die Hinweise zu eindeutig:

Bedenken Sie, meine Herren [...], das klassische Buch der Stadtentwässerung, Imhoffs Handbuch, liegt in einer *westdeutschen* und einer *ostdeutschen* Ausgabe vor; Papierqualität und Einband unterscheiden sich; aber in beiden Ausgaben sind genau die gleichen Zahlen angegeben für das Gefälle, das notwendig ist, damit das Abwasser geruchlos abfließt. (A 77, Hervorhebungen von TL)

Jedoch wurde dieser Aspekt relativ konsequent der allgemeineren existentialistisch-allegorischen Deutung untergeordnet.¹⁰ Sich in diese Tradition einordnend formulierte auch Loetscher selbst:

In dem Sinne hat denn auch unser Autor, zu Selbst-Interpretation aufgefordert und dazu selber verlockt, dargelegt: es gebe in diesem Buch eine anti-ideologische und anti-utopische Stoßrichtung [...]

Anti-ideologisch meinte unser Autor, weil er kein gesellschaftliches System kenne, das nicht auch seine Abwässer produziere. [...]

Und anti-utopisch insofern, als der Abwässer-Inspektor nicht an einen Menschen glaubt, der eines Tages keine Abwässer mehr hervorbringt, sein Glaube gilt der Kläranlage, den Abzugskanälen, die könne man ausbauen und verbessern. (Loetscher 1988, S. 37 f.)

Als die maßgebliche *Abwässer*-Deutung, die die politischen Aspekte und Umstände des Romans noch konkreter einbindet, kann vielleicht diejenige des Loetscher-Experten Jeroen Dewulf gelten, der die politische Sprengkraft des Romans mit Loetschers Enttäuschung über die schweizerische Außenpolitik nach 1945 in Verbindung bringt:

Kurz nach Ende des Krieges hatte Bundesrat Max Petitpierre tiefgreifende Veränderungen in der Außenpolitik angekündigt, wobei er die traditionelle Neutralitätspolitik um drei neue Pfeiler ergänzen wollte: Disponibilität, Solidarität und Universalität [...]. Um 1948 verschwanden diese Ansätze zur Erneuerung jedoch aus dem Blickfeld. [...]

Auf diese Weigerung, sich kritisch mit der Neutralitätspolitik der Kriegszeit auseinanderzusetzen, reagierte Loetscher 1963 mit dem Roman *Abwässer*. Ein Land, das mit seiner Neutralität eine Politik der „sauberen Hände“ vortäuschte, daran zu erinnern, „je sauberer eine Gesellschaft sich gebe, um so größer sei der Durchmesser der Abzugsrohre“ [A 36], ist eine Kritik, die sich an Bissigkeit kaum überbieten lässt. (Dewulf 2013, S. 126 f.)

¹⁰Einmal wurde alternativ versucht, den Roman vollständig ohne Bezug zur politischen Metaphorik und – 1988 zeittypisch – konkret als „Öko-Roman“ im „Spiegel ökologischer Betroffenheit“ (Camartin 2005 [1988], S. 235 bzw. 237) zu lesen.

Tatsächlich ist es unabdingbar, das in vielen Aspekten bedenkliche Verhalten der Schweizer Regierung während und nach dem Zweiten Weltkrieg und deren nachmalige mangelnde Aufklärungsbereitschaft im Zusammenhang mit den Erlebnissen Loetschers in der Entstehungszeit von *Abwässer* zu sehen. Unmittelbar nach dem Krieg überzog im Sinne der sogenannten ‚Geistigen Landesverteidigung‘ der Schweiz ein positives Selbstbild. So moniert Loetscher (1985) eine idyllische Selbstwahrnehmung der Nachkriegsschweiz, die sich selbst eine ‚natürliche‘ demokratische Immunität gegen Faschismus, eine stets humanitäre Verhaltensweise und eine im Volk verankerte Prädisposition für Frieden ausstellte. Diesem Bild setzt Loetscher das nach dem Krieg nur allmählich und unter öffentlichem Druck ans Licht kommenden Fehlverhalten der schweizerischen Politik entgegen:

But a closer look at the thirties and forties reveals that neither their blood nor their passports prevented the Swiss from being predisposed towards totalitarian ideas or from making eyes at them. [...]

Our humanitarian tradition was part of this image of ourselves. But the history of our policy towards immigrants in wartime, above all towards Jewish immigrants, was not a [sic] humanitarian as our tradition would like it to have been. [...]

Looking back one could easily discover that our political achievements fall neither from heaven nor from the Alps. (Loetscher 1985, S. 28 f.)

Ein erster Bruch in diesem Selbstverständnis, den Loetscher beim Schreiben des Romans vor Augen gehabt haben muss, kam 1957 in der Form des sogenannten Ludwig-Berichts mit dem Titel *Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart*. Der Ludwig-Bericht stellte der offiziellen, sehr restriktiven Flüchtlingspolitik der Schweiz, die z. B. zehntausenden Flüchtenden die Aufnahme verweigerte, 1942 die Grenze schloss und Fluchthelferinnen und -helfer bestrafte, ein kritisches Zeugnis aus. Aufklärerische Bestrebungen dieser Art waren von der Schweizer Regierung aktiv unterdrückt worden,¹¹ speziell die vermeintliche Neutralitätspolitik hatte kurz vor der Veröffentlichung von *Abwässer* an Glaubwürdigkeit eingebüßt:

Noch 1951 wurde die Veröffentlichung des intern erarbeiteten Berichts zur Flüchtlingspolitik abgelehnt. Erst nach Bekanntwerden von Dokumenten aus der [deutschen] Aktenedition 1954 wurde bei Ludwig ein weiterer Bericht in Auftrag gegeben und 1957 als sog[enannter] [Carl] Ludwig-Bericht veröffentlicht. Alle Berichte der ersten Phase waren

¹¹Für eine Übersicht der Probleme, die z. B. die Öffnung von Archiven mit kompromittierenden Inhalten für die Schweiz bereiteten, vgl. Zala (2004): *Dreierlei Büchsen der Pandora. Die Schweiz und das Problem der deutschen Archive*: „Konnte der Deckel der Büchse der Pandora für die Akten deutscher Vertretungen in der Schweiz gegenüber den Alliierten fest verschlossen werden, so öffnete sich dieser für die deutschen Akten in alliierter Hand und brachte für die Schweizer Regierung allerlei Unheil zumindest bis in die siebziger Jahre. Hier konnte nachgewiesen werden, wie Schweizer Behörden nicht davor zurückschreckten, gegen Forscher zu intrigieren, damit ihnen der Zugang zu diesen Akten verwehrt blieb. Ferner versuchte die Schweizer Regierung, die Publikation von Dokumenten, die der Neutralitätspolitik abträglich waren, in der Edition der ‚Documents on German Foreign Policy‘ zu verhindern“ (Zala 2004, S. 134).

in erster Linie an das eigene Publikum gerichtet (Parlament, Parteien, Bürger). Da die Siegermächte 1945 die schweiz[erische] Haltung gegenüber den Achsenmächten kritisch beurteilten, bestand für eine Weile auch ein mehr gegen aussen gerichtetes Interesse, die Politik der Schweiz verständlich zu machen. Ein solcher Bericht wurde indes nicht realisiert.

Eine um 1960 einsetzende zweite Welle wurde erneut durch das Editionsprojekt der [deutschen] Beuteakten ausgelöst. Mit dem Bekanntwerden der Militärabreden mit Frankreich von 1940 (die sog[enannten] Akten von La Charité-sur-Loire) glaubte man die Neutralitätspolitik der Schweiz kompromittiert. Dem Bundesrat gelang es nicht, die Publikation dieser Akten zu verhindern, aber er konnte sie bis 1961 verzögern. (Kreis 2015b)

Wegen dieser offiziellen Bestrebungen, die Schweizer Vergangenheit ‚sauber‘ zu halten, fiel es nach 1945 der Literatur zu, den schweizerischen Aufarbeitungsdiskurs anzuführen.¹² Dies bestätigt auch der 1966 publizierte Band *Die Schweiz und ihre Schriftsteller – die Schriftsteller und ihre Schweiz* von Kurt Marti, der sich größtenteils mit der Rolle der Literatur im Verhältnis zur Schweizer Neutralitätspolitik und ihrer Positionierung zu den sich im Kalten Krieg gegenüberstehenden Großideologien beschäftigt. Darin beschreibt Marti die verschiedenen Positionen, die der Schweiz zwischen den Großmächten des Kalten Krieges (zumindest ideell) zugesprochen wurden, wobei die kompromittierte Neutralitätspolitik einen zentralen Diskussionsanstoß bildete:

So konnte es kaum verwundern, daß die Vorschläge [Adrien] Turels und anderer, die wie er der neutralen Schweiz eine neue „Mitte“- und Vermittlerposition in der Ost-West-Spannung zudenken wollten, als Illusionismus agnesehen [sic] wurden. Jene Staaten, die auf ihre Weise eine „Mitte“ zwischen Ost und West zu finden suchten, wurden bei uns als „Neutralisten“ bezeichnet, wobei zwischen „Neutralität“ und „Neutralismus“ nicht nur völkerrechtliche, sondern subtile moralische, für Ausländer meist kaum verständliche Unterschiede postuliert wurden. Danach wäre „Neutralität“ als integre, „Neutralismus“ als suspekta Maxime zu qualifizieren. (Marti 1966, S. 39)

Der Konsens zu Loetschers *Abwässer* ist, wie oben skizziert, dass der Roman sich mittels des Inspektors mit dem ‚Abwasserblick‘ in die Tradition der skeptischen schweizerischen Nachkriegsliteratur als klarsichtige Kritik der behinderten Aufklärungsarbeit des Schweizer Staates einerseits, und unparteiische Stellungnahme zu den Auswüchsen jeder Ideologie andererseits einordnet – so geht auch Marti im gerade zitierten Band vor:

Hugo Loetscher hat in seinem Gutachten „Abwässer“ (1963) die städtische Zivilisation aus der Perspektive eines Abwässerinspektors geschildert. Die künstliche Unterwelt der Städte ist wurzellos, von geradezu völkerverbindender Gleichförmigkeit. Wenn Berns Stadtväter mit denjenigen Moskaus ins Gespräch kommen, so ist die Erörterung von Abwässer- oder Kehrriechproblemen für sie interessanter und ergiebiger als die Diskussion ideologischer Probleme (das steht nicht bei Loetscher, sondern sagte Klaus Schädelin in einem mündlichen Bericht über die Moskaureise des Berner Gemeinderats). (Marti 1966, S. 82)

¹²„Anstöße zur krit[ischen] Auseinandersetzung mit der Geschichte des Zweiten W[eltkrieg]s kamen darüber hinaus nicht von den Hochschulen, sondern v. a. von Schriftstellern und Publizisten [...]“ (Kreis 2015a) (Vgl. zu dieser Thematik auch Dewulf 2012).

5 ‚Neutralismus‘ in *Abwässer*?

Aber wie passt die allegorische Lesart des Abwasserinspektors als aufklärerischen Ankläger der ihre Schuld verdrängenden Gesellschaft und der suspekt ideologischen Politsysteme zusammen mit der hinsichtlich der fiktion intern motivierten, politisch höchst aufgeladenen, unzuverlässigen Erzählstrategie des Romans? Zur Rekapitulation: Der Abwasserinspektor äußert sich mit Bedacht nicht zur politischen Haltung der Toten oder zu der Verantwortung der Regierung für ihren Tod, wobei seine Beteuerung von politischer Gleichgültigkeit weit über eine reine Neutralität oder auch nur Passivität hinausgeht: Er bietet der Revolutionsregierung geschichtsklitternde, verharmlosende Zeugnisse des gewaltvollen Umsturzes an. Dies tut er fiktion intern mit einer komplizierten Lüge; der Roman bedient sich mit klaren Widersprüchen im Erzählhergang klassischer Signale unzuverlässigen Erzählens, um diese Stellen zu markieren. Buchstäblich erklärtes Ziel des Inspektors ist des Weiteren, die Abwässer als von Politik und Gesellschaft abgeschotteten Zufluchtsort für sich zu bewahren und auf keinen Fall in ein höheres Amt erhoben zu werden, da er die Macht des weniger exponierten Amtes ohne die Verantwortung des höchsten Postens genießt. Für Letzteres wird er von Pffeglich explizit abgemahnt, als der Inspektor fragt:

„Wozu Rang, wenn ich Macht verliere?“ Da wurde Pffeglich scharf: „Das ist bloße Teufelsklugheit.“ Da ich ihn herauslocken wollte, blieb ich stumm. „Das ist Teufelsmanier, die zweithöchste Stelle einzunehmen, Einfluß auszuüben, die letzte Verantwortung aber noch oben abgeben.“ (A 136 f.)

Pffeglich unterstellt dem Inspektor (schon vor dem Umsturz) also, eine Art Teufelspakt mit seinem zurückgesetzten Posten eingegangen zu sein; allerdings bezahlt Pffeglich später dann auch die Prominenz seines Amtes mit dem Leben. Und obwohl der Abwasserinspektor gegenüber der Revolutionsregierung rechtfertigen muss, warum er jeder anfragenden Person vor dem Umsturz Auskünfte über mögliche Fluchtwege durch die Kanäle gegeben hat (vgl. A 6 f.), was immerhin als aktiver humanitärer Einsatz gewertet werden könnte, sterben die Flüchtenden in den Kanälen zu Dutzenden; der Inspektor ist offensichtlich nicht aktiv an den Fluchtmanövern beteiligt oder interessiert.

Mit diesen von figuralen Fremd- und impliziten Selbstcharakterisierungen nahegelegten Bewertungen der Verhaltensweise des Inspektors möchte ich auf Folgendes hinaus: Zugespitzt gesagt verhält der Abwasserinspektor sich wie eine Karikatur der vielgescholtenen schweizerischen Neutralitätspolitik, die – in ihrer negativsten Ausformung – zu einer Politik des Wegschauens und des stillschweigenden Kooperierens mit extremistischen Kräften, rechts- und linksfaschistischen Regimes, werden kann (vgl. Abschn. 4). Der Inspektor ist somit keine klassische Eulenspiegelfigur, die als narrenfreier Außenseiter spöttisch auf die schmutzige Unterseite der Gesellschaft aufmerksam macht – er ist selbst eine der von den Normen des Romans kritisch bewerteten Ausformungen einer Politik, die unter dem Mantel der Neutralität ethisch höchst bedenkliche, pragmatische Evasionsmanöver zur Selbst- und Wohlstandserhaltung betreiben. Er ist nicht

ausschließlich ein Vertreter realitätsnaher, aufklärerischer Neutralität, sondern er ist, um mit dem oben bei Marti angeführten Schnödewort jener Periode zu reden, ein *Neutralist*.

Dazu passt auch die oben in Zellers Zitat schon erwähnte einschneidende textgenetische Auffälligkeit des Textes: „Abwässer wird [sic] die lichteste Zukunft und das gerechteste Morgen hervorbringen“. In den frühen Auflagen des Romans steht tatsächlich die, sollte Abwässer im Nominativ stehen, grammatikalisch inkorrekte Wendung „Abwässer wird...“, sie wird so auch in zahlreichen einschlägigen Studien zitiert (neben Zeller 2005 z. B. Pezold 2007; Krättli 2012). In neueren Romanauflagen findet die Wendung sich korrigiert: „Abwässer werden...“ (A 157).¹³ Grammatikalisch *inkorrekt* wäre die Originalkonstruktion auf jeden Fall, wenn *Abwässer* in der ursprünglichen Formulierung Subjekt ist. Grammatikalisch *korrekt* wäre die Singularkonstruktion nur dann, wenn schon der Romantext hier über seinen eigenen Titel spricht, im Sinn von „[Der Roman] *Abwässer* wird die lichteste Zukunft [...] hervorbringen“. Das ist mit Hinblick auf die nicht metafiktionale Textkonstruktion, die kritische Positionierung gegenüber den post-leninistischen Politsystemen und der nachmaligen grammatischen Anpassung aber unplausibel. Vielmehr scheint die Originalformulierung und ihre Änderung auf eine wunderbare grammatische Zweideutigkeit hinzuweisen, die der Abwasserinspektor in seinem Schlussplädoyer unterbringt, die noch nirgends interpretatorisch fruchtbar gemacht wurde: In der Formulierung „Abwässer werden die lichteste Zukunft und das gerechteste Morgen hervorbringen“ ist völlig offengelassen, ob die Abwässer Subjekt oder Objekt sind.¹⁴ Das korrespondiert stark mit der ambigen, aber auch der neutralistischen, sich aus allem ‚Politischen‘ heraushaltenden, Position des Abwasserinspektors.

Weshalb spielte dieser Befund in der bisherigen Forschungsliteratur zu *Abwässer* keine Rolle? Allem voran ist der Abwasserinspektor vom Text durchaus als Sympathieträger gesetzt, oder wird, wie ein Blick auf die Forschungsliteratur zeigt, rundweg als solcher wahrgenommen. Das lässt sich mit den diversen Empathieangeboten, den scharfsinnigen Beobachtungen, der menschenfreundlichen Haltung und unterhaltsamen Erzählweise des Inspektors erklären. Dass dieser Sympathieträger daneben auch kritisch zu bewerten ist, geriet durch den mangelnden Fokus auf seine erzählerische Unzuverlässigkeit bisher nicht in den Blick. Ironischerweise ist der einzige Beitrag, der den Abwasserinspektor als verwerflich handelnden ‚Neutralisten‘ sieht, eine zeitnahe *soziologische*

¹³Ich konnte nicht genug verschiedene Auflagen durchsehen, um festzustellen, wann die Änderung vollzogen wurde. Es geschah aber auf jeden Fall noch zu Loetschers Lebzeiten.

¹⁴Damit ist angenommen, dass die Änderung erfolgte, weil die Originalkonstruktion eben doch grammatikalisch unsauber war: Bei zwei Subjekten verlangt das Verb Plural, auch wenn dies u. U. nicht sofort auffällt. Dieser Fehler und seine nachmalige Änderung stützt gleichzeitig die Lesart, dass ‚die lichteste Zukunft und das gerechteste Morgen‘ als grammatische Subjekte dienen (können sollen). Sanders’ zeitgenössische Rezension liest die Wendung mit „Abwässer“ als Objekt, ohne dies zu kommentieren (vgl. Sanders 1964).

Studie (Gross und Kohli 1967). Die Verfasser kritisieren, dass der Inspektor alle Ereignisse und politischen Veränderungen in der ‚Oberwelt‘ als letztlich gleichbleibend und folgenlos darstelle, womit er zu einem Abbild des Mitläufertums werde: „Dieser Bewusstseinsfilter, der, was kommt, auf diese Weise teilt, macht unsern Inspektor zum idealen Mann jeder Regierung. Und nicht nur als Abwässer-mann“ (Gross und Kohli 1967, S. 100). Es wird eine Korrespondenz der Haltung des Abwasserinspektors und seines Autors Loetschers suggeriert, was durch den soziologisch-ideologiekritischen, an Erzählverfahren (geschweige denn Unzuverlässigkeit) nicht interessierten Ansatz der Studie erklärt werden kann. Loetscher ein Neutralist? Auch mit dieser Deutung wird dem Roman angesichts seines unzuverlässigen Erzählverfahrens kaum Rechnung getragen.

Zweifelsfrei lässt sich festhalten, dass die haltungslose Neutralitätspolitik des Inspektors erzählstrategisch direkt mit seinem unzuverlässigen Erzählverfahren verknüpft ist. Der Hauptgrund, dass das im Roman so gelesen außerordentlich kritisch, jedenfalls nicht als vorbildlich dargestellte Verhalten des Inspektors in der Forschung keine rechte Beachtung fand, ist deshalb plausibel durch die Tatsache erklärbar, dass dieses unzuverlässige Erzählen und seine Funktion zwar mitunter bemerkt (vgl. Zeller 1992), aber nicht eingehender analysiert wurde. Ohne den Fokus auf dieses Erzählverfahren wurden diese der Figur gegenüber kritischen Aspekte von der allgemein-allegorischen Lesart und der Sympathienlenkung schlicht überdeckt.

6 Fazit: *Abwässer* als Ausdruck moralischer Verunsicherung

Das Fazit soll im Versuch bestehen, den bisher übersehenen Befund fruchtbar zu machen, dass der Roman durch funktional eingesetztes, unzuverlässiges Erzählen nahelegt, den Abwasserinspektor nicht nur, aber auch kritisch und nicht einfach in vorbildlicher Souveränität gegenüber ideologischer Vereinnahmung zu sehen. Dies soll allerdings komplementär und ergänzend, nicht in scharfer Abgrenzung oder Gegenrede zu den oben skizzierten Deutungen geschehen. Dabei sei festgehalten, dass die bisherigen Deutungen, die den Inspektor auch als positive Figuration einer solchen sachlichen, unideologischen Haltung sehen, plausibel und gut begründbar sind. So wurde etwa darauf hingewiesen, dass der Inspektor sich zwar gegenüber der Revolutionsregierung neutral gibt, aber einige wenige, konkret politische Hinweise gibt: Er empfiehlt der Regierung zum Beispiel, unbedingt Mitglied des „International Sewage Institute[s]“ und der „International Industrial Wastes“ (A 50) zu bleiben, da Verschmutzungsprobleme nur in internationaler Zusammenarbeit zu bewältigen seien: „Der englische Vorschlag, jedem Land, entsprechend der Einwohnerzahl, der sogenannten Abwasserlast, eine Minimalverschmutzung internationaler Gewässer zuzugestehen, hält nicht mehr an“ (A 50). Dieser konkrete Seitenhieb auf englischen Isolationismus und seine

Parallelen zur schweizerischen Außenpolitik ist über ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen von Loetschers Debüt aktueller denn je, die allegorische Lesart liegt auf der Hand: „Das Abwasserproblem könne nur auf internationaler Ebene gelöst werden. Er sieht die Probleme bereits im Kontext der Globalisierung“ (Rusterholz 2007, S. 326). Den Abwasserinspektor *auch* als Vertreter einer internationalen, unideologischen Sachpolitik zu sehen, ist als Lesart des Romans also relativ unkontrovers. Trotzdem: Das durch den Fokus auf sein unzuverlässiges Erzählen aufgeworfene Problem des Inspektors als ‚Neutralisten‘ muss in diese Darstellung eingebunden werden. Trotz seiner überaus zahlreichen Selbstkommentare und Deutungsangebote hat auch Loetscher selbst auf diesen Aspekt offenbar nirgends eigens aufmerksam gemacht (nicht, dass dies Loetschers Aufgabe gewesen wäre). Allerdings hat er in einem anderen Zusammenhang seine Sicht des zwiespältigen Verhältnisses der Schweiz zu ihrer Nachkriegsgeschichte auf den Punkt gebracht:

We are not free to choose the grounds for our bad conscience; they simply reveal themselves – and they did it in 1945, a crucial year.

In Europe, destroyed by World War II, a small country like Switzerland was left totally intact. An island of peace. A miracle. [...]

Reality is less mysterious. We took advantage of circumstances which we were not responsible for, and we took advantage of a policy of neutrality whose arrangement we were responsible for: a combination of intent and luck. But when he is lucky man is shocked and asks himself: Why me? [...] (Loetscher 1985, S. 26)

Das beschreibt das Verhalten und die Haltung des Abwasserinspektors deutlich genauer, als die ihm von der bisherigen Kritik und Forschung bisher zugesprochene aufklärerische Klarsicht und Souveränität gegenüber der grundsätzlichen Anrüchigkeit jedweder Ideologie. Der Abwasserinspektor ist zwar tatsächlich bemüht um die Lösung von Problemen, die jenseits und unabhängig von politischen Ideologien bestehen und gelöst werden müssen, und er ist bemüht um eine neutrale Haltung, die diese Lösungen möglich macht – das entspricht, platt allegorisch, ungefähr der Rolle, welche einige der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg gern zuweisen wollten (vgl. etwa das Zitat zu Adrien Turel, Abschn. 4). Diesen Optimismus mahnend und entsprechende weichzeichnende nachmalige Idealisierungen anprangernd, wird durch die Unzuverlässigkeit und das bedenkliche Verhalten des Inspektors gleichzeitig markiert, dass der Roman sich der Gefahr, mit dieser Haltung in den ‚Neutralismus‘ abzugleiten, vollauf bewusst ist.

Mein Vorschlag ist entsprechend, den Roman *Abwasser* in beiderlei Hinsicht ernst zu nehmen: Einerseits und wie bisher als Plädoyer für eine realitätsnähe (nicht unrealistisch utopische), unideologische, nach internationalen Interessen ausgerichtete politische Haltung, andererseits als Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit, oder präziser: einer zeitgenössischen Verunsicherung hinsichtlich der ideologischen und realpolitischen Ursachen, Möglichkeiten und Perspektiven der schweizerischen Neutralität, im Sinne des unbehaglichen „Why me?“ des obigen Zitats. Loetscher, der sowohl die schweizerische Selbstidealisation wie auch das von ihm sogenannte ‚negative Jodeln‘ (vgl. Loetscher 1991), also die Tendenz der

schweizerischen Nachkriegsliteratinnen und -literaten, das idyllische Selbstbild ihres Landes so schlecht zu machen wie möglich (vgl. dazu auch Dewulf 2012), stets als undifferenziert ablehnte, präsentiert mit *Abwässer* also weniger die aufklärerische Haltung des Inspektors als rein positive Erkenntnis einer neutralen, transideologischen Politik, sondern verweist auf die dieser Haltung inhärente Anlage zur Korruption. Der Roman erweist sich so nicht nur als Haltungsempfehlung eines allgemeinen Humanismus, sondern eher als Ausdruck einer moralischen Verunsicherung, als Aufarbeitungs- und Selbstbeschreibungsversuch einer Literatur, die nach dem unversehrten Überstehen des Zweiten Weltkriegs im Ost-West-Konflikt überhaupt erst eine tragfähige Basis für ihre moralische Positionierung finden muss.

Literatur

- Baumberger, Alfons: *Die Integration der anderen Seite. Zu den Romanen von Hugo Loetscher. (Abwaesser, Die Kranzflechterin, Noah, Der Immune)*. Lizentiatsarbeit im Fach „Neuere deutsche Literatur“. Universität Zürich, 1980.
- Camartin, Iso: Der Roman als Aufklärungsanlage [1988]. In: *In alle Richtungen gehen. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher*. Hg. Jeroen Dewulf und Rosmarie Zeller. Zürich: Diogenes, 2005, 233–242.
- Degen, Bernard: Artikel „Landesstreik“ (Stand 09.08.2012). In: *Historisches Lexikon der Schweiz*. URL: <https://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16533.php> (Zugriff 08.12.2018).
- Dewulf, Jeroen: Switzerland: a nation of immigrants? On the reinvention of national identity in contemporary Swiss literature In: *Neighbors and Neighborhoods. Living Together in the German-Speaking World*. Hg. Yael Almog und Erik Born: Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 115–130.
- Dewulf, Jeroen: Vom Diskurs in der Enge zum Diskurs in die Weite. Hugo Loetschers Konzept der „Pluralen Heimat“ als Schlüsselbegriff in der neueren Literatur der deutschsprachigen Schweiz. In: *The German Quarterly* 86.2 (2013), 123–140.
- Gerber, Ulrich: *Die Verantwortung. Ein Beitrag zum Verständnis zeitgenössischer Romane*. Zürich: Juris Druck und Verlag, 1972.
- Gisi, Lucas: Auf der Suche nach dem Nullpunkt. Hugo Loetschers Geschichte der deutschsprachigen Literatur der Schweiz. In: *Revue transatlantique d'études suisse* 5 (2015). Hg. Jeroen Dewulf und Manuel Meune. 85–93.
- Gross, Peter und Martin Kohli. *Die Wirklichkeit der Literatur. Zur Soziologie des schweizerischen Gegenwartsromans*. Diplomarbeit in Soziologie. Bern: Ohne Verlag, 1967.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiss*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.
- Krättli, Anton: Eintrag „Loetscher, Hugo“ (Stand 01.03.2010). In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: Text + Kritik, 2012.
- Kreis, Georg: Artikel „Weltkrieg, Zweiter“, Kapitel 8: Historiografie und Debatte ab 1945 (Stand 11.01.2015). In: *Historisches Lexikon der Schweiz*. URL: <https://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8927.php> (Zugriff 08.12.2018). [Kreis 2015a]
- Kreis, Georg: Artikel „Weltkrieg, Zweiter“, Kapitel 8.1: Erste Aufarbeitung 1945–1975 (Stand 11.01.2015). In: *Historisches Lexikon der Schweiz*. URL: <https://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8927.php> (Zugriff 08.12.2018). [Kreis 2015b]
- Loetscher, Hugo: *Abwässer. Ein Gutachten*. Zürich: Diogenes, 1997 [1963]. [A]
- Loetscher, Hugo: Gespräch. In: Bucher, Werner und Georges Ammann: *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*. Bd. 1. Basel: Friedrich Reinhardt, 1970, 78–107.

- Loetscher, Hugo: The Situation of the Swiss Writer after 1945. In: *Modern Swiss Literature. Unity and Diversity*. Hg. John L. Flood. London: Oswald Wolff, 1985, 25–38.
- Loetscher, Hugo: Poetik als Baugrupe. In: Hugo Loetscher: *Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen*. Zürich: Diogenes, 1988, 23–42.
- Loetscher, Hugo: Negatives Jodeln – Unsere sogenannte kulturelle Identität ist, was wir aus ihr machen. In: *St. Galler Tagblatt* (31.07.1991), 14.
- Loetscher, Hugo: *War meine Zeit meine Zeit*. Zürich: Diogenes, 2009.
- Marti, Kurt: *Die Schweiz und ihre Schriftsteller – die Schriftsteller und ihre Schweiz*. Zürich: EVZ-Verlag, 1966.
- Mazenauer, Beat: Hugo Loetscher (geb. 1929) – der fremde Blick. In: *Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*. Hg. Joseph Bättig und Stephan Leimgruber. Freiburg/CH: Freiburger Universitätsverlag, 1993, 405–415.
- Meier, Peter: Aus der Perspektive des Moralisten. In: *Tages-Anzeiger* (21.11.1963), 15.
- Mizera, Monika und Dorota Sośnicka: Die „Kläranlage“ der Gesellschaft: Hugo Loetschers Roman „Abwässer. Ein Gutachten“. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 18 (2010), 59–68.
- Pezold, Klaus: Die Jahrzehnte des Aufschwungs. Literatur und literarisches Leben in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren. In: *Schweizer Literaturgeschichte. Die deutschsprachige Literatur im 20. Jahrhundert*. Hg. Klaus Pezold. Leipzig: Miltitzke, 2007, 218–406.
- Programm der kommunistischen Partei der Sowjetunion*. (Entwurf). Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1961.
- Pulver, Elsbeth: Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945. In: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz I*. Hg. Manfred Gsteiger. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980, 137–484.
- Pulver, Elsbeth: Von der Protest- zur Eventkultur (1970–2000). In: *Schweizer Literaturgeschichte*. Hg. Peter Rusterholz und Andreas Solbach. Stuttgart, Metzler 2007, 345–399.
- Raffaelli, Massimo: Die Schweiz in der Kloake [2000]. In: *In alle Richtungen gehen. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher*. Hg. Jeroen Dewulf und Rosmarie Zeller. Zürich: Diogenes, 2005, 243–248.
- Rusterholz, Peter: Nachkrieg – Frisch – Dürrenmatt – Zürcher Literaturstreit (1945–1970). Eine neue Generation. In: *Schweizer Literaturgeschichte*. Hg. Peter Rusterholz und Andreas Solbach. Stuttgart: Metzler, 2007, 241–344.
- Rusterholz, Peter: Die Brücken Hugo Loetschers. Leben und Erzählen zwischen Autobiografie und Roman. In: *Fabulierwelten: Zum (Auto)Biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz*. Hg. Isabel Hernández und Dorota Sośnicka. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, 157–174.
- Sabalius, Romey: *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremdheit und Vertrautheit*. New York, Bern: Peter Lang, 1995.
- Sanders, Rino: Aus der Unterwelt der Kanalisation. In: *Die Zeit* (15.05.1964). URL: <https://www.zeit.de/1964/20/aus-der-unterwelt-der-kanalisation/komplettansicht> (Zugriff 08.12.2018).
- Schiltknecht, Wilfred: *Aspects du Roman Contemporain en Suisse Allemande entre 1959 et 1973*. Lausanne: Edition l'âge d'homme, 1975.
- Studer, Minna: *Der multiperspektivische Blick in Hugo Loetschers Romanen*, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich: 2002. Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass Hugo Loetscher, Signatur: D-04-a/14.
- Weber, Werner: Schweizer Erzähler, 1. Hugo Loetscher: „Abwässer. Ein Gutachten“. In: *Neue Zürcher Zeitung* (17.11.1963).
- Zala, Sacha: Dreierlei Büchsen der Pandora. Die Schweiz und das Problem der deutschen Archive. In: *Die Schweiz und Deutschland 1945–1961*. Hg. Antoine Fleury, Horst Möller und Hans-Peter Schwarz. München: R. Oldenbourg Verlag, 2004, 119–134.
- Zeller, Rosmarie: *Der Neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt*. Freiburg/CH: Freiburger Universitätsverlag, 1992.
- Zeller, Rosmarie: Der unzeitgemässe Zeitgemässe. In: *Schweizer Monatshefte* 85 (2005), 40–42.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Gegen den Zufall anschreiben. Zu Tradition und Funktion des unzuverlässigen Erzählens in Alfred Anderschs *Efraim* (1967)



Matthias Aumüller

Zusammenfassung Der Beitrag besteht aus drei Teilen. Zuerst wird erörtert, dass und inwiefern Anderschs Roman *Efraim* unzuverlässig erzählt ist. Die Zufallstheorie, die er über weite Strecken vertritt, soll als falsche Theorie verstanden werden. Im zweiten Teil wird dargelegt, welcher Tradition Andersch mit seiner Konzeption narrativer Unzuverlässigkeit folgt. Es ist nicht die Tradition Samuel Becketts, auf den im Roman wiederholt angespielt wird, sondern diejenige Max Frischs, auf den sich Andersch in Interview-Äußerungen auch selbst beruft. Im letzten Abschnitt werden drei Funktionen vorgestellt, die mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers Efraim verknüpft sind, eine kognitive, weil sein reflektierendes Schreiben ihm einen Erkenntnisfortschritt beschert, eine emotionale, weil er auf diese Weise mit seiner Verzweiflung umgehen kann, und eine transtextuelle Funktion, die darin besteht, den Widerspruch der Leser zu provozieren.

Efraim ist ein Roman mit einer seltsamen Rezeptionsgeschichte. Aufgrund der hohen Bekanntheit seines Autors schien er sich anfangs ebenso gut zu verkaufen wie die früheren Romane *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) und *Die Rote* (1960). Schon nach kurzer Zeit ließ der Verlag eine zweite Auflage drucken (vgl. Reinhardt 1990, S. 441). Die Kritik war gespalten. Die einen lobten den Roman, andere verrissen ihn. Aber es wurde über ihn geredet, und Andersch erhielt auf Empfehlung von Nelly Sachs den Dortmunder Nelly-Sachs-Preis. Doch dann brach der Absatz ein, und im Sommer erfuhr Andersch, dass fast die ganze zweite Auflage remittiert worden war (vgl. Reinhardt 1990, S. 451).

M. Aumüller (✉)
Departement für Germanistik,
Universität Fribourg,
Freiburg, Schweiz
E-Mail: matthias.aumueller@unifr.ch

Damit war das Schicksal des Romans besiegelt. Fortan führte er ein germanistisches Fußnotendasein – bis sich W. G. Sebald (1999 [1993]) seiner annahm und den Roman wie auch seinen Autor auf das heftigste kritisierte. In Verbindung mit den bis zur Publikation von Stephan Reinhardts Andersch-Biographie unsichtbar gebliebenen Flecken in Anderschs Leben erlangte der Roman zumindest im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Holocaust-Forschung eine gewisse Bedeutung, die sich in einer umfangreichen Rezeption mit durchaus wechselhaften Einschätzungen niederschlug. Die Debatte um den Roman scheint inzwischen weitgehend abgeschlossen zu sein. Eine Bilanz wurde indes noch nicht gezogen. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht lässt sich immerhin eine Lehre daraus ziehen: Hätten die Beteiligten über den Begriff des unzuverlässigen Erzählens verfügt und ihn bei ihren Interpretationen in Erwägung gezogen, hätte die Debatte sicherlich einen anderen Verlauf genommen.

Während ich die Rezeption ausführlich an anderer Stelle darstelle,¹ möchte ich in diesem Beitrag auf den Kontext der narrativen Unzuverlässigkeit eingehen: auf Fragen nach der Tradition, in die sich Andersch damit stellt, und auf Fragen nach den Funktionen, die das Verfahren in dem Roman erfüllt. Der Beitrag besteht daher aus drei Teilen. Zuerst frage ich danach, inwiefern Anderschs Roman *Efrain* unzuverlässig erzählt ist. In den beiden Teilen danach frage ich jeweils, warum *Efrain* so erzählt ist. Aus welchem Grund hat Andersch sich für diese Erzählkonzeption, d. h. für einen Erzähler entschieden, der diese Eigenschaft hat? Was hat ihn dazu veranlasst?

Die Frage „Warum?“ erlaubt mehr als nur eine Antwort und ist daher mehrdeutig. Zum einen lässt sich fragen, woran sich ein Autor orientiert hat. Die Antwort darauf kann vielfältig ausfallen, je nachdem, welche Faktoren von Interesse sind: psychologische, soziologische oder andere. Im vorliegenden Fall ist der Suchbereich die Gegenwartsliteratur zur Zeit Anderschs. Die Antwort besteht aus einer empirischen bzw. literaturhistorischen Hypothese mit probabilistischem Charakter: Gemäß der Quelle q hat sich Andersch wahrscheinlich am literarischen Vorbild x orientiert. Das schließt nicht aus, dass es weitere literarische Vorbilder gibt. Vollständigkeit ist hier nicht der Anspruch. Es geht darum, eine bis auf weiteres wahrscheinliche Hypothese als Erklärungsangebot dafür vorzuschlagen, welches literarische Vorbild Andersch dazu bewogen haben könnte, das Erzählverfahren narrativer Unzuverlässigkeit einzusetzen. Wie sich erweisen wird, zieht die Hypothese weitere Antworten nach sich, da Anderschs Wahl in diesem Zusammenhang auch Auskunft über seine poetologischen Zielsetzungen gibt.

Das führt zugleich zu der anderen Variante der Frage, warum Andersch dieses Erzählverfahren gewählt hat: Welchem Zweck oder welchen Zwecken dient die Erzählkonzeption? Auch die Antworten darauf können unterschiedlich ausfallen. Zunächst lässt sich die Frage wiederum empirisch verstehen: Welchen Zwecken sollte diese Erzählkonzeption Andersch zufolge dienen? Oder, anders gesagt: Was

¹Vgl. Anm. 12.

bezweckte Andersch damit? Was wollte er damit erreichen? Die erste Antwort darauf liefert Erkenntnisse über Anderschs Poetik und gehört insofern zur ersten Kategorie, als diese Poetik in einem literaturgeschichtlichen Traditionszusammenhang steht. Die zweite Antwort darauf gehört jedoch zur zweiten Kategorie, wenn sie werk- oder rezeptionsorientiert aufgefasst wird und die Effekte benennt, die hervorzubringen die spezifische Realisierung des Erzählverfahrens narrativer Unzuverlässigkeit im Roman *Efrain* geeignet ist.

Somit lässt sich die Frage nach den Zwecken auch als Frage nach den Funktionen auffassen.² Statt der tatsächlichen Ziele des Autors kann man die Funktionen – gleich ob der Autor sie bedachte oder nicht – ermitteln. Dabei lassen sich Funktionen bestimmen, die eine Eigenschaft des Werks, die zur erzählten Welt gehört (wie die unzuverlässig erzählte Zufallstheorie), für eine andere Bezugsgröße in diesem Bereich hat (Efraims Psyche z. B.); sowie solche Funktionen, die diese Eigenschaft mit werkexternen Bezugsgrößen in Verbindung bringt.

Ich habe also mehrere Fragen. Die Antworten nehme ich thesenartig vorweg:

1. Die Frage nach der Tradition (2. Abschnitt): Woran hat sich Andersch orientiert mit seiner Unzuverlässigkeitskonzeption? – Die Antwort besteht in diesem Falle aus einer empirischen bzw. historischen Hypothese mit probabilistischem Charakter: Gemäß der Quellenlage hat sich Andersch am Vorbild Max Frisch und dessen besonderer Erzählweise in *Stiller* und *Homo Faber* orientiert.
2. Die Frage nach möglichen Funktionen (3. Abschnitt): a) Welche (intra-textuelle) Funktion die narrative Unzuverlässigkeit für Efrain selbst hat, lässt sich daran erkennen, wie sie aufgelöst wird: durch Efraims Einsicht nämlich, dass die Zufallstheorie falsch ist. Ihre erste Funktion ist also die Darstellung eines kognitiven Fortschritts. b) Zugleich dient die falsche Theorie, die Efraims Unzuverlässigkeit ausmacht, der (letztlich unvollkommenen) Bewältigung seiner Verzweiflung. Die zweite Funktion hat demnach einen emotionalen Charakter. c) Schließlich hat die falsche Theorie die extratextuelle Funktion, den Widerspruch des Lesers herauszufordern, sowie die, eine mehrdimensionale, brüchige literarische Figur zu kreieren.

1 Die Diagnose: George Efraims mimetische Unzuverlässigkeit

Die Zuschreibung von mimetischer Unzuverlässigkeit an einen Erzähler dient als Erklärung von Ungereimtheiten, die dem Erzähler unterlaufen. Diese Ungereimtheiten oder Anomalien können explizite Widersprüche sein, es können aber auch Absonderlichkeiten sein – die sich aber letztlich auch als Widersprüche

²Zum Funktionsbegriff vgl. Fricke (1981, S. 88–100) und Zymner (2013, S. 75–112).

reformulieren lassen. Damit die Zuschreibung von mimetischer Unzuverlässigkeit zutrifft, muss eine der expliziten oder impliziten Behauptungen des Erzählers über den Zustand der Welt falsch sein.³ Implizit ist eine Behauptung genau dann, wenn der Behauptende das Bestehen eines Sachverhalts S zu verstehen gibt, ohne dass die Prädikation, die das Bestehen von S durch die Zuschreibung einer Eigenschaft an einen Gegenstand ausdrückt, Wort für Wort Bestandteil seiner Rede ist bzw., anders ausgedrückt, wenn der Behauptende das Bestehen eines Sachverhalts S dadurch zu verstehen gibt, dass er das Bestehen von S mittels Andeutungen ausdrückt, die am ehesten so ausgelegt werden, dass er das Bestehen von S behauptet.

Eine der zentralen Überzeugungen Efraims über die Beschaffenheit der Welt ist, dass alles, was passiert, keinem Plan folgt und dass der Mensch keine Einwirkungsmöglichkeit hat:

Ich hingegen glaube weder an das Schicksal noch an die Vernunft. Es gibt nichts als ein großes Durcheinander. Dinge geschehen oder geschehen nicht, Menschen kommen und gehen, tun dies oder jenes, worauf irgend etwas oder nichts geschieht. Immer ist alles möglich oder unmöglich. Es gibt keine Gesetze und keine Freiheit. (E, 17)⁴

Die Formel, auf die er diese Ansicht bringt, ist, dass alles Zufall sei – auch der Holocaust. Die entscheidende Frage ist nun, ob auch wir Leser glauben sollen, dass diese Ansicht Efraims in der Welt des Romans eine (auf diese Welt) zutreffende Ansicht ist. Der Sachverhalt, der für Efraim besteht, ist kein konkretes Einzelereignis, das stattgefunden hat oder nicht, sondern ein genereller Sachverhalt. Er ist zudem eher vage formuliert, sodass es schwierig ist herauszufinden, was genau Efraim eigentlich meint. (Mit dieser Vagheit müssen wir aber leben, weil Efraim nicht allzu tief in die Bände füllende philosophische Problematik einsteigt.) Dass es keine Gesetze gebe, ist allerdings eine Behauptung, die sich offensichtlich nicht auf Naturgesetze bezieht. Gemeint sind vermutlich metaphysische Gesetze, die den Lauf der Welt in irgendeiner Weise vorherbestimmen.

Dass der Mensch der Zufälligkeit der Welt nicht entkommen kann, sondern ihr ausgeliefert ist, ist eine Überzeugung, die Efraim angesichts eines Vorfalles bekräftigt, mit dem er konfrontiert wird, als er – rein zufällig – in der Nachrichtenagentur die Information über einen Doppelselbstmord zweier Schülerinnen durch Gas erhält und sich daraufhin weniger aus eigenem Interesse an den Tatort begibt als aus dem Umstand, dass er sich genötigt fühlt, der Mitteilung durch die Sekretärin Folge zu leisten. Efraim verhält sich also auch so, wie er denkt, d. h. er gibt äußeren Anstößen nach, liefert sich ihnen aus, hat ihnen nichts entgegenzusetzen. Nach alledem, was er tut und sagt, ist er kein willensstarker Mensch.

Am Tatort angekommen, trifft er auf den ermittelnden Kriminalrat von Cantz, Gelegenheit für Efraim, seine Ansichten über die Motivation der Mädchen bzw.

³Als grobe Orientierung für das hier zugrunde gelegte Konzept mimetischer Unzuverlässigkeit vgl. Kindt (2008, S. 51). Ich fasse es aber insofern enger, als ich Unwahrheit für eine notwendige Bedingung halte und Unvollständigkeit nicht berücksichtigt.

⁴Zit. nach der Erstausgabe Andersch 1967 unter der Sigle E. Vgl. auch Andersch, GW, 2.

die Gründe der Tat darzulegen. Die Kinder seien zufällig gestorben, meint er. Ereignisse, die außerhalb der Gewalt der Mädchen lagen, hätten ihre Entscheidung beeinflusst. Hätten andere Lichtverhältnisse in der Zeit vor ihrer Entscheidung geherrscht, wäre es vielleicht nicht zu der Tat gekommen. Kleinste Änderungen von Umweltbedingungen hätten in den Gehirnen die Bereitschaft ausgelöst, den Gashahn aufzudrehen. „Alles ist Zufall“, folgert Efraim (E, 36). Zugleich spekuliert er über die Motivation der Mädchen. Efraim vermutet, dass Langeweile das Motiv gewesen sein könnte, wobei er offenkundig seine eigene Empfindung angesichts der tristen Örtlichkeit auf die Einstellung der Mädchen vor ihrer Tat überträgt. Efraim redet, ohne nachzudenken, und auch das, was er weiter sagt, sind leere Verallgemeinerungen, etwa über das angebliche Selbstmordverhalten der Italiener. Der Kriminalrat korrigiert ihn mit seinem Hinweis auf „spezielle Gründe“, die nicht polizeilich relevant sind, aber bei der Tat der Mädchen eine Rolle gespielt haben müssten. Außerdem spricht sich von Cantz gegen die Existenz von Nationaleigenschaften aus, womit er Efraims leeres Gerede entlarvt, was man an dieser Stelle jedoch noch nicht sicher feststellen kann. Der Kriminalrat spielt im weiteren Verlauf von Efraims Geschichte zwar keine Rolle mehr. Allerdings kommt Efraim einmal noch auf ihn zu sprechen, wenn er ihn als einen der „sympathische[n]“ Deutschen bezeichnet, deren er sich nach seinem Berliner Aufenthalt erinnert (E, 344). Daher spricht einiges dafür, dass von Cantz ebenso als Korrektiv von Efraims Position dient wie Frau Heiß und Werner Hornbostel.

Diese beiden Figuren zeichnen sich dadurch aus, dass sie Efraims Verlautbarungen, die im Zusammenhang mit der Judenvernichtung stehen, widersprechen. Frau Heiß wohnt mit ihrer Familie in dem Haus, das Efraims Eltern gehört hat und das er nun das erste Mal nach seiner Emigration als Jugendlicher aufsucht. Offenbar um Frau Heiß von Schuldgefühlen freizusprechen, sagt Efraim etwas, das man nicht anders als eine mehr als platte, ja provokante Relativierung des Holocaust auffassen muss. Enteignung habe es immer schon gegeben, meint Efraim (E, 46), und marginalisiert damit die massenhafte Tötung von Juden, wofür die Enteignungen nur das Vorspiel waren. Doch Frau Heiß geht darauf nicht ein, sondern besteht auf der Einzigartigkeit des Verbrechens. Ähnlich verläuft der Dialog mit Hornbostel, einem Avantgarde-Musiker, den Efraim über Anna Krystek kennenlernt, die junge Schauspielerin, mit der er viel Zeit in Berlin verbringt. An zentraler Stelle des Romans leugnet Efraim jegliche „Erklärung für Auschwitz“ (E, 229) und besteht auf der Zufälligkeit der Judenvernichtung. Hornbostel, der Sohn eines Nazis, widerspricht, indem er darauf hinweist, dass die Judenvernichtung und jeder einzelne Mord gewollt worden seien. Es folgen, genau in der Mitte des Romans, einmontierte Zitate aus den Frankfurter Auschwitz-Prozessen, die die pure Mordlust der Täter bezeugen (vgl. Schlant 2001, S. 216 f.). Damit vertritt Hornbostel genauso wie Frau Heiß in zwei zentralen Fragen die Gegenposition zu Efraim.

Allein das ist natürlich heikel, denn es scheint historisch unangemessen, dass ausgerechnet Deutsche die richtige Position vertreten und der Jude Efraim die falsche Position. Matthias Uecker (2000, S. 502) zufolge wird damit der jüdische

„Erzähler zum Demonstrationsobjekt verdinglicht“, und nach Hans-Joachim Hahn (2011, S. 374) „beschädigt das das Eingedenken“.

Möglicherweise hat Andersch geahnt, dass die Darstellung von Deutschen, die ein angemessenes (d. h. nicht relativierendes bzw. nicht beschönigendes) Verhältnis zu den Greueln der Nazis haben, damals nicht gerade repräsentativ für die Bevölkerung war. Im Text findet sich ein Hinweis, der sich als Absicherung gegen die Kritik verstehen lässt, dass gerade deutsche Figuren als Garanten der richtigen Normen fungieren: Efraim wundert sich selbst über die guten einsichtigen Deutschen, die er trifft: „Vielleicht habe ich besonderes Glück gehabt, vielleicht bilden solche Leute nur eine winzige Minderheit“ (E, 345). Efraim stellt also die allgemeine Geltung seiner positiven Einschätzung selbst infrage, und der Roman konterkariert damit den potenziellen Eindruck, dass die dargestellten deutschen Figuren repräsentativ für alle Deutschen seien.

Ehe ich zu der Entscheidung komme, welche der vertretenen Ansichten im Roman wahr bzw. richtig ist, fasse ich die beiden Widersprüche, um die es geht, zusammen: Auf der einen Seite steht Efraim, der glaubt, dass der menschliche Wille bei seinen Handlungen keine effektive Rolle spiele und dass historische Ereignisse keinem sinnvollen Plan folgten. Der letzte Punkt kann für Verwirrung sorgen, weil dazu zwei unterschiedliche Überzeugungen gehören, von denen nur eine falsch ist. Efraim scheint zu meinen (und in seinen ersten Äußerungen spricht er es auch aus), dass die Judenvernichtung ein im Prinzip austauschbares Ereignis sei. Dem widerspricht Frau Heiß zu Recht, die demnach die Gegenposition zu Efraim einnimmt. Nach dem Gespräch mit ihr besteht Efraim, nun allein mit sich, allerdings darauf, dass sich dergleichen wiederholen könnte. Das wiederum wird im Roman nicht widerlegt.⁵

Efraim ist ein autodiegetischer Erzähler und als solcher privilegiert. Daher wird man ihm zunächst Glauben schenken wollen. Außerdem hat er die Eigenschaft, jüdisch zu sein, und als Jude ist er mittelbar betroffen von den Gewalttaten der Nazis, denen seine Eltern zum Opfer gefallen sind. Auch das erhöht seine Glaubwürdigkeit (vgl. Feuchert 2016). Zudem trägt er einige Züge, die er mit seinem Autor teilt: etwa die Auffassung über den Stil, die Vorliebe für Beckett oder auch die starke Kurzsichtigkeit. Es ist also höchst kontraintuitiv anzunehmen, dass Efraim unzuverlässig ist, wenn er nicht nur über die Autorität des Juden, sondern auch noch in Teilen über die des Autors verfügt.

⁵Damit hat sich die Beurteilung Efraims verschoben. Die (prospektive) Befürchtung, dass sich eine ähnliche Katastrophe wie die Judenvernichtung im Prinzip wiederholen könne, relativiert die Shoah nicht wie die retrospektiven Einlassungen Efraims zuvor. In diesem Zusammenhang erweist sich der zeithistorische Hintergrund, vor dem Efraims Berlinaufenthalt steht, nicht als zufällig gewählt, sondern als bedeutsam: Für die Zeitgenossen stand die Welt Ende Oktober 1962 vor dem atomaren Abgrund. Der Vorwurf, nichts aus der Gefahr der Massenvernichtungen des Zweiten Weltkriegs gelernt zu haben, war angesichts der Konfrontation auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges eine reale Einstellung. Zur Funktion der Kubakrise im Roman vgl. Aumüller (2020).

Warum aber sollte man es dem Roman nicht abkaufen, dass das, was Efraim äußert, wahr und richtig ist, sondern das, was seine Gesprächspartner sagen? Hier ist die Antwort: Nicht nur Frau Heiß und Werner Hornbostel widersprechen Efraim, später tut er das auch selbst, wenn er den Tod seiner Eltern mit dem Tod von Anna Krysteks Mutter vergleicht und zu dem Schluss kommt, dass es einen Unterschied bedeute, durch Zyklon B zu sterben anstatt durch einen Bombenabwurf (E, 344). Auch sein spontaner Faustschlag, der sich gegen die unbedarfte Äußerung der Wendung „bis zur Vergasung“ wendet (E, 203), zeugt davon, dass die Judenvernichtung eine Bedeutung für ihn hat, die er lange leugnet. Außerdem ist die Figur des Efraim so angelegt, dass sie eine Entwicklung durchmacht, an deren Ende die Erkenntnis steht, der zufolge man die Wahl hat, sich für oder gegen etwas zu unterscheiden: in diesem Fall den Beruf des Journalisten aufzugeben und ein Buch über sich selbst zu schreiben. Diese Einstellung, zu der Efraim findet, ist zugleich eine von Anderschs wichtigsten Überzeugungen, sodass weit mehr dafür spricht, dass Efraims Zufallstheorie im Roman nicht als richtige Theorie dargestellt wird, sondern als falsche Theorie, die im Verlauf des Buches widerlegt wird.

2 Die Frage nach der Tradition

Efraim nimmt eine Sonderstellung in Anderschs Roman-Œuvre ein. Narratologisch gesehen, fällt das Werk dadurch heraus, dass es homodiegetisch angelegt ist. Aber auch werkgeschichtlich ist in der Andersch-Forschung von einer Veränderung die Rede: „Anderschs Entdeckung Englands und des englischen Romans in den 60er Jahren markiert einen Wendepunkt sowohl in seinen literarischen Vorlieben als auch in seiner Einstellung zur Form des Romans überhaupt“ (Williams 1994, S. 122).

Betrachtet man nur die beiden Romane, die Andersch vor *Efraim* verfasst hat (*Sansibar* von 1957 und *Die Rote* von 1960), so fällt unmittelbar auf, dass die vorherrschende Konzeption das multiperspektivische Erzählen ist, wobei die jeweiligen Ich-Perspektiven als mentale Erzählungen angelegt sind. Efraims Ich-Perspektive ist demgegenüber als bereits erschriebene – und damit in ihrer Unmittelbarkeit gebrochene, weil reflektierte – Perspektive dargeboten. Seine Erzählrede ist als schriftlicher Text konzipiert, der mehrere Überarbeitungsschritte durchlaufen hat. Ein Clou dabei ist, dass der Text zunächst nicht als geschriebener erkennbar ist, sondern als mentale Rede – in der erzählten Welt – fingiert wird. (Auch in dieser Hinsicht ist Efraim ein, wenigstens temporär, unzuverlässiger Erzähler, aber darum geht es jetzt nicht.) Die mentalen Reden der einzelnen Figuren etwa in *Sansibar* sind – auf der Ebene der Fiktion – tatsächlich innere Monologe; Efraims mentale Rede erweist sich dagegen als – auf der Ebene der Fiktion – fingierter innerer Monolog, der in der Wirklichkeit der Fiktion Ergebnis der Entscheidung Efraims ist, auf konventionelle literarische Mittel beim Erzählen seiner Geschichte zu verzichten.

Wie kam Andersch zu dieser Technik? Ein wichtiger Einfluss könnte Henry James sein, mit dessen *Notebooks* Andersch sich in der Entstehungszeit von

Efraim beschäftigt hat (vgl. Andersch und Frisch 2014, S. 61). Allerdings lagen zu dieser Zeit laut Rhys Williams (1994, S. 127) bereits fünf von sieben Kapiteln vor. Daher hält er es für unpassend, von einer „Inspirationslektüre“ für *Efraim* zu sprechen, und widerspricht damit Stephan Reinhardt (1990, S. 390). Was die Erzählkonzeption angeht, spricht in der Tat einiges dagegen, stand James dem homodiegetischen Erzählen doch eher skeptisch gegenüber. Daher sieht Williams (1994, S. 128) die Bedeutung James' für Andersch in einer „Bestätigung für die Einsichten über die Aufgabe des Schriftstellers“, die Andersch in James' *Notebooks* fand. Im Roman selbst spielt James denn auch nicht in poetologischer oder narratologischer Hinsicht eine Rolle, sondern mit Blick auf sein Reise-Buch *English Hours* von 1905 (vgl. E, 320).

Es gibt einige weitere Autoren, die Efraim erwähnt. Unter ihnen ist Samuel Beckett der prominenteste, und er spielt für ihn eine wichtige Rolle. Immer wieder hat auch Andersch selbst auf seine Bewunderung von Samuel Beckett hingewiesen. Genauso lässt sich George Efraim von Becketts Werk ansprechen: „[S]olche Litaneien der Gleichgültigkeit aus einer Welt des Chaos und des Zufalls sagen mir außerordentlich zu“ (E, 317). Beckett fasst in Worte, was Efraim fühlt und denkt. Hingegen galten Beckett und die an ihn anknüpfende Tradition des *Nouveau Roman* Andersch nicht als literarisches Vorbild. In einem Brief an Max Frisch vom 25. Februar 1964, als er in Berlin bereits an seinem Roman schrieb, heißt es: „Ich glaube, es gibt wohl keinen grösseren Beckett-Verehrer als mich, aber ich werde niemals einen Versuch machen, mich der ganzen Richtung formal zu nähern“ (Andersch und Frisch 2014, S. 53). Gegenüber dem Philosophen Wilhelm Schapp äußert er sich in einem Brief vom 25. Februar 1963 voller Ablehnung über Robbe-Grillet, der meine, „Handlung und Held, Thema und Sujet, seien gänzlich überflüssig, die Zeit des eigentlichen Erzählens sei vorbei [...]. Die ganze Theorie ist meiner Meinung nach Schwachsinn“ (zit. nach Williams 1994, S. 127 f.).

Beckett dient zur Charakterisierung von Efraims Geisteshaltung, die nicht diejenige Anderschs ist. Diese Haltung lässt sich durch ihre Tendenz zum Nihilismus aus Verzweiflung charakterisieren. Beckett ist aber weder für Efraim noch für Andersch ein literarästhetisches *Vorbild*. Dieser Unterschied entgeht Max Frisch, der wenige Jahre später das fertige Manuskript liest und Andersch seine ausführlichen Lektüreeindrücke schriftlich mitteilt: „Was Efraim da über Beckett schreibt, ist natürlich ausgezeichnet, aber ich bin nicht sicher, ob Efraim da gefragt worden ist über sein Verhältnis zu Beckett; Efraim kommt mir da etwas beschenkt vor“ (Andersch und Frisch 2014, S. 73).

Frischs Fokus liegt auf der Differenz zwischen Autor und Protagonist. Er erkennt und weiß wohl auch, dass Efraim nicht als *alter ego* von Andersch konzipiert ist.⁶ Daher weist er Andersch auf Stellen hin, die eine – nicht zu dieser

⁶„Da es sich, wie ich meine, um einen illusionistischen Roman handelt, nicht um einen Spiel-Roman, ist dem Ich wohl alles erlaubt, was zu ihm gehört, aber kein Plagiat beim realen Autor“ (Andersch und Frisch 2014, S. 78).

Konzeption passende – Identifizierung von Efraims Ansichten mit denen des Autors nahelegen.⁷ So ist auch der Punkt zu verstehen, dass Efraims Vorliebe für Beckett nicht recht zu seinem Charakter zu passen scheint. Frisch sieht in der Beckett-Vorliebe nur die ästhetische Komponente. Es kommt Andersch aber auf die Weltanschauung bzw. das Lebensgefühl an, das sich in Becketts Werken ausdrückt und das genau das ist, von dem sich Efraim identifikatorisch angesprochen fühlt.⁸

Beckett ist also nicht für die poetologische Konzeption von *Efraim* verantwortlich zu machen. Meiner Ansicht nach sind es Frischs erste zwei Romane, an deren Konzeption sich Andersch orientiert hat.⁹ Einen Hinweis darauf gibt Andersch selbst im Gespräch mit Horst Bienek. Darin preist er Max Frischs von ihm sogenanntes zweifelndes Erzählen: „Max Frisch [...] ist ein gutes Beispiel dafür, wie man heute erzählen kann. Seine Qualität liegt nicht darin, daß er die Tagebuch- und die Ich-Form benutzt, sondern darin, daß er zweifelnd erzählt. Er versteht es unnachahmlich, seine Leser in den Prozeß seiner Erfindung einzubeziehen“ (Bienek und Andersch 1962, S. 120). Nichts anderes lässt Andersch seinen Efraim tun, wenn er den Entstehungsprozess seines Romans durch Efraim selbst dokumentiert. Efraim ist ein zweifelnder Erzähler par excellence und lässt die Leser an der Genese seines Romans teilhaben, indem er die Entstehung des Romans zu einem seiner zentralen Themen macht.

Zugleich ist es gerade die *Kombination* von Zweifeln und Erzählen, die Andersch offensichtlich besonders attraktiv fand. Während der Zweifel bei Beckett die dominante Größe ist, aber eben auch auf das Erzählen selbst übergreift und es nivelliert, ist es das Festhalten am Erzählen, worauf es Andersch ankommt und worin Frisch ihm zum Vorbild wird. Mit der Kombination von Zweifeln und Erzählen, die er bei Frisch findet, kann er das ästhetische Ziel der Moderne weiter verfolgen, keine wohlfeilen Gewissheiten zu vermitteln, und zugleich an seinem eher unzeitgemäßen Interesse an Psychologie festhalten bzw. daran, eine Geschichte zu erzählen, die von den Beziehungen der Menschen zueinander handelt. Noch einmal Andersch über Frisch: „Er fordert sie [die Leser] auf, alles zu bezweifeln, was er sagt. Aber niemals wäre er bereit, auf das Erzählen zu verzichten [...]“ (Bienek und Andersch 1962, S. 121).

⁷Z. B. auch: „Efraims Stil-Dekrete, ich gestehe, dass es mir schwerfällt, darin nicht die Stil-Dekrete von Alfred Andersch zu sehen“ (Andersch und Frisch 2014, S. 66).

⁸Gleichzeitig muss man wohl sagen, dass Frisch hellichtig auf etwas hingewiesen hat, was man dem Roman dann in der Tat als Mangel ausgelegt hat: Es steckt in Efraim zu viel Andersch, als dass man ihn als eigenständige Figur sehen könnte. – Zu Efraims Vorliebe für Beckett passt im Übrigen nicht, dass er sich selbst an anderer Stelle als „konservativ“ bezeichnet, „was die schöne Literatur betrifft“ (E, 316). Efraim mag Literatur über die Beziehungen von Menschen untereinander und bevorzugt einen klaren Stil, weil diese Beziehungen ja „schon differenziert und geheimnisvoll genug“ sind.

⁹*Mein Name sei Gantenbein* kannte Andersch noch nicht, als er *Efraim* begann (vgl. Andersch und Frisch 2014, S. 52). Er holte die Lektüre aber nach. Im Sommer 1964 las er den Text und äußerte sich darüber mit großer Anerkennung (vgl. Andersch und Frisch 2014, S. 58–60).

Es ist nicht ausgeschlossen, dass neben Frisch weitere Autoren eine Rolle gespielt haben können. Bekannt ist Anderschs Bewunderung italienischer Autoren des Neorealismus. Besonders schätzte er u. a. Elio Vittorini, von dessen Werken er *Gespräch in Sizilien* (1941, dt. 1948) auch in dem Gespräch mit Bienek hervorhebt. Andersch hält „den italienischen Neo-Realismus, wie er 1943 zum erstenmal in Vittorinis Roman ‚Conversazione in Sicilia‘ und Viscontis Film ‚Osessione‘ auftrat, für das größte künstlerische Ereignis seit dem zweiten Weltkrieg [...], übertroffen seither höchstens durch das Werk von Samuel Beckett“ (Bienek und Andersch 1962, S. 121). Auch wenn der Neorealismus nicht im Verdacht steht, eine besondere Tendenz zum unzuverlässigen Erzählen aufzuweisen, könnte dieses Werk eine gewisse Affinität dazu erkennen lassen, da die homodiegetische Rede passagenweise als Traumrede interpretierbar ist und somit der Realitätsstatus des Erzählten infrage steht.¹⁰ Allerdings gleicht weder der Charakter der Unzuverlässigkeit selbst noch die funktionale Einbindung in den Roman der narrativen Anlage von *Efraim* auch nur im Entferntesten. Nicht überraschend hebt Andersch daher in einem Aufsatz über Vittorini weniger diese Qualität des Erzählers von *Gespräch in Sizilien* hervor als „eine poésie pure der optischen Härte“, deren besonderes Verdienst er in der Vereinigung zweier ansonsten getrennter Bereiche erblickt: „Abstraktion und Gegenstand, ja Prosa und Lyrik selbst, erscheinen in seinem Werk als Identitäten“ (Andersch 1979 [1959], S. 36; GW 9, 282).

Während Andersch seinen italienischen Kollegen für dessen Kombination zweier künstlerischer bzw. literarischer Repräsentationsweisen lobt, richtet sich das Lob, das er seinem Schweizer Kollegen zollt, auf Eigenschaften von dessen Romankunst, die stärker mit der Konzeption unzuverlässigen Erzählens assoziiert ist als diejenigen, die er bei Vittorini hervorhebt. Daher ist es wahrscheinlicher, dass Frisch mit Blick auf das unzuverlässige Erzählen in *Efraim* die entscheidende Einflussgröße (von den hier in Betracht gezogenen) ist.

3 Kognitive und emotionale Funktionen der narrativen Unzuverlässigkeit

Eingangs habe ich zwei Varianten der Frage danach erwähnt, warum sich Andersch für einen unzuverlässigen Erzähler entschieden hat, von dem man jetzt sagen kann, dass diese Wahl sich wahrscheinlich dem Einfluss Max Frischs verdankt. Die erste Variante fragt danach, was Andersch dazu bewegen haben könnte,

¹⁰Genauer gesagt, erweisen sich die phantastisch anmutenden Erlebnisse, die im 41. bis zum 43. Kapitel erzählt werden, als Resultat eines Rauschs. Da Silvestro, der Ich-Erzähler, vorher mit anderen getrunken hat und sich vor Beginn der Passage und danach auf dem Treppenabsatz des Hauses seiner Mutter befindet, lässt sich aber erkennen, dass diese Passage einen anderen Status besitzt. Vgl. Vittorini (1961, S. 176 ff.). – Zur Bedeutung des Neorealismus für Andersch vgl. Perrone Capano (2012) und Kammandel (2012).

sich dieser Konzeption zu bedienen, und auch darauf kann man nun eine Antwort geben: Es ist das, was Andersch als Kombination von Zweifeln und Erzählen ausgegeben hat. Der unzuverlässige Erzähler dient Andersch dazu, Überzeugungen zu äußern, die von den Lesern in Zweifel gezogen werden sollen. Zugleich wird die erzählte Welt nicht gänzlich aufgehoben oder infrage gestellt. Efraims Fehlbarkeit kann erst auf dem Hintergrund einer stabilen Welt überhaupt sinnvoll als solche wahrgenommen werden. Und der wichtigste Teil der erzählten Welt ist für Andersch das individuelle Bewusstsein eines jeden Menschen. Anderschs Credo besteht darin, dass er der jeweils individuellen menschlichen Psyche einmalige Realität zuerkennt und dass es der Roman ist, der diese Realität festhält: „[...] die sogenannte Krise des Romans besteht in nichts anderem als in der Frage, ob dem Menschen noch psychische Realität zugestanden wird oder nicht“, formuliert Andersch 1969 in seiner Laudatio auf Giorgio Bassani (GW, 9, 456). Der Roman habe „seit Jahrhunderten dieses innere Leben sichtbar gemacht“ (GW, 9, 456). Das Mittel und zugleich die Aufgabe des Romans ist für Andersch die Erinnerung: „Die Aufgabe von Literatur ist es – und ich spreche jetzt von Prosaliteratur –, in erzählerischen Prozessen eine Erinnerung zu formen“ (GW, 9, 455). Insofern die Erinnerung für Andersch eine Aufgabe ist, setzt er sie gegen die von marxistischer Seite vorgebrachte Aufgabe von Literatur, politische Prozesse zu beeinflussen; insofern die Erinnerung ein oder das Mittel der Literatur ist, schöpft sie aus dem persönlichen Reservoir von Erinnerungen des Autors, aber auch aus seiner Einbildungskraft. *Efraim* lässt sich vor diesem Hintergrund als Versuch verstehen, denjenigen, denen ihre Stimme durch die Judenvernichtung genommen wurde, eine Stimme in der deutschen Nachkriegsliteratur zu geben. Das wurde ihm von vielen Seiten zwar nicht abgenommen (vgl. Reich-Ranicki 1967; Klüger 1998). Und dass diese Stimme überdies unzuverlässig ist, kann Leser auch heute noch verstören. Aber das war das Mittel, das es Andersch ermöglichte, keine vorgefertigten Weisheiten formulieren zu müssen. So umstritten und teilweise auch geschmacklos Andersch seine jüdische Figuren aus heutiger Sicht dargestellt haben mag, man muss ihm doch zu Gute halten, dass er sich als einer der wenigen damals mit dieser Frage überhaupt auseinandergesetzt hat.¹¹

Abschließend komme ich zu der Frage, welche Funktionen das Verfahren im Roman im Einzelnen erfüllt. Damit ist eine Untersuchung intendiert, die über das, was der Autor an interpretatorisch verwertbaren Hinweisen gegeben hat, insofern hinausgeht, als sie die einzelnen Eigenschaften und Funktionen benennt, die in der Romanstruktur mit Blick auf Efraims Unzuverlässigkeit und das Zufallsmotiv salient sind. Efraims Zufallstheorie

¹¹Das gilt selbst dann, wenn seine Motivation eher von egoistischen als von altruistischen Überlegungen geleitet war (etwa weil er sein schlechtes Gewissen entlasten musste, das er vermutlich hatte, da er seine erste Frau samt Familie durch seine Scheidung in Lebensgefahr gebracht hatte, die seine Schwiegermutter auch tatsächlich nicht überlebte). Er hätte ja wie die meisten das Thema einfach verschweigen können. Aber das eben wollte er nicht. Vgl. z. B. Heidelberger-Leonard (1994).

1. ist Ausgangspunkt eines Erkenntnisprozesses, der durch die Auflösung der Unzuverlässigkeit an sein Ende gelangt;
2. dient als Bemäntelung und Überspielung der persönlichen Verzweiflung über die Shoah;
3. hat in der Sinnhaftigkeit der Welt ihren Gegenbegriff, und die Opposition dient dazu, dass sich jedes Individuum dazu in Beziehung setzt; Efraims Zufallstheorie dient nicht dazu, eine besondere Theorie (oder ihr Gegenteil) über die Judenvernichtung zu propagieren, sondern durch die Unzuverlässigkeit ihrer Darstellung ist es ihre Aufgabe, den Umgang mit verschiedenen Erklärungsansätzen der Judenvernichtung überhaupt nachzudenken.

3.1 Die Zufallstheorie als Ausgangspunkt eines Erkenntnisprozesses

Gemäß der ersten Funktion dienen Efraims – als unzuverlässig zu erachtende – Äußerungen über den Zufall dazu, den Ausgangspunkt einer Entwicklung, die Efraim durchläuft, zu markieren. Als die Haupthandlung einsetzt – der Journalist Efraim befindet sich zu Recherchezwecken in Berlin, wo er offiziell über die deutschen Reaktionen auf die Kuba-Krise berichten und inoffiziell (angeblich, muss man einfügen, weil sein Chef sich ihm, dem jüdischen Emigranten gegenüber, vermutlich auf diese Weise zu seinem Versagen bekennen will) das Schicksal der unehelichen Tochter seines Chefs aufklären soll –, befindet sich der 42jährige Efraim in einer persönlichen Krise. Er weiß bereits, dass er seinen Beruf aufgeben möchte, aber er weiß eigentlich nicht, was er stattdessen tun soll. Zunächst aus Gründen der Selbstvergewisserung beginnt er, sich Notizen über seine persönlichen Erlebnisse zu machen, und scheitert mit dem Versuch, seine Erlebnisse in einer literarisierten Darstellungsweise wiederzugeben (heterodiegetisch und im Präteritum). Man erfährt nach und nach, dass er verheiratet ist, aber schon lange von seiner Frau getrennt lebt. Als Auslandskorrespondent hält er sich vorwiegend in Rom auf, während seine Frau Meg in London wohnt. Vergleicht man die Efraim hauptsächlich bewegenden Erfahrungen seines Lebens – die Trennung von Meg und die Judenvernichtung, der auch seine Eltern zum Opfer gefallen sind – vom Ende des Romans her mit dem, wie Efraim anfangs darüber denkt, so fällt auf, dass er zunächst beide für ihn eigentlich höchst leidvolle Erfahrungen herunterspielt. Das kommt nicht zuletzt in den (oben bereits erwähnten) Gesprächen zum Ausdruck, die er in Berlin führt und die zeitlich vor seinen Reflexionen liegen, in denen er über seine Empfindungen Rechenschaft abzulegen versucht.

Eine weitere Besonderheit an Efraims Text ist der mehrstufige Entstehungsprozess, dessen Darstellung Efraim ins Manuskript übernimmt. Auf diese Weise werden seine Erlebnisse, die der Haupthandlung – wenige Tage im Oktober und November 1962 – angehören, mit den späteren Erlebnissen zur Zeit der Niederschrift des Romans, die sich bis 1965 hinzieht, kombiniert. Während des Abfassens schöpft Efraim aus Notizen, die er jeweils kurz nach den Erlebnissen

im Jahr 1962 angefertigt hat. Das hat zur Folge, dass nicht immer feststellbar ist, wann er welche Einsicht gewonnen hat, ob gleich unter dem Eindruck seines Berlinaufenthaltes oder erst später während des Schreibens und Überdenkens.

Dennoch kann man sagen, dass seinen Verlautbarungen eine Entwicklung ablesbar ist. Mit Bezug auf seine Beziehung zu Meg besteht die Entwicklung in dem Eingeständnis, dass er ihr noch immer zugetan ist und sich von ihr die Exklusivität ihrer Gefühle für sich wünscht, die sie ihm jedoch nicht geben kann. Damit einher geht die gedankliche und schriftliche Verarbeitung ihres ihn demütigenden Verhältnisses mit Keir Horne, seinem Chef. Hier besteht die Entwicklung darin, dass er etwas, das ihn offenbar schon lange bewegt und womit er noch längst nicht abgeschlossen hat, reflektiert und niederschreibt.

Das ist mit Bezug auf das Zufallsthema nicht so. Er erwähnt es schon sehr früh, als er sich selbst Keir gegenüberstellt. In diesem Fall mündet der Entwicklungsprozess nicht in ein Eingeständnis von etwas, das Efraim schon weiß und nun nur schreibend ausspricht, sondern er besteht in einem Zugewinn von Erkenntnis oder Einsicht von etwas, das ihm vorher nicht klar war. Die Überzeugung, dass alles sinn- und zwecklos sei, hat Efraim 1944 gewonnen, als er von Keir über die Massentötungen der Juden informiert worden war (E, 89 f.). Dadurch steht seine sog. Zufallstheorie in einem ursächlichen Zusammenhang mit der Shoah. Die Ursache dafür, dass sich in Efraim die Überzeugung herausbildet, alles beruhe auf Zufall, ist die Erfahrung, dass die Nazis massenhaft Juden vergasen.

Durch die Erlebnisse in Berlin und ihre schriftliche Verarbeitung distanziert sich Efraim zunehmend von der mit seiner Zufallstheorie einhergehenden Relativierung des Holocaust. Der Faustschlag, zu dem er auf einer Party ausholt, als er die unbekümmert geäußerte Redensart „bis zur Vergasung“ zur Beschreibung einer wilden Nacht vernimmt (E, 203), zeugt davon, dass Efraim keineswegs so empfindungsarm bzw. zynisch ist, wie er zunächst tut. Durch den Faustschlag weckt er das Interesse der jungen Schauspielerin Anna Krystek, deren Bekanntschaft er selbst wiederum als Auslöser für sein Buch ansieht. Einige weitere Erlebnisse führen dazu, dass sich Efraim von der Zufallstheorie nach und nach abwendet: die Widerrede von Frau Heiß und Werner Hornbostel, die Begegnung mit Schwester Ludmilla und dem Grabstein der Luise Zoufal, die Erleuchtung auf dem Russell Square, die dazu führt, dass Efraim das macht, wozu er sich berufen fühlt (nämlich ein Buch zu schreiben), die Anerkennung des Unterschieds, der zwischen den Todesarten besteht: wie Annas Mutter im Bombenhagel zu sterben und wie seine Eltern und Millionen anderer vergast zu werden. Schließlich endet das Buch mit der von Efraim selbst so bezeichneten „Marotte“, also der Zufallstheorie, die er offenbar – nun am Ende seines Buches angelangt – als widerlegt betrachtet: „[...] wenn alles auf Zufall beruhte, [...] dann wäre es nicht nötig gewesen, mich so zu demaskieren, wie ich mich in der Tat demaskiert habe“ (E, 468 f.). Die Zufallstheorie erweist sich spätestens hier als falsche Theorie, an die zu glauben Efraim nun aufgegeben hat.

In welchem Verhältnis steht Efraims narrative Unzuverlässigkeit zu Anderschs Einstellung? Jean Améry (2003 [1967], S. 152) hat in seiner wohlmeinenden Rezension propheszeit, „daß Anderschs *Efraim* ein ‚Ereignis‘ sein wird, wie vor

Jahr und Tag Frischs *Stiller*, wie Bellows *Herzog*.“ Damit lag er, wie man heute sagen muss, nicht ganz richtig. Améry's allgemeine Einschätzung des Romans deutet zudem auf ein zumindest partielles Missverständnis hin, denn er sieht „im *Efraim* ein Werk des ‚Desengagements‘“, das „vorgezeichnet ist in Anderschs persönlichem und politischem Schicksal“ (Améry 2003 [1967], S. 154). Nach Améry spricht aus den früheren Werken Anderschs sein Engagement für die Linke; hingegen aus *Efraim* ein „Privatismus“ der „eine Absage an die Politik“ darstelle (Améry 2003 [1967], S. 156). Das ist insofern ein Missverständnis, als Efraim nicht das Sprachrohr Anderschs ist, Andersch also nicht alle Überzeugungen Efraims teilt, sondern ihm Überzeugungen in den Mund legt, um etwas anderes zu zeigen. Keineswegs spricht Andersch sich grundsätzlich gegen politisches Engagement aus. Stattdessen liegt der Sinn von Efraims Lern- oder Erkenntnisprozess darin, dass er für sich selbst beschließt, einer ihm angemessenen Betätigung nachzugehen. Was daraus sprechen mag, ist die Überzeugung, dass sich die Kunst nicht zur Anwältin einer politischen Überzeugung machen, sondern ihren eigenen Gesetzen und Bedürfnissen folgen sollte. Es ist gerade das desengagierte Verhalten Efraims, das Andersch mithilfe des unzuverlässigen Erzählens darstellt und in dieser Figur kritisiert. Efraims vorgeschobene Gleichgültigkeit ist nichts anderes als Desengagement, und sein Entschluss, ein Buch zu schreiben, das Gegenteil davon. Engagement für Andersch ist mithin nicht immer politisch, sondern das Richtige für sich selbst zu finden.

Schon zum Journalismus ist Efraim mehr durch Zufall als durch eine positive Willensentscheidung gekommen. Wie er selbst bekennt, war es die Möglichkeit, die Front zu verlassen, die ihn dazu bewegte, einem Aufruf von Keir Hornes Propagandaabteilung zu folgen. Das erste, was er auf der neuen Stelle erfuhr, waren die Nachrichten über die Vernichtungslager. Seitdem lebte Efraim mit seiner Zufallstheorie, die ihn vor der Mühe bewahrte, sich selbst für oder gegen etwas entscheiden zu müssen.

Möglicherweise überträgt der Nichtjude Andersch seinen eigenen Erkenntnisgewinn – unter umgekehrten Vorzeichen – auf Efraim, den Juden. Was Andersch zuerst mit seiner Desertion erlebt hat (nämlich wie sinnvoll es ist, sein Schicksal in die eigene Hand zu nehmen), überträgt er auf seine Wahrnehmung des Schicksals der Juden. Mit *Efraim* weist er die frühere Schicksalsergebenheit zurück. Während Heidelberger-Leonard (1994, S. 55) zufolge die Lehre in einem älteren Text wie *Biologie und Tennis* lautet, dass keiner „sich etwas vorzuwerfen“ habe und Andersch „das böse Schicksal“ verantwortlich mache, ändert sich seine Einstellung später: „Anderschs damalige Schicksalsergebenheit sollte sich spätestens mit *Efraim* in ihr Gegenteil verkehren“ (Heidelberger-Leonard 1994, S. 55). Als sei es auf Efraim gemünzt, schreibt Andersch in seinem Essay über Jean Améry: „Daß man sich selbst infrage stellen muß, enthebt niemanden der Notwendigkeit, sich schließlich entscheiden zu müssen“ (Andersch 1979 [1971], S. 130; GW 10, 122). Und noch in seinem letzten Interview im Januar 1980 mit Jürg Acklin spricht sich Andersch gegen eine deterministische Weltanschauung aus, „welche die Freiheit des Willens leugnete“ und damit „die Freiheit des menschlichen Denkens, die Fähigkeit des Menschen, zu wählen“ (zit. n. Reinhardt 1994, S. 34).

3.2 *Die Zufallstheorie als Bemäntelung der eigenen Verzweiflung*

Eng verbunden damit ist die zweite Funktion, die die Zufallstheorie im Roman hat. Sie ist nicht nur eine Theorie über den Lauf der Welt, sondern hat auch eine konkrete Funktion im Zusammenhang mit Efraims Seelenhaushalt. Mit ihr versucht Efraim, das Leid zu verdrängen, das er angesichts der Shoah empfindet. So sieht es auch Irene Heidelberger-Leonard (1986, S. 150): „Seine Zufallsphilosophie leistet ihm sozusagen erste Hilfe; sie schützt ihn lange davor, sich seiner eigenen Zerrissenheit zu stellen.“ Es gibt in dem Roman eine wichtige Episode, die dieses Verhältnis ikonisch darstellt, und zwar Efraims Begegnung mit einem Grabstein auf dem böhmischen Friedhof in Neukölln, dessen Inschrift zugleich eines der Motti des Romans abgibt. Begraben liegt dort Luise Zoufal, eine Emigrantin wie er, die als Protestantin in der Zeit der Gegenreformation mit ihren Glaubensgenossen von Preußen aufgenommen wurde.

Ihr Name erinnert Efraim natürlich an das Thema, das ihn ständig umtreibt: die Zufälligkeit und Austauschbarkeit der Ereignisse, selbst der grausamsten. Aber ihr Name ist ebenso zweideutig wie der Sinnspruch, über den er mit seiner Begleiterin Anna Krystek nachdenkt; nur dass es keinen Hinweis darauf gibt, dass er die verborgene Bedeutung des Namens erkennt. Während der Deutsche zufällig das Wort „Zufall“ in „Zoufal“ sieht, geht der Name – wie häufig im Tschechischen – auf ein von einem Verb abgeleitetes Partizip zurück. Es bedeutet ‚verzweifelt‘. Der Name bildet eine erstaunliche Äquivalenz zum emotionalen Zustand Efraims. Wie die durch das Schriftbild geweckte Assoziation mit dem deutschen Wort die eigentliche tschechische Bedeutung verdeckt, so bemäntelt Efraim mit seiner vordergründigen, banalen Zufallstheorie seine eigene Verzweiflung.

3.3 *Extratextuelle Funktionen der Zufallstheorie*

Die dritte Funktion der unzuverlässigen Darstellung der Zufallstheorie besteht darin, dass die über weite Teile des Textes unaufgelöste Opposition zwischen Zufall und Sinn die Leser zur Reflexion über das Verhältnis anhält. Die weitgehende Unabgeschlossenheit der Darstellung ist ein Kennzeichen moderner Literatur im engen epochengeschichtlichen Sinne des Begriffs, in deren Traditionszusammenhang sich der Text durch seine deutlich irritationsästhetische Konzeption einreihet. Diese Funktion lässt sich also schlüssig mit den Ergebnissen des vorangegangenen Abschnitts über die Frage nach der Tradition in Verbindung bringen. Efraims Umgang mit der Zufallstheorie, sein störrisches Beharren darauf in der Konfrontation mit anderen Figuren während des Berlinaufenthalts und seine Reflexionen später während der Niederschrift, ist eine Umsetzung des „zweifelnden Erzählens“, das geeignet ist, entsprechende Zweifel auch in der Lektüre zu wecken.

Die Funktion, Irritation auszulösen, ist nicht auf den Umstand von Efraims Unzuverlässigkeit beschränkt, sondern der gesamten Erzählkonzeption ohne Schwierigkeiten abzulesen. Im Einklang damit steht auch eine letzte Überlegung. Im ersten Abschnitt habe ich behauptet, dass ausgerechnet zwei deutsche Figuren, Frau Heiß und Werner Hornbostel, Efraim widersprechen und damit zu Zeugen für die Unzuverlässigkeit des Erzählers werden. Diese Konstellation wurde als ästhetischer Mangel des Romans empfunden (Uecker 2000; Hahn 2011). Die Stoßrichtung der Kritik ist die, dass die daraus resultierende Figurencharakterisierung unangemessen sei, weil ausgerechnet deutsche Figuren sich als weltanschaulich progressiver erweisen als die jüdische Figur. Man könnte aber zur Verteidigung einwenden, dass es Andersch gerade dadurch, dass er seinen jüdischen Protagonisten fehlbar gemacht hat, gelungen ist, eine heterogene Figur zu erfinden, die Stärken und Schwächen hat und – das sollte nicht vergessen werden – einen Lernprozess durchmacht. Es kommt also darauf an: Wenn historische Repräsentativität die leitende Norm ist, die man für die Einschätzung ansetzt, dann ist Efraim als Figur tatsächlich fragwürdig; ist die leitende Norm so etwas wie psychologische Interessantheit, könnte man die Figur des Efraim für gelungen halten.¹²

Literatur

- Améry, Jean: *Efraim – oder die kluge Skepsis*. In: J. A.: *Werke*, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und zum Film. Hg. Hans Höller. Stuttgart: Klett-Cotta, 2003, 151–157.
- Andersch, Alfred: *Efraim*. Zürich: Diogenes, 1967. [= E].
- Andersch, Alfred: *Gesammelte Werke*. Bde. 1–10. Hg. Dieter Lamping. Zürich: Diogenes, 2004. [= GW, 1–10].
- Andersch, Alfred: Nachricht über Vittorini [1959]. In: A. A.: *Die Blindheit des Kunstwerks. Literarische Essays und Aufsätze*. Zürich: Diogenes, 1979, 28–39.
- Andersch, Alfred: Giorgio Bassani oder vom Sinn des Erzählens [1969]. In: GW, 9, 443–456.
- Andersch, Alfred: Anzeige einer Rückkehr des Geistes als Person [1971]. In: A. A.: *Die Blindheit des Kunstwerks. Literarische Essays und Aufsätze*. Zürich 1979, 125–141.
- Andersch, Alfred/Max Frisch: *Briefwechsel*. Hg. Jan Bürger. Zürich: Diogenes, 2014.
- Aumüller, Matthias: Entstörung durch Erzählen? Die unausgesprochene Traumatisierung des Erzählerprotagonisten durch die Judenvernichtung in Alfred Anderschs „Efraim“. In: *Traumafahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*. Hg. von Carsten Gansel. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020, 229–242.

¹²Dieser Beitrag enthält Teilergebnisse, die ich in dem vom Schweizerischen Nationalfonds SNF großzügig geförderten Projekt „Literaturgeschichte, Interpretationstheorie und Narratologie. Über ihr Zusammenwirken am Beispiel des unzuverlässigen Erzählens im deutschsprachigen Nachkriegsroman“ mit Tom Kindt an der Universität Fribourg erarbeitet habe. Die gesamten Ergebnisse werden in einem Kapitel einer Monographie nach Abschluss des Projekts dokumentiert. Dort findet sich nicht nur eine ausführlichere Analyse von Efraims Unzuverlässigkeit, die noch auf weitere Bereiche des Textes ausgreift, sondern auch einige bislang kaum beachtete Textdetails sowie Hinweise auf die hier aus Platzgründen nicht berücksichtigte, quantitativ jedoch nicht unerhebliche Sekundärliteratur zu *Efraim*.

- Bienek, Horst/Alfred Andersch. Interview. In: Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Hanser, 1962, 113–124.
- Feuchert, Sascha: Realitätsreferenzen, inadäquate Erzähler und verantwortungsfreie Zonen: Zu Alfred Anderschs Roman Efraim im Kontext des Diskurses der Holocaust- und Lagerliteratur. In: *Alfred Andersch. Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik*. Hg. Norman Ächtler. Stuttgart: Metzler, 2016, 163–177.
- Fricke, Harald: *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981.
- Hahn, Hans-Joachim: Andersch, Klüger, Sebald: Moral und Literaturgeschichte nach dem Holocaust – Moral im Diskurs. In: *Alfred Andersch revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte*. Hg. Jörg Döring/Markus Joch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2011, 357–379.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Alfred Andersch: *Die ästhetische Position als politisches Gewissen. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit in den Romanen*. Frankfurt/M.: Lang, 1986.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Erschriebener Widerstand? Fragen an Alfred Anderschs Werk und Leben. In: *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*. Hg. Irene Heidelberger-Leonard/Volker Wehdeking. Opladen: Westdt. Verl., 1994, 51–61.
- Kammandel, Verena: *Die produktive Rezeption zeitgenössischer italienischer Erzähler in der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Studien zum Werk von Alfred Andersch und Hans Erich Nossack*. Heidelberg: Winter, 2012.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Klüger, Ruth: Zeugensprache: Koeppen und Andersch. In: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Hg. Stephan Braese et al. Frankfurt/M.: Campus, 1998, 173–181.
- Perrone Capano, Lucia: „Die ausstrahlende Kraft des Neorealismus“. Neorealistic Bilder und Schreibweisen in der deutschen Nachkriegsliteratur. In: *Realismus nach den europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*. Hg. Claudia Öhlschläger et al. Bielefeld: transcript, 2012, 87–107.
- Reich-Ranicki, Marcel: Sentimentalität und Gewissensbisse. In: *Die Zeit*, Nr. 44 vom 3.11.1967.
- Reinhardt, Stephan: *Alfred Andersch*. Zürich: Diogenes, 1990.
- Reinhardt, Stephan: Ästhetik als Widerstand – Andersch als Bürger und engagierter Schriftsteller. In: *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*. Hg. Irene Heidelberger-Leonard/Volker Wehdeking. Opladen: Westdt. Verl., 1994, 32–41.
- Schlant, Ernestine: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. Deutsch von Holger Fliessbach. München: Beck, 2001.
- Sebald, W. G.: Der Schriftsteller Alfred Andersch. In: Ders.: *Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser, 1999 [zuerst in *Lettre International* 20 (1993)], 121–160.
- Uecker, Matthias: „Das Verhältnis dieser Leute zu uns hat ja auch wirklich etwas Obszönes angenommen.“ Juden und Deutsche in Alfred Anderschs Roman *Efraim*. In: *Jews in German Literature since 1945*. Hg. Pól O'Dochartaigh. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000, 491–505.
- Vittorini, Elio: *Gespräch in Sizilien*. Durchgesehene Übersetzung von Werner Haftmann. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, 1961 [1948].
- Williams, Rhys W.: Andersch, Efraim und England. In: *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*. Hg. Irene Heidelberger-Leonard/Volker Wehdeking. Opladen: Westdt. Verl., 1994, 122–130.
- Zymner, Rüdiger: *Funktionen der Lyrik*. Münster: Mentis, 2013.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



„Es gibt eine Art moralischen Handelns, bei der die Moral in die Binsen geht!“ Zur Axiologie in Günter de Bruyns *Buridans Esel* (1968)



Bernadette Grubner

Zusammenfassung Ist Günter de Bruyns *Buridans Esel* (1968) ein sozialistischer Ehebruchsroman, der die Verfehlungen eines egozentrischen Bibliothekars vor dem Hintergrund der konsolidierten DDR-Gesellschaft nachzeichnet, oder eine subtile Gesellschaftskritik, die sich gegen den real existierenden Sozialismus wendet? In den Rezeptionszeugnissen lassen sich beide Auffassungen finden. Der vorliegende Beitrag zeigt, worauf diese höchst unterschiedlichen Lesarten zurückzuführen sind, indem er den Roman im Hinblick auf seine Wertorientierung untersucht – also die Frage, wer oder was im Text moralisch verurteilt oder affirmiert wird. Durch eine genaue Analyse der Erzählweise wird gezeigt, dass die Bewertung des Figurenverhaltens durch gezielte Strategien der Sympathieerzeugung und Entlarvung in der Schwebe gehalten wird. Dadurch entsteht gelegentlich der Eindruck axiologischer Unzuverlässigkeit, den die genaue Analyse allerdings nicht bestätigt. Der Text ordnet weder dem Verhalten der Hauptfigur noch der sozialistischen Gesellschaft als solcher widerspruchsfreie Werte zu. Stattdessen wird die Frage der Beurteilung des Geschilderten konsequent an den Leser und die Leserin zurückgespielt.

B. Grubner (✉)
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie,
Freie Universität Berlin, Berlin, Deutschland
E-Mail: bernadette.grubner@fu-berlin.de

Am 2. November 1990 legte Ulrich Greiner in der *Zeit* ein weiteres Scheit in das Feuer des deutsch-deutschen Literaturstreits: Die „deutsche Gesinnungsästhetik“, die in der „Verbindung aus Idealismus und Oberlehrertum“ wurzle (1995, S. 213), habe die Literaturen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs viel zu lange beherrscht. Nun sei es (endlich) wieder an der Zeit, sich dem Schönen in der schönen Literatur zu widmen – dem eigentlich Literarischen. Der erkennbaren Polemik ungeachtet, benennt Greiner ein Charakteristikum der kanonisch gewordenen BRD- und DDR-Literatur durchaus korrekt. Die Literatur der Nachkriegszeit reagierte auf politische Krisen zahlreich mit Texten, deren kritischer Impetus eine moralische Schlagseite hatte. AutorInnen wie Heinrich Böll, Stefan Heym, Hans Magnus Enzensberger und natürlich Christa Wolf kommen hier sofort in den Sinn. Umso erstaunlicher mag es sein, dass Werte und Normen lange Zeit ein Randthema der germanistischen Literaturtheorie und Forschung waren.¹ Sie müssten eigentlich als interpretationstheoretischer Horizont die Untersuchungen eines ansehnlichen Korpus begleiten.²

Der Nichtbeachtung moralischer Werkdimensionen entsprechend nahm und nimmt auch die axiologische Unzuverlässigkeit eine Randstellung in der narratologischen Forschung ein, wohl nicht zuletzt, da sie als erzähltheoretisches Konzept im Rahmen der rhetorischen Literaturauffassung Wayne C. Booths entstanden ist. Ein Verständnis von Literatur, das diese nicht nur als Kommunikationsmedium begreift, sondern dem literarischen Werk an sich die Absicht unterstellt, den LeserInnen eine Werthaltung zu vermitteln, erscheint den etablierten literaturtheoretischen Modellen des 20. Jahrhunderts radikal zu widersprechen.³ Im Folgenden möchte ich Booths These, dass literarische Kommunikation auf Meinungs- oder Bewusstseinsveränderungen bei den Lesenden abziele, dennoch aufgreifen; allerdings nicht, weil ich sie in Bezug auf jedes literarische Werk für gültig halte, sondern weil sie für ein Gutteil der in der DDR entstandenen und veröffentlichten Literatur fraglos zutrifft. Das gilt insbesondere für die frühe DDR-Literatur bis in die sechziger Jahre hinein, die sich die Forderung, im Sinne der Bildung und Erziehung der sozialistischen Persön-

¹Grundlegend für die Analyse von Werten in der Literatur ist bis heute Winko (1991).

²Vermutlich ist die geringe Beachtung literarisch vermittelter Werte den jeweils dominanten literaturwissenschaftlichen Theorien geschuldet, zum einen der strukturalistisch-formbezogenen Schule (Lämmert, Hamburger, Klotz, Stanzel) zum anderen poststrukturalistischen Literaturtheorien, die beide von der Intention realer AutorInnen absahen. Rückblickend fällt auf, dass sich die Theorie an einem recht schmalen Korpus abarbeitete – besonders intensiv an Kafka (vgl. Scholz 2016) –, während die texterschließende Germanistik vielfach theoriefremd arbeitete.

³Booths Gegenstand in *The Rhetoric of Fiction* sind die narrativen Techniken, mit denen ein Autor den Lesenden seine fiktionale Welt ‚auferlegt‘ („impose his fictional world upon the reader“) (xiii). Wie besonders im dritten Teil des Buches deutlich wird, geht es Booth dabei nicht zuletzt um Moralität. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass Booths Rhetorikverständnis bisweilen die Bezeichnung ‚Rhetorik‘ aberkannt wird, da es sich dabei nur um eine „wirkungsorientierte Theorie literarischer oder narrativer Verfahren“ handle und es etwa mit antiken Rhetoriken nur ausgesprochen wenig zu tun habe (Zipfel 2015, S. 106).

lichkeit zu wirken, zu eigen machte – dem notorischen Stalinzitat entsprechend, demzufolge die SchriftstellerInnen „Ingenieure der Seele“⁴ sein sollten. Die Erkundung moralisch-ethischer Wirkungsintentionen erscheint für die frühe DDR-Literatur daher nicht nur ausgesprochen sinnvoll, sondern für ihre adäquate Interpretation unabdingbar.

In den kulturpolitischen Auseinandersetzungen herrschte allerdings mitnichten Einigkeit darüber, welche Stoffwahl, Handlungsführung, Figurenzeichnung oder Dialoggestaltung bei den LeserInnen welche Wirkung entfalten würden. Und viele der in der DDR geführten Literaturdebatten – zwischen KulturpolitikerInnen, Verlagsleuten und AutorInnen, aber auch innerhalb der AutorInnenschaft – drehten sich letztlich genau um diese Frage.⁵ Geführt wurden diese Debatten häufig als Auseinandersetzungen über Realismus, also darüber, in welcher Weise die Literatur die (sozialistische) Wirklichkeit adäquat darstellt. Insofern fanden die Auseinandersetzungen über Wirkungsweisen literarischer Kommunikation hier auch und zuvorderst vermittelt über Fragen nach Funktion und Wesen von Fiktionen statt.

Bei einer so deutlichen Werteorientierung, die im DDR-typischen Spannungsfeld aus kulturpolitischen Vorschriften, der drohenden Zensur, den literarischen Debatten und den Erwartungen des Publikums einige Brisanz entfalten konnte, ist die Vermutung naheliegend, dass axiologische Unzuverlässigkeit in der DDR-Literatur als narratives Mittel häufig eingesetzt worden sein könnte. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen liegen dazu bislang keine vor. Auch in diesem Beitrag wird es keine extensive Klärung dieser Vermutung geben. Stattdessen möchte ich im Folgenden über die Werteorientierung in Günter de Bruyns *Buridans Esel* (1968) nachdenken, und zwar mit Blick auf die Frage, ob hier axiologisch unzuverlässig erzählt wird. Dafür werde ich zunächst erläutern, welche Rolle die Axiologie des Romans für seine Interpretation spielt und warum der Verdacht, der Erzähler könnte axiologisch unzuverlässig sein, im Raum steht. Die darauf folgende Analyse wird zwar zeigen, dass keine axiologische Unzuverlässigkeit vorliegt; sie wird dafür aber einige Aufschlüsse über Axiologie und Erzählweise des Romans sowie über Missverständnisse in der Rezeption geben.

⁴Das Zitat wird von verschiedenen Quellen kolportiert, vgl. z. B. Ždanov (1974, S. 47).

⁵Man denke in diesem Zusammenhang etwa an die zweite Bitterfelder Konferenz (1964), bei der die Umsetzung der Beschlüsse der ersten Bitterfelder Konferenz ‚überprüft‘ wurde. Besonders aufschlussreich erscheint mir hier der Beitrag Erwin Strittmatters (S. 201–211).

1 Die literaturpolitische Gretchenfrage: Lob oder Radikalkritik des Sozialismus?

Buridans Esel erschien 1968 im Mitteldeutschen Verlag und wurde in Ost und West überwiegend positiv rezipiert. In der Werkentwicklung de Bruyns gilt er als derjenige Text, in dem sich der Autor vom Schematismus seiner früheren Werke – insbesondere des Romans *Der Hohlweg* – befreit und zu größerer Lebendigkeit der Figurendarstellung, verfeinerten erzählerischen Mitteln und stimulierenderer Aufmerksamkeitslenkung gefunden habe. Diese Einschätzung teilen die KritikerInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen seit dem Erscheinen des Textes mit dem Autor selbst.

Erzählt wird die Geschichte des saturierten Bibliotheksleiters Karl Erp, der seine Frau Elisabeth und die beiden gemeinsamen Kinder für die junge Praktikantin Fräulein Broder verlässt, um diese am Ende doch sitzen zu lassen und in das erheblich bequemere Einfamilienhaus zurückzukehren. Es handelt sich also um eine Spielart des bürgerlichen Ehebruchromans unter sozialistischem Vorzeichen; verhandelt werden Fragen der Moral, indem bestimmte Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften kritisch aufs Korn genommen werden. So weit herrscht in der Forschung Konsens. Eigenartigerweise wurde aber noch niemand darüber stutzig, dass es im Hinblick auf das *Ziel* der im Roman artikulierten Kritik, also bezüglich der Frage, wer oder was hier tatsächlich ins Visier genommen und verurteilt wird, überraschend unterschiedliche Auffassungen gibt. Zwei Rezeptionsdokumente belegen das eindrücklich: eine Rezension aus dem Jahr 1969 und ein literaturwissenschaftlicher Aufsatz von 1995. Ihr Vergleich wird zeigen, warum die Frage nach den im Roman bzw. vom Erzähler vertretenen Werten für die Interpretation unabdingbar ist – und zwar insbesondere vor dem spezifischen Publikations- und Rezeptionshintergrund der DDR.

Der DDR-Germanist und Kritiker Martin Reso lobt *Buridans Esel* in einer in der Akademiezeitschrift *Sinn und Form* 1969 erschienenen Rezension mit einigem Pathos. Die Fragestellung und Lösung des Romans müssten „sozialistisch genannt werden“, die „Bewältigung der literarischen und ästhetischen Probleme“ seien „modern im besten Sinne des Wortes“, also: nicht im westlichen, ‚dekadenten‘ Sinn (Reso 1969, S. 763). Seine positive Beurteilung fußt auf der Einschätzung, dass de Bruyn den konsolidierten Sozialismus als Hintergrund seiner Charakterstudie nutze, wobei die sozialistische Gesellschaft den außerehelich Liebenden keine Hindernisse in den Weg lege (was Reso positiv auslegt). Hemmnisse fänden sich allein *in* den Liebenden selbst, was de Bruyn erlaube, seine Figur Erp als „gesellschaftlichen Typus“ (Reso 1969, S. 759) in seiner Kleinheit und Engherzigkeit individuell plastisch auszugestalten.

Andrea Jäger kommt in einem Aufsatz gut 25 Jahre später zu einer ganz anderen Einschätzung: „De Bruyn zeichnet weder eine heile Welt, noch ist sein Roman Anschauungsmaterial für ‚sozialistisches Biedermeier‘“, schreibt sie. Vielmehr handle es sich um „eine radikale Absage an das sozialistische System“ (74).

Die Urteile des DDR-Kritikers und der BRD-sozialisierten Germanistin sind unvereinbar. Reso deutet den Umstand, dass de Bruyn eine minutiöse Charakterstudie vorlegt, die Standhaftigkeit, Verbindlichkeit und Liebesfähigkeit in die Verantwortung des Einzelnen stelle, dahingehend aus, dass dies nur auf einer gesellschaftlichen Grundlage möglich sei, in der das Wohl des Individuums im Mittelpunkt steht. Laut Reso wird im Roman also behauptet, dass es im konsolidierten Sozialismus keinen grundsätzlichen Widerspruch zwischen den Glücksmöglichkeiten und Bedürfnissen des Individuums und den Anforderungen der Gesellschaft mehr gebe. Ein größeres Lob des Sozialismus ist kaum denkbar. Jäger hingegen weist darauf hin, dass Erps patriarchalisches und verlogenes Gebaren im Roman keine wirklich negativen Folgen habe. Der Roman stelle den Opportunismus und Egoismus der Hauptfigur folglich nicht als individuellen Sonderfall, sondern als Norm sozialistischer Alltagspersönlichkeit dar. Dies müsse als höchst negative Zeitdiagnose und fundamentale Absage an die sozialistischen Emanzipationsbestrebungen gelesen werden.

Man könnte nun vermuten, dass für diese divergierenden Einschätzungen weniger der Text als vielmehr der Deutungskontext ausschlaggebend ist, also die Einbettung in ein hier sozialistisches, dort westdeutsch geprägtes Umfeld. Weitere vorhandene Rezeptionszeugnisse stützen diese Vermutung jedoch nicht. Wie de Bruyns Memoiren zu entnehmen ist, gab es im Vorfeld der Veröffentlichung von *Buridans Esel* heftige Auseinandersetzungen darüber, wie der Text bzw. seine politische Botschaft zu beurteilen sei bzw. wie ihn die Druckgenehmigungsbehörde aufnehmen würde. Der Verlagsleiter des Mitteldeutschen Verlags fürchtete einen weiteren Konflikt mit kulturpolitischen Schaltstellen wie etwa zeitgleich im Fall von *Nachdenken über Christa T.* (vgl. hierzu Drescher 1991). In einer eigens für die Evaluierung des Romanmanuskripts einberufenen Versammlung von Verlagsleuten sowie Vertretern von Schriftstellerverband und Partei gingen die Meinungen auseinander. Zwar wurde der Text überwiegend für unbedenklich gehalten, doch der Verlagsleiter selbst fand ihn – so de Bruyn in seinen Erinnerungen – „partei feindlich und revisionistisch“ (de Bruyn 1996, S. 142). Über den Schriftsteller Max Walter Schulz schreibt de Bruyn:

Er hielt den Roman für schädlich, ohne das dem Autor subjektiv anlasten zu wollen, und sagte für den Fall, daß der Verlag ihn befürworten sollte, großen Ärger voraus. Denn der ironische Ton, der das Ganze durchziehe, würde alles, auch das Positive, in Frage stellen. Objektiv handle es sich um einen verdeckten, heimtückischen Angriff auf die sozialistische Gesellschaft, die fälschlich als etabliert begriffen würde, nicht aber als im progressiven Sinne veränderbar. (143)

Offensichtlich las Max Walter Schulz den Roman in den sechziger Jahren ähnlich wie Andrea Jäger in den Neunzigern. Umgekehrt gibt es in der Nach-Wende-Forschung zu de Bruyn mehrheitlich Stimmen, die in *Buridans Esel* keine Grundsatzkritik am Sozialismus sahen, sondern vielmehr wie Martin Reso meinten, der Autor sei in den sechziger Jahren mit dem Sozialismus (noch) erkennbar einverstanden gewesen.

Nun war die Frage, wie es Autor und Text mit dem Sozialismus halten, die Gretchenfrage der Literaturpolitik.⁶ Und für eine gelungene Interpretation des satirischen Romans ist es auch heute noch wesentlich zu klären, wer oder was eigentlich der Gegenstand der satirischen Kritik ist. Wie die genannten Rezeptionszeugnisse zeigen, können zur Beantwortung dieser Frage verschiedene Textebenen herangezogen werden, was zu jeweils unterschiedlichen Resultaten führt. Reso beurteilt das Textganze vor dem Hintergrund einer angenommenen Haltung des Autors, wenn er äußert, de Bruyn schreibe „seine Geschichte aus dem Gefühl gesellschaftlicher Verantwortung, von der Grundposition eines Moralisten aus“ (Reso 1969, S. 757). Andrea Jäger argumentiert auf der Handlungsebene, wenn sie schreibt, die kritische Haltung des Autors zeige sich daran, dass die kritisierte Figur keine Widerstände erfahre. Schulz wiederum bezieht sich auf die ironische Haltung des Erzählers, die keine positive Sicht auf das Geschilderte zulasse.

Sollte die letztgenannte Diagnose zutreffen, wäre eine Untersuchung unter dem Gesichtspunkt axiologischer Unzuverlässigkeit wenig zielführend, da Ironie von unzuverlässigem Erzählen sinnvollerweise abgegrenzt werden sollte (Köppe und Kindt 2014, S. 241 f.). Dennoch erscheint der Verdacht, hier könnte axiologisch unzuverlässiges Erzählen vorliegen, nicht völlig aus der Luft gegriffen. Jägers Überlegungen zum Roman enthalten z. B. genau diese These (ohne sie so zu benennen): dass der Erzähler andere Werte vertrete als das Werk. Erp sei zwar deutlich negativ gekennzeichnet, der Erzähler setze ihn aber insofern immer wieder ins Recht, als er Haltung und Sichtweise des Protagonisten annehme und dessen Selbstlügen mitfrage, was als „eine regelrechte Entschuldigung“ (Jäger 1995, S. 77) anzusehen sei. Damit, so Jäger, erteile de Bruyn nicht nur dem Sozialismus eine Absage, sondern jeder Möglichkeit von Emanzipation. Im Folgenden soll überprüft werden, ob diese Diagnose einer narratologisch informierten Analyse standhält. Auf diesem Weg soll auch die Frage nach dem Ziel der moralischen Kritik aufgeklärt und die moralische Wirkungsintention des Werks offengelegt werden.

⁶Die längste Zeit über war es auch die Gretchenfrage der DDR-Literaturforschung, ein Umstand, an dem vor einigen Jahren erstmals Kritik geäußert wurde, und zwar just von renommierten DDR-Literaturforschern selbst (Eke 2013, S. 22–24; Emmerich 2013). Dessen ungeachtet war die Suche nach versteckter Kritik der Rezeption eines Werkes der DDR-Literatur stets eingeschrieben. Es ist daher kaum denkbar, dass sich ein Text diesen Rezeptionsbedingungen entziehen konnte (vgl. Ludwig 2013, S. 78–82).

2 Die ‚Normen des Werks‘

Booth band bekanntlich die Definition seines Norm-bezogenen Zuverlässigkeitsbegriffs an das Konzept des „impliziten Autors“, bei dem es sich, wie Tom Kindt und Hans-Harald Müller (2006, S. 48–50) gezeigt haben, um eine Kompromissbildung zwischen Booths rhetorischer Literaturauffassung und seinen Zugeständnissen an den damals akademisch dominanten New Criticism und dessen Warnung vor der *intentional fallacy* handelt. Für die Erarbeitung der Werteorientierung von *Buridans Esel* ist ein Rückgriff auf dieses umstrittene Konzept aber nicht unbedingt nötig. Sie lässt sich auch auf Basis textueller und kontextueller Hinweise herausarbeiten.

Zunächst lässt sich einiges über die Normen des Werks aus einer gattungsbezogenen Untersuchung gewinnen, wenn nämlich *Buridans Esel* auf der Folie des bürgerlichen Ehebruchromans vom Typus *Effi Briest* gelesen wird. De Bruyn konstruiert seinen Roman ganz auffällig im Gegensatz zu den Gattungskonventionen: Die Figur, die Ehebruch begeht, ist hier männlich, nicht weiblich, und sie erfährt aufgrund dieses Verhaltens keine Ächtung, sondern einen beruflichen Aufstieg. Stimmen, die ‚die Gesellschaft‘ repräsentieren und die das Verhalten Karl Erps verurteilen, erhalten relativ wenig Raum in der Erzählung. Der Text legt den Fokus also in der Tat nicht auf einen Widerspruch zwischen dem Begehren einer Figur und gesellschaftlichen Normen, die diesem Begehren im Wege stehen und es gegebenenfalls sanktionieren. Zudem liegt mit Blick auf die bürgerliche Ehebruchhandlung eine signifikante Verschiebung vor: Nicht der Ehebruch und das Verlassen von Frau und Kindern – oder eine Gesellschaft, die dies zuerst provoziert und dann bestraft – erscheint hier als kritikwürdig, sondern Erps schwacher und unbeweglicher Charakter, der sich im Handlungsverlauf durch seine Unfähigkeit zeigt, an der Liebe zu Fräulein Broder festzuhalten und sich mit ihr und für sie zu verändern (vgl. von Matt 1991).

Auch auf Basis der Werkstruktur ist zu erkennen, dass in *Buridans Esel* Charaktereigenschaften im Mittelpunkt stehen – obwohl der Text nach der handlungsdominanten Gattung Drama gebaut ist: Die 28 Kapitel weisen einen pyramidalen Aufbau nach dem Freytag’schen Modell auf. Bis zum Kap. 13 wird Erps Beziehungsanbahnung mit Fräulein Broder geschildert, die Handlung ‚steigt‘. Im Kap. 13 finden Handlung und Liebe zum Höhepunkt: Es schildert die erste gemeinsam verbrachte Nacht am Weihnachtsabend des Jahres 1965. Der Moment bezeichnet zugleich die Glücksumkehr. Kaum ist das Begehrte erreicht, beginnt der Niedergang, der in der zweiten Romanhälfte geschildert wird. Erp muss sich mit der desolaten Ein-Zimmer-Wohnung Fräulein Broders abfinden, den peinlichen Gang zum Scheidungsanwalt machen und sich mit der Frage auseinandersetzen, wer von den beiden Liebenden den Arbeitsplatz in der Bibliothek aufgibt. Und obwohl sich dieses letzte Problem am Ende in Wohlgefallen auflöst, kann oder will Erp die genannten Unbequemlichkeiten nicht auf sich nehmen. Dabei stellt sich heraus, dass die neue Beziehung an derselben Problematik scheitert wie bereits die frühere mit Elisabeth: Erp gibt ein weiteres

Mal seine politischen Jugendideale auf – das Vorhaben, die sozialistische Sache durch bibliothekarische Pionierarbeit auf dem Lande zu befördern –, die durch die Verbindung mit Fräulein Broder wachgerufen worden waren. Stattdessen wählt er Verhältnisse, die persönlich angenehm sind und seine Eitelkeit befriedigen, sowie eine Frau (Elisabeth), von der er zu wissen meint, dass sie in die eigene ökonomische Abhängigkeit einwilligt und seine intellektuelle und lebensweltliche Überlegenheit bestätigt. Die Pointe des Romans besteht darin, dass Elisabeth sich in der Zwischenzeit aus dieser Rolle gelöst hat und dabei ist, eine eigene berufliche Existenz aufzubauen. Die Kapitel- und Handlungsstruktur orientiert sich also an der Hauptfigur (Erp), und zwar nicht allein an ihrem Tun, sondern auch an ihren Befindlichkeiten: Die steigende Handlung folgt Erps Wunsch nach einer sexuellen Beziehung mit Fräulein Broder, die fallende Handlung beschreibt die zunehmende Enttäuschung. Auch das Resultat des Beziehungsdramas ist allein auf Erps Psycho-Logik zurückzuführen. Erps Motivationen – und das bedeutet hier: seine Selbstrechtfertigungen – sind strukturgebend und stehen damit im Zentrum des Interesses und der Kritik. Es ist das Innere, die Gefühls- und Gedankenwelt des Protagonisten, die thematisch ist und moralisch zur Disposition steht.

Diese Verschiebung der moralischen Beurteilung weg vom ehebrecherischen Verhalten und der es sanktionierenden Gesellschaft hin zur persönlichen Charakterdisposition ist auch zeithistorisch plausibel. Wie hinlänglich bekannt, gab es in der DDR nicht nur eine der weltweit höchsten Scheidungsraten, sondern auch ein aus heutiger Sicht progressives, weil liberales Scheidungsgesetz. Das Familiengesetzbuch der DDR, in dem dieses Gesetz geregelt wurde, trat 1965 in Kraft – also gerade in dem Jahr, in dem die Romanhandlung spielt und in dem *Buridans Esel* auch großteils verfasst worden sein dürfte. Ehebruch war damit offiziell kein Tabu mehr; ihn oder seine Sanktionierung zu skandalisieren, wäre anachronistisch gewesen. Das darf aber nicht mit einer positiven Haltung zu Promiskuität oder freier Liebe verwechselt werden. Vielmehr formulierten die auf dem 5. Parteitag der SED 1958 verkündeten *Zehn Gebote der sozialistischen Moral und Ethik* das christliche Gebot ‚Du sollst nicht ehebrechen‘ um in ‚Du sollst sauber und anständig leben und deine Familie achten‘ (10 [Gebote der sozialistischen Moral](#)). Das bedeutete nicht zwangsläufig mehr Freiheit in Sachen Sexualität. Doch im Unterschied zu einem fest umschriebenen Verhaltenskodex sind ‚Anstand‘ und ‚Achtung‘ inhaltlich offene Konzepte, die bestimmte Persönlichkeitsdispositionen anmahnen.

Wie wird nun diese Konzentration auf Charakter, Persönlichkeit und Handlungsmotivation in der Erzählweise erkennbar? Rein quantitativ fällt auf, dass lange Passagen des Textes die Gedankenabfolgen nachvollziehen, mit denen Erp vor sich selbst und vor anderen das eigene Verhalten rechtfertigt. Die Länge entsteht dadurch, dass seine formal folgerichtigen, aber primär exkulpatorischen Argumentationsarabesken durch den narrativen Nachvollzug plastisch gemacht und dann in zusammenfassenden Kommentaren beim Namen genannt werden, etwa wenn es heißt, Erp sei ein „Meister der Selbstrechtfertigung“ (de Bruyn 1999 [1968], S. 119). So deutet der Protagonist beispielsweise die Beziehung mit Elisabeth in ihrem ersten Trennungsgespräch nachträglich um und behauptet, sie

nie geliebt zu haben. Dies wird vom Erzähler folgendermaßen beschrieben und kommentiert:

Er hatte wirklich ehrlich sein, hatte alles hervorholen wollen, was in zwölf Jahren verschwiegen worden war, war nun erleichtert, weil es gesagt war, und bedrückt, weil es so leicht gewesen war, es zu sagen; er war stolz auf seine Ehrlichkeit, aber auch schamerfüllt, weil viel Lust ihr wehzutun dabeigewesen war, und weil Berechnung sich eingeschlichen hatte: die Hoffnung, Gefühle selbst leichter loswerden zu können, wenn er sie bei ihr tötete. Er hatte zu zerschlagen versucht, was zu zerschlagen er für nötig gehalten hatte, fühlte aber, daß ihr gemeinsames Gebäude noch nicht in Trümmern lag, daß weiter zerstört werden mußte, auch die Vergangenheit. Daß sie sich geliebt hatten, durfte nicht stimmen. Er hätte sonst zugeben müssen, daß die Liebe irgendwann unterwegs gestorben war, ohne Absicht, aber nicht ohne Schuld. Das hätte die Größe seiner neuen Liebe verkleinert, auch seine Ehrlichkeit, die er anerkannt sehen wollte und um derentwillen er lügen mußte [...]. (de Bruyn 1999 [1968], S. 96 f.)

Auf die Weise, in der diese Selbsterkenntnisse und -rechtfertigungen erzählerisch präsentiert werden, werde ich weiter unten genauer zu sprechen kommen. Im Roman nehmen solche Passagen, die zwischen Analyse, Geständnis und Lüge hin und her pendeln, jedenfalls einen beachtlichen Raum ein.

Je mehr Figuren Erps Verhalten zum Opfer fallen (abgesehen von Elisabeth und Fräulein Broder wäre hier z. B. auch der Praktikant Kratzsch zu nennen), umso deutlicher wird ihr exkulpatorischer Charakter, und das heißt: umso entlarvender werden die betreffenden Passagen. Gegen Ende des Romans wird diese Tendenz von einem der wenigen eindeutigen Sympathieträger, dem Abteilungsleiter Theo Haßler, klar benannt: Als er begreift, dass Karl, anstatt sich scheiden zu lassen und fortan ein neues Leben mit Fräulein Broder zu führen, diese allein aufs Land gehen lässt, um rasch ins Eigenheim an der Spree zurückzukehren, wird seine (also Haßlers) Meinung mit folgenden Worten wiedergegeben: „Es gibt eine Art moralischen Handelns, bei der die Moral in die Binsen geht!“ (de Bruyn 1999 [1968], S. 216), was moralisches Handeln gemäß Handlungsvorschriften einer Moral, die sich an inneren Werten (Haltung, Charakter, Persönlichkeit) orientiert, gegenüberstellt.⁷ Was wie moralisches Verhalten aussieht und von Erp natürlich auch so dargestellt wird – er erwähnt „Familie, Pflicht, Kinder, Verantwortung“ sowie die „absolute[], weil unkündbare[] Stellung des Vaters“ (de Bruyn 1999 [1968], S. 216) –, ist eigentlich gegen jede Moral, zumindest gegen die neue, an innerer Haltung ausgerichtete Moral, die Charakterfestigkeit und innere Wandlungsfähigkeit höher veranschlagt als pflichtkonformes Verhalten.

Wenn dies der unbestrittene Wertekanon ist, der das Werk regiert, so ist die Zielrichtung der Kritik schwieriger zu bestimmen als im traditionellen Ehebruchroman. Wird Erp als Individuum für seinen ‚schlechten‘ Charakter verantwortlich gemacht? Soll vermittelt werden, dass auch die diesen Charakter hervorbringende und das entsprechende Verhalten tolerierende Gesellschaft mit Schuld an seinen negativen Eigenschaften hat? Ist dem Text eine Geste der Menschenfreund-

⁷In der Moralphilosophie entspricht dem in etwa die Unterscheidung zwischen deontologischer Ethik und Tugendethik.

lichkeit eingeschrieben, die zeigt, dass der Sozialismus auch Platz für Anti-Helden des Erp'schen Typus hat – indem etwa bis zu einem gewissen Grad mit den Schwächen des Protagonisten sympathisiert wird? Oder steht Erp stellvertretend für den zu sich gekommenen Sozialismus?

Textstruktur und Inhalt geben auf diese Fragen keine eindeutige Antwort. Im Folgenden soll deshalb die Erzählweise des Romans genauer untersucht werden. Dabei wird zunächst ermittelt, um welchen Typus von Erzähler es sich in *Buridans Esel* eigentlich handelt (wie zu sehen sein wird, ist das weniger einfach zu bestimmen, als es auf den ersten Blick erscheint). Dies bietet auch die Grundlage für die Frage, ob dem Erzähler eine eigene – vom Werk eventuell abweichende – Werteorientierung zugesprochen werden kann. Denn wie Tom Kindt (2008, S. 54) festgestellt hat, ist das einzige Kriterium, dessen Fehlen axiologisch unzuverlässiges Erzählen grundsätzlich ausschließt, die personale Qualität des Erzählers. Anders ausgedrückt: Der Erzähler darf keine unpersönliche Instanz sein, da die Zuschreibung kohärenter Werthaltungen dann nicht sinnvoll möglich ist.

3 Welcher Erzähler?

Auf den ersten Blick scheint es sich beim Erzähler in *Buridans Esel* um eine Instanz zu handeln, die über unbeschränktes Wissen über die erzählte Welt verfügt und über die Gedanken aller Figuren Auskunft geben kann. Der Gestus ist über weite Strecken auktorial im Stanzel'schen Sinn, ohne dass allerdings ein einziges Mal ‚Ich‘ gesagt würde. Vielmehr gibt es zahlreiche Stellen, die vermuten lassen, dass das Ich absichtsvoll vermieden wird, indem beispielsweise Passivkonstruktionen der Vorzug gegeben wird. Zugleich gibt diese Erzählinstanz Auskunft über die Handlungskonstruktion, verweist etwa auf Informationen, die in einem späteren Kapitel nachgereicht werden, oder schlägt den LeserInnen alternative Handlungsverläufe vor – wie etwa, um ein Beispiel zu nennen, am Ende des Kap. 13, in dem Erp und Broder die Nacht miteinander verbringen, also genau in der Mitte des Buches. Hier heißt es:

Da wird happy-end-süchtigen Lesern empfohlen, es hiermit genug sein zu lassen, das Buch auf den Nachttisch zu legen, Elisabeth, die Kinder, Haßler, Kratzsch zu vergessen und mit dem achtenswerten Irrtum: Wahre Liebe siegt, lächelnd einzuschlafen. Dem, der im Halbschlaf angefangene Lebensfäden weiter verstricken will, sei folgende Version geraten: Fräulein Broder besteht das Examen; Elisabeth trennt sich in Freundschaft von Erp; Haßler organisiert eine Betriebsversammlung, auf der Erp Scheidung und Heirat bekanntmacht; Frau Broder-Erp wird in die Zentrale berufen, wo sie sich ganz ihrem Spezialgebiet, der Bibliothekssoziologie, widmen kann; das Paar bezieht eine Neubauwohnung (zweieinhalb Zimmer, Küche, Bad, Fernheizung) in der Karl-Marx-Allee, wo es noch heute lebt, glücklich, aber nie selbstzufrieden. (de Bruyn 1999 [1968], S. 125)

Wie hier erkennbar wird, wird in *Buridans Esel* mit einer gewissen Jovialität erzählt. Auch gibt es immer wieder deutliche Anzeichen von Ironie in der Handlungs- und Figurenkommentierung, die ebenfalls personale Qualitäten vermuten lassen

könnten. Reicht das aber bereits aus, um eine Person dingfest machen zu können, deren Werthaltungen im Verhältnis zum Werkganzen benannt und untersucht werden können?

Bleibe es bei diesen Hinweisen, könnte die personale Qualität des Erzählers kaum erhärtet werden.⁸ Auch die These der axiologischen Unzuverlässigkeit wäre damit vom Tisch. Es gibt bei genauer Lektüre aber einige versteckte Hinweise darauf, dass es sich nicht nur um einen personalen, sondern sogar um einen homodiegetischen Erzähler handelt, der sich als Figur aber konsequent im Hintergrund hält. Zunächst fällt bei näherem Hinsehen auf, dass in Bezug auf das Erzählen der Ereignisse immer wieder von einem „Bericht“ gesprochen wird (de Bruyn 1999 [1968], S. 46, 106, 120, 125 etc.), der Erzähler selbst nennt sich einen „Berichterstatter“ (179, 197) und spricht von seiner „Chronistenpflicht“ (68). Zudem scheint sein Wissen an einigen Stellen doch begrenzt zu sein, was aber kaum auffällt, da es sich als ironisches Geplänkel verstehen lässt.⁹

Dass der „Berichterstatter“ tatsächlich auf die mündliche Erzählung der Figuren angewiesen ist, um den Bericht wahrheitsgemäß abzufassen, wird nur an zwei kleinen, nicht sonderlich exponierten Stellen deutlich. Hier die erste:

Wie kamen die Zigarrenstummel in Elisabeths Aschenbecher? Hätte Erp, anstatt Gefühle walten zu lassen, die Brasilspur verfolgt, wäre endlich ein bißchen Spannung aufgekommen, die nachträglich zu erzeugen dem Berichterstatter durch Forschungen nicht möglich war: Er fragte Elisabeth, und die sagte es ihm. Das war alles.

Haßler?

Natürlich.

Eine Liebesgeschichte?

Nein, nein. Sicher nicht. Unwahrscheinlich. Kaum anzunehmen. Jedenfalls gibt es keine Beweise dafür. Auf eine entsprechende Frage sagte Haßler bibelfrei, in ungewohnter Kürze: ‚Um mich geht es nicht!‘ [...] (de Bruyn 1999 [1968], S. 197)

Einen weiteren Hinweis für den homodiegetischen Status des Erzählers gibt eine Passage, die die Nebenfigur Kratzsch betrifft, einen Bibliothekspraktikanten, der wegen Erps Interesse an Fräulein Broder ihr gegenüber beruflich benachteiligt worden war. Der Erzähler überlegt, ob Kratzsch eventuell ebenfalls an

⁸Für eine eingehende Erörterung der Frage, wie die personale Qualität eines Erzählers ermittelt werden kann, vgl. Jacke (2018).

⁹Vgl. z. B. folgende Passage, in der Erp von einer Sitzung in der Bibliothek zu Fräulein Broder nach Hause kommt und schlechte Laune hat: „Und die Gründe [für Erps Mißlaunigkeit, BG] zu erkennen oder gar zu beheben lag außerhalb ihrer [Fräulein Broders, BG] Möglichkeiten. Die hingen zusammen mit der gerade beendeten Beratung über die künftige Bibliothekstätigkeit der beiden, auf deren genaue Darstellung hier leider verzichtet werden muß, da die höhere Ebene, auf der der Beschluß zustande kam, sich für den Berichterstatter als zu hoch erwies, die Verschlußsache als zu verschlossen, die zum Schweigen Verpflichteten als zu schweigsam. So bleibt hier Öffentliches weitgehend intim, während Intimes genauer veröffentlicht werden kann. Selbst Erp, der Betroffene, war nur bereit, über Ergebnisse, nicht aber über ihr Zustandekommen zu reden (so daß der Leser auf die stattliche Anzahl von Schilderungen in Romanen verwiesen werden muß)“ (de Bruyn 1999 [1968], S. 179).

Fräulein Broder interessiert gewesen sein könnte, und beendet die dahin gehende Spekulation mit folgenden Worten:

Aber ob Verehrung tatsächlich Sauerteig für seine [Kratzschs, BG] Wührarbeit gewesen ist, wird unklar bleiben. Er ist nicht erreichbar, studiert in Moskau Regie und hat auf Briefe nicht geantwortet, obwohl ihm versichert wurde, daß sein wahrer Name (Kratzsch ist nur ein geborgter) nicht genannt werden würde. (de Bruyn 1999 [1968], S. 203)

Ein Erzähler/Berichterstatter, der handlungsrelevante Informationen bei den beteiligten Figuren einholen muss und dazu Briefe nach Moskau schreibt, muss man sich, denke ich, zweifellos als Person vorstellen – und zwar als Person der erzählten Welt. Es handelt sich also um einen homodiegetischen Erzähler, der allerdings keine Figur der erzählten Handlung ist – ein Umstand, der der Forschung bisher entgangen ist. Für die Frage nach der Wertzuweisung im Roman ist das aber von einiger Relevanz.

4 Ist der Erzähler axiologisch unzuverlässig?

Gibt es nun Hinweise auf die wertbezogene Einstellung, die der Erzähler zu der erzählten Geschichte einnimmt? Es ist in diesem Text beileibe nicht einfach, die Werthaltung des Erzählers zweifelsfrei zu bestimmen. Als Beispiel für diese Schwierigkeit eignet sich das Ende des Kap. 22, in dem ein Streit zwischen Erp und Fräulein Broder geschildert wird. Erps Vorschlag, ihn von seinem Posten als Bibliotheksleiter zu entbinden, ist – wider seine Erwartung und anders als von ihm tatsächlich gewünscht – angenommen worden. Seine Enttäuschung darüber lässt Erp an Fräulein Broder aus, die um eine vernünftige Reaktion bemüht ist. In einer Mischung aus Erzählerkommentar und erlebter Rede wird dann ausgeführt, dass die Möglichkeit eines Neuanfangs des Liebespaars irgendwo auf dem Land das Problem mit sich brächte, dass es dann keine äußeren Hindernisse für die Beziehung mehr gebe – und damit vielleicht auch keine große Liebe mehr:

Wenn es stimmt, daß Größe durch Widerstände entsteht, wäre unsere verständige Gesellschaft kein Boden für große Liebesgeschichten.

Möglich. Aber das spricht für die Gesellschaft.

Und gegen Karl.

Selbstverständlich. (de Bruyn 1999 [1968], S. 186)

Der Erzähler reflektiert hier den Unterschied zwischen der in seinem „Bericht“ geschilderten Liebeshandlung und der großen Tradition tragischer Erzählungen des Typus *Romeo und Julia* oder *Abaelard und Heloisa* (vgl. de Bruyn 1999 [1968], S. 184). Ganz im Sinne der Romaninterpretation Martin Resos stellt der Erzähler in den Raum, dass dies für eine gute – liberale – Gesellschaft spreche und gegen den Protagonisten (dessen Persönlichkeit dieser Freiheit nicht gewachsen ist). Das abschließende „Selbstverständlich“ kann ironisch gelesen werden – muss es aber nicht. Die Erzählung folgt hier dem Modell von Rede und Gegenrede,

wobei es – mangels eines fiktionsintern eingeführten Dialogpartners – naheliegend ist, von einer Art Selbstgespräch oder phantasiertem Gespräch auszugehen.¹⁰

Da nicht überall geklärt werden kann, ob und welche Art von Ironie vorliegt, ist es schwierig, dem Erzähler eindeutige wertebezogene Überzeugungen zuzuschreiben. Zumindest kann auf der Ebene expliziter Kommentare nicht ermittelt werden, ob sich der Erzähler in Übereinstimmung mit oder im Widerspruch zu den Normen des Werks – Charakterfestigkeit und innere Wandlungsfähigkeit – befindet. (Da er als handelnde Figur nicht auftaucht, gibt es auch keine Hinweise auf aktionaler Ebene.)

Wodurch entsteht aber auf LeserInnenseite an manchen Stellen des Textes der Eindruck, der Erzähler beziehe für seinen Protagonisten Stellung und positioniere sich damit im Widerspruch zu den Normen des Werkes? Betrachtet man die Erzählweise genauer, so fällt auf, dass sich de Bruyn über weite Strecken der erlebten Rede bedient, um die Gedankenabfolgen und Selbstrechtfertigungen seiner Hauptfigur nachvollziehbar zu machen. Er handhabt diese Weise der Gedankenwiedergabe durchaus flexibel und reizt den Spielraum von Nähe und Distanz, den sie ermöglicht, weit aus. So gibt es – vor allem in der ersten Hälfte des Romans – zahlreiche Passagen, die zur identifikatorischen Lektüre einladen, während sich der Erzähler später durch Übertreibungen und Zuspitzungen immer stärker distanziiert.

Ein Beispiel für die eher empathische, Sympathie weckende Weise der Gedankenwiedergabe gibt die folgende Stelle, an der erläutert wird, warum Erp, statt zu Fräulein Broder aufrichtig zu sein, lieber verschweigt, dass er von den Bewohnern ihres Wohnhauses in Berlin Mitte für einen Freier gehalten worden ist:

So hat er es mehr als einmal Fräulein Broder erzählt, ohne Anita [eine jugendliche Nachbarin, BG] zu erwähnen, was auch schlecht möglich war, weil er sein Abenteuer mit den Mietern des Nachbaraufgangs insgesamt verschwie: Es hätte nicht in das Bild gepaßt, das er ihr von sich vorzumalen gedachte. Er war nicht gerade mutig, selbstbewußt oder kaltblütig aufgetreten, hatte sich nicht gewehrt, alles mit sich geschehen lassen, nur schüchtern protestiert und mit viel ‚Verzeihen Sie!-‘ um Auskunft ersucht, war höchstens mal leicht ironisch geworden (‚Es würde mich wirklich interessieren, für wen Sie mich halten!‘) und hatte sich auf dem Boden ein wenig gefürchtet, kurz er hatte sich so benommen, wie er war, und gar nicht so, wie er gesehen werden wollte. Sich ihr so zu zeigen, schien ihm, hätte das Ende vor dem Anfang bedeutet, und deshalb schwieg er sich über die ganze Geschichte aus. (de Bruyn 1999 [1968], S. 46)

¹⁰Es wäre hoch interessant, de Bruyns Text als ein Beispiel einer Kommunikationsweise zu analysieren, die ich für DDR-typisch halte, die aber meines Wissens noch auf ihre Theoretisierung wartet. Sie verläuft ganz wesentlich über Implikaturen, weshalb sie sowohl für nicht-DDR-sozialisierte als auch für heutige LeserInnen schwierig nachzuvollziehen ist. Passagen wie dieser seltsame, fiktionsintern nicht motivierte Dialog könnten sich als ein Echoraum von Implikaturen verstehen lassen, die auf diffus bekannten, unkonkreten Wissensbeständen beruhen, die Sachkenntnisse ebenso umfassen wie gängige Argumentationsmuster und üblicherweise eingenommene Positionen verschiedener Streitparteien.

Dass jemand im Prozess der Beziehungsanbahnung die Schilderung peinlicher Situationen lieber vermeidet, um sich nicht in ein schlechtes Licht zu rücken, erscheint hier nicht primär als kritikwürdig, sondern kann, da nachvollziehbar, auch als entschuldigbar angesehen werden.

Es ist mehr als gängig, die detaillierte Darstellung handlungsmotivierender Gedanken und Gefühle im Roman als Einladung zu verstehen, mit der betreffenden Person zu sympathisieren. Auch Booth beschreibt in *The Rhetoric of Fiction* einigermaßen ausführlich, dass und wie narrative Verfahren, die die Gedanken- und Gefühlswelt von Figuren mit geringer Distanz schildern, diese Figuren zu Identifikations- und Sympathieträgern machen (274–284). Aus diesem Grund ist für Booth ein so gemachtes Identifikationsangebot mit einer Figur, die amoralisch handelt, eine Spielart axiologisch unzuverlässigen Erzählens.¹¹

Die These, dass eine Gedankenwiedergabe mit geringer Distanz grundsätzlich Sympathie erzeuge und eine positive Bewertung von Figuren, Haltungen oder Handlungen eindeutig nahelege, lässt sich gleichwohl nur schwer aufrechterhalten.¹² Wie de Bruyn selbst vorführt, kann sie auch einen entlarvenden Charakter haben. Ein gutes Beispiel dafür findet sich an der Stelle des Romans, an der Erp nach der ersten mit Fräulein Broder verbrachten Nacht, für die er die familiäre Weihnachtsfeier abrupt verlassen hat, nach Hause zurückkehrt, und von seiner Frau Elisabeth mit beharrlichem Schweigen bestraft wird. Daraufhin werden frühere Situationen geschildert, in denen Erp das Schweigen seiner Frau nicht ertragen konnte und deshalb Wutausbrüche bekommen hatte. In einer längeren, in erlebter Rede verfassten Passage (de Bruyn 1999 [1968], S. 130 f.) wird vom Erzähler nachgezeichnet, wie Erp, der nach monatelangem Werben endlich bei seiner Geliebten gelandet ist und am Morgen nur nach Hause zurückkommt, um zwei Koffer zu packen und Hals über Kopf auszuziehen, die Reaktion auf sein verletzendes, ehebrechendes Verhalten in eine Aggression gegen sich umdeutet. Der darauf folgende kurze Dialog endet damit, dass er seiner Frau den Satz an den Kopf wirft: „Den Mann möchte ich sehen, der das jahrelang ertragen hätte!“ (de Bruyn 1999 [1968], S. 131) – mit „das“ meint er ihr Schweigen, das freilich eine Folge seiner eigenen Handlungen ist. Aus Elisabeths gekränkter Reaktion drehselt Erp also einen Grund für sein Weggehen und schiebt die Schuld für das Scheitern der Ehe dem anderen Part zu.

¹¹Erkennbar wird das an einer Stelle, an der Booth am Beispiel von *Tristram Shandy* die Unsicherheit beschreibt, in die eine Intimität erzeugende Erzählweise (mit geringer narrativer Distanz) die Lesenden in Konflikt bringt, wenn die betreffende Figur negativ bewertete moralische Eigenschaften aufweist: „The most extreme form of this new burden on the reader comes whenever there is tension between the compassionate effect of intimacy with a narrator or reflector and the distancing effect of characteristics we deplore. As we have seen in *Tristram Shandy*, whenever a narrator reveals a fault, the fault itself tends to repel us, or at least to make us laugh at him, while the act of honest self-revelation tends to attract us“ (Booth 1983 [1961], S. 240).

¹²Ein Buch wie Camus' *L'Étranger* würden vor diesem Hintergrund gänzlich unverstanden bleiben.

In Passagen wie dieser kann kaum von Sympathieerzeugung durch den Erzähler gesprochen werden. Das würde einen so unüblichen Normkontext eröffnen, dass er einer deutlicheren Markierung bedürfte, um von den LeserInnen verstanden zu werden. Die Annahme, dass Erp hier in entlarvender Absicht vorgeführt wird, ist erheblich naheliegender.

Das Changieren zwischen empathischem Nachvollzug und Entlarvung ist tatsächlich ein bestimmender Zug in der Erzählweise. Der Erzähler lässt sich, wie es scheint, nicht – oder zumindest nicht stabil – auf eine bestimmte Bewertung der Figur Erp festlegen; weder verurteilt er sie klar und deutlich, noch setzt er sie generell ins Recht. Genau dieses Nicht-Festgelegtsein ist die eigentliche narrative Strategie, die den Text bestimmt. Dies bestätigt auch der Autor selbst, und zwar weniger der heutige de Bruyn (der, wie die Lektüre seiner Memoiren zeigt, in Bezug auf das eigene Leben selbst bisweilen Erp'sche Selbstrechtfertigungs- und Umdeutungsmuster übernimmt) als vielmehr der de Bruyn, der sich kurz nach der Veröffentlichung von *Buridans Esel* zu seinem Text äußerte. Das zeigt ein Blick in ein Interview, das der Autor 1968 dem damaligen stellvertretenden Chefredakteur der Verbandszeitschrift *Sinn und Form* Heinz Plavius gab. Dort geht de Bruyn auf den detaillierten Nachvollzug der Gedanken und Begründungen Erps ein und erklärt, dieser diene der Vermeidung von Sentimentalität und schematischer Didaktik zugunsten größerer Glaubwürdigkeit. Als Ziel nennt de Bruyn eine Leseraktivierung gerade im Hinblick auf die moralische Dimension des Erzählten. Im Wortlaut:

Denn die alte Geschichte von Liebe und Ehe wird neu unter den neuen Umständen, die die neue Moral nicht so flugs und direkt erzeugen, wie man oft geglaubt hat, und um das ausleuchten zu können, schienen mir zwei Reflektoren besser als einer. Der Erzähler wird beweglicher, der Leser aktiver, er muß mitdenken, mitarbeiten: nicht beim Erzählen der Geschichte (die auch für den Erzähler geschehen und abgeschlossen ist), aber bei deren Beurteilung. (Plavius 1968, S. 11)

Mit den beiden „Reflektoren“ sind Erzähler und Leser als zwei Instanzen moralischer Bewertung gemeint. Auf die Nachfrage von Plavius, ob es nicht problematisch sei, „über lange Partien des Romans Sympathien für Karl Erp zu erwecken, die es dem Leser ermöglichen, sich mit ihm zu identifizieren, die dann aber abgebaut werden“ (12), antwortet de Bruyn mit einer Reflexion über das Verhältnis von Identifikation und Distanzierung, wobei er abermals auf den aktiven, mitdenkenden Leser zu sprechen kommt, der sich zwar mit dem Helden identifizieren können solle – für de Bruyn heißt das „die Möglichkeit haben, Handlungen und Gedanken, Gefühle und Wertvorstellungen nachvollziehen zu können“ –, der zugleich aber zu „produktiven Überlegungen angeregt werden“ solle, wozu es der Distanznahme bedürfe. Um diese „dialektische[] Wechselwirkung“ zu erzielen, habe „der Autor eine Skala sehr verschiedener Mittel zur Verfügung, von der direkten Aussage über die Figuren und Erzählerhaltung bis zur sprachlichen Gestaltung“ (13).

De Bruyn spielt also bewusst mit narrativen Mitteln, die zu Empathie und Sympathie einladen, um durch den Widerspruch zwischen dem Nachvollziehen-Können und dem Verurteilen-Müssen Reflexionsprozesse anzustoßen.

Dies erfordert eine sowohl einlässliche als auch distanzierte Rezeptionshaltung, deren Fehlen zu gravierenden Missverständnissen führen kann, wie Rezeptionsdokumente früheren und späteren Datums zeigen.

5 Fazit

Da das Vorliegen axiologischer Unzuverlässigkeit die Zuweisung stabiler Normen sowohl im Werk als auch aufseiten des Erzählers voraussetzt, kann der Verdacht, dass in *Buridans Esel* axiologisch unzuverlässig erzählt wird, nicht bestätigt werden. Für das Werk ist zwar ein klarer Wertehorizont feststellbar, nicht aber für den Erzähler, dessen Urteile vielfach uneindeutig sind und in verschiedene Richtungen weisen. Auch äußert er sich häufig ironisch; allerdings ist nicht immer klar, wann genau und wie umfassend die Ironie jeweils zu verstehen ist. Dennoch bringt die Untersuchung der Erzählweise mit Blick auf die Axiologie eine Erkenntnis zutage, die für die Interpretation des Romans erhellend ist: Was von den LeserInnen als Werthaltung verstanden wird, sind weniger die expliziten, das Geschehen kommentierenden Urteile des Erzählers, als vielmehr die Präsentationsweise der Gedanken der Hauptfigur. Durch die ausgiebige Verwendung der erlebten Rede werden die LeserInnen so nah an Erp herangeführt, dass das als Einladung zur Identifikation aufgefasst werden kann. Das trifft insbesondere für die erste Romanhälfte – die ‚aufsteigende‘ Handlung – zu, in der zwar Schwächen und Fehler der Figur dargestellt werden, aber vor allem solche, die nachvollziehbar sind und deshalb entschuldbar erscheinen. In der zweiten Romanhälfte entsteht hingegen eine so große Diskrepanz zwischen Erps Selbstrechtfertigungen und dem (innerdiegetischen und außerliterarischen) moralischen Standard, dass der detaillierte Nachvollzug seiner Gedanken einen entlarvenden Charakter erhält.

De Bruyn nutzt die Identifikationsgewohnheiten der LeserInnen gezielt aus, indem er sie in seine Wirkstrategie einkalkuliert. Diese sucht die Beweglichkeit der Urteilskraft aufseiten der RezipientInnen zu stimulieren, und zwar durch deren affektive Einbindung via Sympathielenkung. De Bruyns Eigenaussage, dass damit „produktive Überlegungen“ angeregt werden sollen, verschleiert freilich den manipulativen Charakter dieser Erzählstrategie. Ihm zufolge wird die eigenverantwortliche Urteilsbildung angestrebt, tatsächlich steht der Wertekanon des Werks aber fest (wie die Untersuchung der Normen des Werks gezeigt hat) und kann durch das Wechselspiel von Identifikation und Distanzierung, das der Text anleitet, nur bestätigt werden.

Wie kommt es dann aber zu den so unterschiedlichen Auffassungen bezüglich der politischen Ausrichtung des Romans? Andrea Jägers Lektüre, die auf einer positiven Beurteilung Erps durch den Erzähler beruht, kann auf Basis einer genauen Untersuchung des Textes nur als Missverständnis betrachtet werden. Gleichwohl lässt der Roman gerade in Bezug auf die politische Gretchenfrage das Wesentliche in der Tat offen. Die zur Debatte stehenden Normen und

Charakterdispositionen beziehen sich auf eine individuelle Person, Karl Erp. Über deren Exemplarität oder Exzeptionalität ist auf Textbasis ebenso wenig eine sichere Aussage zu treffen wie über das Bedingungsverhältnis von Gesellschaft und Charakter. Es ist durchaus möglich und textadäquat, Erp nicht (nur) als typisches Relikt aus vorsozialistischer Zeit anzusehen, sondern auch als typischen sozialistischen Funktionsträger. In diesem Fall würde sich die an ihm geübte Kritik auch auf ‚den‘ sozialistischen Menschen der sechziger Jahre beziehen lassen, also weit über die Einzelperson hinausweisen. Erp kann aber auch als Problemfall in einer Gesellschaft aufgefasst werden, die sich an sich auf dem richtigen Weg befindet (wofür dann die Figur Fräulein Broder und auch die veränderungsfähige Elisabeth Pate stünden). In dieser Hinsicht bezieht der Text keine eindeutige Position und bleibt interpretationsoffen.

Literatur

- Gebote der sozialistischen Moral. In: *FDGB-Lexikon. Funktion, Struktur, Kader und Entwicklung einer Massenorganisation der SED (1945–1990)*. Hg. Dieter Dowe, Karlheinz Kuba und Manfred Wilke. Berlin, 2009. URL: https://www.ddd-wissen.de/wiki/ddd.pl?Zehn_Gebote_der_sozialistischen_Moral_und_Ethik (7.12.2018).
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl. Chicago /London: The University of Chicago Press, 1983 [1961].
- de Bruyn, Günter: *Buridans Esel*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999 [1968].
- de Bruyn, Günter: *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1996.
- Dokumentation zu Christa Wolf „Nachdenken über Christa T.“*. Hg. Angela Drescher. Hamburg/ Zürich: Luchterhand Literaturverlag, 1991.
- Eke, Norbert Otto: „Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur. In: *„Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Hg. Norbert Otto Eke. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, 7–25.
- Emmerich, Wolfgang: Zwischen Chronotopos und Drittem Raum. Wie schreibt man die Geschichte des literarischen Feldes DDR? In: *„Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Hg. Norbert Otto Eke. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, 42–64.
- Greiner, Ulrich: Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz. In: *Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. 2. Aufl. Hg. Thomas Anz. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, 208–216.
- Jacke, Janina: Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of „Unreliable Narration“. In: *JLT [Journal of Literary Theory]* 12.1 (2018), 3–28.
- Jäger, Andrea: Von der Sozialismuskritik zur Emanzipationskritik. Ein Rückblick auf Günter de Bruyns Roman ‚Buridans Esel‘. In: *Günter de Bruyn*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1995 (= Text + Kritik, Bd. 127), 70–78.
- Köppe, Tilmann, und Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2014 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 17683).
- Kindt, Tom, und Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin: de Gruyter, 2006 (= Narratologia, Bd. 9).
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer, 2008.

- Ludwig, Janine: Was war und ist DDR-Literatur? Debatten um die Betrachtung der DDR-Literatur nach 1989. In: *Nach der Mauer der Abgrund? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Hg. Norbert Otto Eke. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013, 65–82.
- Matt, Peter von: Die Ehe als politisches Sinnbild im Nachkriegsroman. Zu Bölls *Ansichten eines Clowns* und de Bruyns *Buridans Esel*. In: *Günter de Bruyn. Materialien zu Leben und Werk*. Hg. Uwe Wittstock. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991 (= Informationen und Materialien zur Literatur, Bd. 10960), 123–133.
- Plavius, Heinz: Gegenwart im Roman. Gespräch mit Günter de Bruyn. In: *Neue Deutsche Literatur* 16.6 (1968), 9–13.
- Reso, Martin: Karl Erp und die Heuhaufen. Zu Günter de Bruyns «Buridans Esel». In: *Sinn und Form* 21.3 (1969), 757–764.
- Scholz, Anna-Lena: *Kleist/Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation*. Freiburg i. Br.: Rombach 2016 (= Litterae, Bd. 216).
- Winko, Simone: *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*. Braunschweig: Vieweg, 1991.
- Ždanov, Andrej: Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt (17. 8. 1934 / Dok. Nr. 1). In: *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*. Hg. Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974 (= edition suhrkamp, Bd. 701), 43–50.
- Zipfel, Frank: Rhetorik und Fiktion. In: *Handbuch Literarische Rhetorik*. Hg. Rüdiger Zymner. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015 (= Handbücher Rhetorik, Bd. 5), 95–120.
- Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz*. Berlin: Dietz Verlag, 1964.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Eine Ethik des unzuverlässigen Erzählens. Fred Wanders Erzählung *Der siebente Brunnen* (1971)



Stephan Pabst

Zusammenfassung Fred Wanders Erzählung *Der siebente Brunnen* ist eine Gegenerzählung zur antifaschistischen Legitimationserzählung *Nackt unter Wölfen* von Bruno Apitz. Das äußert sich auch in der erzählerischen Form. Wander arbeitet mit einem unzuverlässigen Erzähler. Er motiviert diese Unzuverlässigkeit ethisch und epistemisch mit der Erzählsituation, die der Holocaust historisch hervorgebracht hat. Daran lässt sich auch zeigen, warum – wenigstens bei der Beschreibung literarischer Texte – der Begriff der Unzuverlässigkeit dem des Traumas vorzuziehen ist.

Nach 1989 waren die Erwartungen groß, die Schubladen ostdeutscher Schriftsteller seien mit all den Texten gefüllt, die sie in der DDR nicht veröffentlichen konnten, aber – Dissidenten, die sie sein sollten – geschrieben hatten. Daraus sprach vielleicht die Neugier auf eine ‚andere‘ Literatur (vgl. Arnold 1990), sicher aber ein gewisser Überdruß an der bundesdeutschen Gegenwartsliteratur, deren historische Erschöpfung in der Wohlstandsstagnation der 1980er Jahre einige KritikerInnen satt hatten (vgl. Radisch 1998), und die etwas romantische Vorstellung einer Literatur, die unabhängig von ihren Erscheinungsbedingungen einfach entsteht. Die Schubladen aber, in denen man in den 1990er Jahren kramte, erwiesen sich im Wesentlichen als leer.

Trotzdem gab und gibt es in Bezug auf die sogenannte DDR-Literatur Entdeckungen zu machen. Es sind Bücher, die zwar mit dem Segen der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel erschienen waren, die aber aufgrund fehlender Presse in der DDR und in der BRD – die ja auch einen Anerkennungsfaktor für Bücher aus der DDR darstellte – geringer Auflagenzahl oder anderweitig

S. Pabst (✉)
Germanistisches Institut,
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
Haale (Saale), Deutschland
E-Mail: stephan.pabst@germanistik.uni-halle.de

erschwerter Zugänglichkeit im Buchhandel, wenig Aufmerksamkeit erfahren und die auch nach 1989 den Erwartungen an verbotene, dissidentische Bücher nicht entsprachen.

Zu diesen Büchern gehört die Erzählung *Der siebente Brunnen* von Fred Wander, die 1971 in der DDR und 1972 in der BRD erschienen war, aber aus unterschiedlichen Gründen hier wie dort ein Geheimitipp blieb. In der DDR wurde die Erzählung mehrfach¹ und teilweise prominent, u. a. von Christa Wolf (1972) und Irmtraud Morgner (1973) besprochen und ihr Autor mit dem Heinrich-Mann-Preis ausgezeichnet. Die Laudatio bei der Preisverleihung in der Berliner Akademie der Künste hielt Eduard Claudius.² Trotzdem erreichte sie, auch weil die Auflage mit 5000 Exemplaren klein gehalten wurde, kein größeres Publikum. In Alfred Wellms Roman *Morisco* heißt es:

Wir sprachen stundenlang über Jaschko [sic!] und seine Brüder, die mit den anderen Kindern in der Baracke eines Todeslagers lebten. [...] Wie kommt es, sagte Anna, daß man über manche Bücher gar nichts hört, man nichts in den Zeitungen liest, während andere Bücher, die unglaublich sind und uns gar nicht berühren, weil die Menschen in ihnen keine Wahrheit haben, gelobt werden und viele Rezensionen haben? (Wellm 1987, S. 111 f.)

Erst in den 1990er Jahren, im Kontext der steigenden Aufmerksamkeit für den Holocaust und die Literatur, die er hervorgebracht hatte, wird die publizistische Arbeit an Wander dichter. 2005 greift der Wallstein-Verlag mit der Neuauflage von *Der siebente Brunnen* als „Roman“ diese Entwicklung auf. Wanders Text wird nun in eine Reihe mit den Texten Levis, Kertész' und Semprúns gestellt (vgl. Böttiger 2005; Deiss 2005; Meller 2005).

1 Ein unzuverlässiger Erzähler ohne unzuverlässige Erzählung

Die Marginalisierung der Erzählung *Der siebente Brunnen* in der DDR hing mit ihrem Gegenstand zusammen. Wander, der als Jude von den Nationalsozialisten verschleppt worden war, kehrte nach dem Ende seiner Gefangenschaft zunächst nach Wien zurück und übersiedelte 1958 in die DDR. In seinem Text erzählt er eine Deportationsgeschichte durch unterschiedliche nationalsozialistische Lager aus einer jüdischen Perspektive. Sie endet im Konzentrationslager Buchenwald, dem für die antifaschistische Legitimationserzählung der DDR zentrale Bedeutung

¹Rezensionen erschienen im *Sonntag*, in der *ndI*, in *Sinn und Form*, in der *Weltbühne*, im *ND* und in der *Berliner Zeitung*.

²Vgl. *Sonntag* Nr. 16, 16. April 1972, 8. Die Lizenzausgabe im Frankfurter Röderberg-Verlag blieb nahezu unbeachtet. Für die Luchterhand-Ausgabe von 1985 weist das KLG lediglich eine Rezension in der FAZ (vgl. FAZ 17.04.1985) und ansonsten lediglich eine Besprechung in den Salzburger Nachrichten (13.07.1985) nach.

zukam. Diese Bedeutung manifestierte sich 1958 in der Eröffnung der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald und fand erzählerischen Ausdruck in Bruno Apitz' im selben Jahr erschienenem Roman *Nackt unter Wölfen*, der in der DDR lange als historisch verbindliche Lagererzählung betrachtet wurde. Der Roman über die Rettung eines jüdischen Kindes und die Befreiung des Lagers durch kommunistische Häftlinge war praktisch im Moment seines Erscheinens zur hegemonialen Erzählung geronnen.³

Dem Bild des Lagers, das Apitz' Roman festschrieb, entsprach Wanders Darstellung nicht. Eine ganze Reihe von erzählerischen Entscheidungen Wanders können geradezu als Einwand gegen Apitz gelesen werden.⁴ Apitz erzählt von politischen Häftlingen und siedelt die Handlung im sogenannten Großen Lager an, in dem sich die Haftbedingungen von denen des Kleinen Lagers stark unterschieden. Gerade in der Endphase des Lagers, von der beide Texte erzählen, waren hier vor allem jüdische Häftlinge, die aus den aufgelösten Lagern in Polen nach Deutschland deportiert worden waren, unter katastrophalen Umständen untergebracht.⁵ Jüdische Häftlinge tauchen bei Apitz nur in der Gestalt des zu rettenden Kindes auf und als anonyme, morbide Arabeske am Rand des politischen Kampfes.⁶ Die Erzählung endet mit der Rettung des Kindes und der triumphalen ‚Selbstbefreiung‘ des Lagers durch die Häftlinge unter Führung des Internationalen Lagerkomitees. Wander entwirft schon topographisch eine Gegenerzählung, indem er sie im Kleinen Lager und damit auch unter den jüdischen Gefangenen ansiedelt. Er erzählt vom Überleben mehrerer Kinder, was der Geschichte des Lagers besser entspricht,⁷ die ihr Überleben eher sich selbst und ihrer Skrupellosigkeit verdanken als den Anstrengungen politischer Kollektive. Die Befreiung des Lagers registriert der Erzähler eher am Rand, ungläubig und im Zustand der Agonie, ohne sie genau einordnen zu können.

Die Differenzen zwischen beiden Büchern zeigen sich auch auf der Ebene der narrativen Mittel, die sie wählen, und des Geltungsanspruchs, den sie damit erheben. Apitz lässt seinen Roman von einer nullfokalisierten, heterodiegetischen Instanz erzählen, die in den Kopf jedes Häftlings und jedes SS-Mannes und in

³Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Romans Hänel und Lemke (1987); Stein (2000); Niven (2009, S. 135–138). Allerdings hat die jüngere Forschung zu Apitz auch gezeigt, dass der Roman nicht einfach aus der ideologischen Funktion erklärt werden kann, die er in der DDR hatte. Vgl. Pabst (2021) und Bogdal (2021).

⁴Zu Wander als Gegenbuch zu Apitz vgl. Schmidt (2006, S. 408, 412 f.).

⁵Einen detaillierten Einblick gibt Greiser (2001).

⁶Dass Apitz' Roman den Holocaust „infantilisier“e, wie Ruth Klüger (1992, S. 75) meint, kann eben auch so gelesen werden, dass er den Holocaust sentimental in der Gestalt des geretteten Kindes darstelle. Vgl. Oelke (2008) und Zur Nieden (1997).

⁷Insgesamt überlebten 900 Kinder und Jugendliche das Lager Buchenwald. 1945 war auf Betreiben von Häftlingen eine eigene Baracke – Baracke 66 – für sie eingerichtet worden. Vgl. <https://www.buchenwald.de/400/> (abgerufen am 19. 02. 2019). Auf diese Baracke bezieht sich die Befreiungsepisode der Erzählung von Wander.

jeden Winkel des Lagers zu blicken vermag. Er wählt also eine Erzählinstanz, die unzuverlässiges Erzählen sehr unwahrscheinlich macht. Zwar wird die Unzuverlässigkeit impersonaler Erzählinstanzen⁸ wie diejenige in Apitz' Roman heute nicht mehr kategorisch ausgeschlossen, aber es ist doch immerhin umstritten, ob diese Möglichkeit für derartige Instanzen überhaupt besteht (vgl. Ohme 2015, S. 131 f.).⁹ Unsicheres Wissen gibt es bei Apitz eigentlich nur aufseiten der SS, während die Häftlinge, wenigstens die führenden des Internationalen Lagerkomitees, ebenso wie die Erzählinstanz über alle Vorgänge im und, sofern es den Vormarsch der alliierten Truppen betrifft, auch außerhalb des Lagers im Bilde sind. Die Identifikation des Lesers mit den Helden des Buches wird jenseits des Konsenses, der in Bezug auf bestimmte ethische Einstellungen bestehen mag, wesentlich dadurch vollzogen, dass der Leser und die kommunistischen Häftlinge Bescheid wissen, während die SS das nicht tut.

Um diesen Anspruch auf Objektivität aufrechtzuerhalten, nimmt Apitz sogar eklatante Widersprüche zu seiner Zeugenschaft in Kauf, die als Autorisierungsstrategie gleichwohl paratextuell mit geführt wird. An zwei Details lässt sich das auf eine besonders dramatische Weise beobachten. Um nämlich erstens auch die Darstellung des Bewusstseins der SS-Leute durch Zeugenschaft zu rechtfertigen, muss sich Apitz, der vormalige KZ-Häftling, mit den SS-Leuten seines Romans identifizieren: „Ich war auch der Reinebothe, ich war auch der Kluttig“ (zit. n. Sauter 1982, S. 148). Diese v. a. im kultur- und erinnerungspolitischen Kontext der DDR kuriose Aussage wird nur fabriziert, um – wie paradox auch immer – auf Zeugenschaft bestehen zu können. Natürlich erfüllt der Satz auch einen populären, wengleich apokryph überlieferten Topos der realistischen Romanliteratur. Schon Flaubert wollte Madame Bovary gewesen sein.¹⁰ Was Apitz allerdings zeigt, indem er Flauberts Satz aufnimmt, ist das Spannungsverhältnis von Zeugenschaft und realistischer Erzählung. Zweitens gehörte Apitz zu einer Gruppe von 47 Funktionshäftlingen des Lagers Buchenwald, die als besonders exponierte Zeugen in den letzten Tagen ermordet werden sollten. Weil die Häftlinge Kenntnis von diesem Plan hatten, konnten sich alle 47 verstecken und das Lager so überleben. Apitz selbst überlebte in einem Kanalschacht (vgl. Hantke 2018, S. 116). Die Geschichte dieses Verstecks nimmt er zwar in seinen Roman auf, ordnet sie aber dem stellvertretenden Lagerältesten Pröll zu, während seine Erzählstimme in keiner Weise von dieser Einschränkung seiner Zeugenschaft, die ja notwendig mit

⁸Hier folge ich der Begriffsverwendung Marie-Laure Ryans (1981). Der impersonale Erzähler bezeichnet nicht das Gegenteil dessen, was bei Stanzel der personale Erzähler ist, er bezeichnet also keine Erzählperspektive, sondern die fehlende individuelle Kennzeichnung des Erzählers.

⁹Obwohl Ohme und Lang (2018, S. 64–69) zeigen, dass es auch im Fall heterodiegetischer Erzählungen Formen der Unzuverlässigkeit gibt und dass die Behauptung, das eine schließe das andere aus, wesentlich aus den Implikationen des anachronistischen Begriffs „auktorial/allwissend“ resultiert, sind sie doch seltener und strittiger als bei anderen Erzähltypen.

¹⁰Der Ausspruch Flauberts ist apokryph überliefert (vgl. Porter 2001, S. 7, 40), spielt aber in der Begründungsgeschichte realistischer Literatur eine wichtige Rolle.

seinem Versteck einhergeht, und v. a. die in der Folge umstrittene Darstellung der Befreiung des Lagers betroffen hätte, berührt wird.

Wanders Erzählung hingegen arbeitet mit einer ganz anderen Erzählinstanz. Sie stellt sich sowohl grammatisch als auch epistemologisch auf den Standpunkt des Zeugen. Sie sagt von Anfang an „Ich“, wenngleich dieses Ich anonym bleibt. Der Ich-Erzähler kann nicht mit Wander identifiziert werden.¹¹ Wander selbst hat gelegentlich Anstoß an der ‚Verwechslung‘ des ‚Autor[s] mit dem Erzähler‘¹² genommen. Zwar teilt er mit seinem Erzähler die Stationen der Deportation: Drancy, Perpignan, Beuthen, Hirschberg, Buchenwald, Crawinkel. Die Anonymität des Ich-Erzählers macht die Identifikation mit Wander möglich. Und die Gattungsbezeichnung Erzählung lässt im Gegensatz zum ‚Roman‘ die Möglichkeit der faktualen Erzählung wenigstens in einem gewissen Umfang offen. Indes ist es textlogisch so, dass durch die Anonymisierung des Ich-Erzählers der ‚autobiographische Pakt‘ (Lejeune) mit dem Leser nur unvollständig geschlossen wird, da sich autobiographische Texte durch die Identität des Autors, des Erzählers und des Protagonisten der Erzählung auszeichnen. Wenigstens die Identität von Autor und Erzähler aber wird offengelassen, indem der Name des Erzählers nicht genannt wird. Es kann sich um den Autor handeln, muss es aber nicht. Durch die (potenzielle) Nicht-Identität von Autor und Erzähler verschafft sich der Text auch den Spielraum der Fiktion. Das Ich, das in der Konvention des autobiographischen Textes auf ein bestimmtes reales Subjekt verweist, geht dann also potenziell über die Erfahrungen dieses Subjekts hinaus und kündigt damit den Anspruch streng faktualen Erzählens auf.

Weil Ich-Erzähler den subjektiven Beschränkungen des Wissens und der Wahrnehmung unterliegen, stehen sie natürlich fast zwangsläufig im Verdacht der Unzuverlässigkeit (vgl. Nünning 1998, S. 9; Ohme 2015, S. 130), wenngleich die bloße Tatsache subjektiver Beschränktheit noch keinen unzuverlässigen Erzähler macht. Als unzuverlässig können solche Erzähler nur dann betrachtet werden, wenn der Text den Leser begründet daran zweifeln lässt, dass der Erzähler

¹¹Jörg Thunecke (1999) hält Wanders Text für „semiautobiographical“. Schmidt (2006, S. 95) spricht von der „Zeugnisabsicht“, die sich durch den narrativen Modus Wanders artikuliere, was auf die autodiegetische Form der Erzählung bezogen werden kann, ohne dass das einen „dokumentarischen Anspruch“ (Schmidt 2006, S. 95) impliziere, den der Text damit erhebe. Debazi (2008, S. 101) merkt an, dass der eine mit dem anderen nicht identifiziert werden könne, gibt als Grund aber die falsche Gattungsbezeichnung „Roman“ an, die ja eine Erfindung des Wallstein-Verlags ist. Erzähllogisch liegt der Grund in der partiellen Nicht-Identität zwischen Erzähler und Autor. Mc Glothlin (2005, S. 100) erkennt die Differenz, hält sie aber aufgrund der paratextuellen Hinweise auf Wanders Deportationsgeschichte eher für ein Problem, weil sie dazu führen könnte, dass man den Text nicht ausschließlich als autobiographischen Text liest. Dass das aber für ein Problem gehalten wird, liegt an einer in der Holocaust-Literaturforschung grassierenden Ideologie der Zeugenschaft, die sich eine andere Pragmatik der Holocaust-Literatur jenseits oder neben der Zeugenschaft nicht vorzustellen vermag.

¹²Fred Wander an E. Görner, 27. Januar 2003, © Susanne Wander, Wien.

seinen Gegenstand im Rahmen der in der erzählten Welt gültigen epistemischen und ethischen Regeln wiedergibt. Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers können durch logische Widersprüche, falsche oder unvollständige Informationen des Erzählers und/oder durch die Charakterisierung des Erzählers hervorgerufen werden. Bei Wander ist Letzteres der Fall. Sein anonymes Ich-Erzähler charakterisiert sich gleich im ersten Kapitel selbst, indem er dem Leser einen anderen Erzähler – Mendel Teichmann – vorstellt. Teichmann ist kein Schriftsteller, sondern ein Erzähler, der die Erzählung als Form der sozialen, mündlichen Unterhaltung beherrscht und der mit dieser Fähigkeit offensichtlich großes Ansehen unter seinen Mithäftlingen genießt. Von diesem Teichmann möchte der Erzähler das Erzählen lernen. Tatsächlich weist ihn Teichmann in diese Kunst ein. Er erzählt ihm die Geschichte eines jungen Mannes, der seinerseits von ihm – Teichmann – das Erzählen habe lernen wollen und sein erzählerisches Unvermögen damit begründet, dass er noch nichts erlebt habe. Er wohne schließlich sein Leben lang in demselben, schäbigen Haus. Just aus diesem Hinweis entwickelt Mendel Teichmann auf den folgenden Seiten eine Erzählung über das Haus, in der er detailliert und ausgesprochen plastisch auf dessen Bewohner und deren Verhältnis zueinander eingeht. Dass er selbst das Haus nie gesehen hat, spielt dabei überhaupt keine Rolle:

Was ist nun mit dem Haus, sage ich verwirrt und bemüht, das Schweigen zu brechen. Das alles haben Sie dort gesehen, in jenem Haus, in dem dieses Bürschlein wohnte? Mendel schaute mich erschrocken an: also Du hast nichts verstanden. Ich rede und rede und du verstehst mich nicht. Ich war nicht draußen, wo er wirklich wohnte. Ist es denn so wichtig, dieses Haus, jenes Haus ... (Wander 1971, S. 13)¹³

Die Passage hat im Text ganz unterschiedliche, auch dramaturgische Funktionen, da ihre fast spielerische Harmlosigkeit die außerordentlich brutale und empathieintensive folgende Passage um den Tod Jossls, eines jungen polnischen Juden, scharf konturiert. Eine ihrer Funktionen besteht darin, den Erzähler zu charakterisieren, sowohl den Erzähler Mendel Teichmann, als auch den anonymen Ich-Erzähler, der nach Mendels Tod an dessen Stelle treten wird.¹⁴ Es handelt sich scheinbar um einen Erzähler, dem nicht recht zu trauen ist, weil er die Frage, ob seine Erzählung der Wahrheit entspricht oder nicht, für unwichtig hält. Er erfüllt also ein wichtiges Merkmal dessen, was man als unzuverlässigen Erzähler bezeichnet.

¹³Ich zitiere Wanders Erzählung nach der Erstausgabe im Folgenden mit der Seitenangabe in Klammern im Text.

¹⁴Die programmatische Bedeutung der Figur erschließt sich aus der Stellung und der Reflexivität der Erzählung. Sie stand Wander schon am Beginn seiner Arbeit an der Erzählung vor Augen. An Günter Caspar, der zu diesem Zeitpunkt Leiter des Lektorats für Gegenwartsliteratur war, schreibt er am 25.03.1968: „Die erste Geschichte ‚Wie man eine Geschichte erzählt‘ gilt als eine Art Vorwort, und die darin dominierende Gestalt, der jüdische Dichter Mendel Teichmann, wird zur Leitfigur aller Erzählungen“ (Faber und Wurm 1994, S. 277).

Typologisch handelt es sich um einen offen unzuverlässigen Erzähler (vgl. Köppe und Kindt 2014, S. 245–250),¹⁵ also weder um einen Erzähler, der aufgrund seiner intellektuellen Beschränktheit als Wahnsinniger, Säufer oder Kind seine Unzuverlässigkeit gar nicht offenzulegen vermag, noch um einen Erzähler, der seine Unzuverlässigkeit intentional nicht offenlegt, weil er den Adressaten seiner Rede täuschen will. Natürlich enthält der Text tatsächlich Erfindungen. Die partielle Fiktivität Mendel Teichmanns – und die Funktionalität der Figur im Text hätte auch kaum etwas anderes vermuten lassen – hat Wander selbst eingeräumt.¹⁶ Allerdings stellt sich die Frage nach der Unzuverlässigkeit normalerweise ohnehin nur hinsichtlich der textimmanenten Darstellung von Wirklichkeit und nicht hinsichtlich dessen, was textextern der Fall gewesen sein mag oder nicht. Deshalb irritiert am Bekenntnis des Erzählers, dass wir in seinem Text kaum Spuren mimetischer Unzuverlässigkeit¹⁷ finden, die darauf hinweisen könnten, dass sich die ‚Wirklichkeit‘ gegen ihre Erzählung bemerkbar machte. Der Text bietet also keine alternative Wirklichkeit zu jener an, die uns vom Erzähler erzählt wird. Der Erzähler markiert seine Unzuverlässigkeit, ohne uns textimmanent Anlass zu der Vermutung zu geben, dass er tatsächlich unzuverlässig erzählt. Da, wo er die Lizenz zur Erfindung tatsächlich in Anspruch nimmt, wie im Fall der Hinrichtung Tadeusz Molls, wird das im Text noch einmal ausdrücklich vermerkt. Was Tadeusz Moll in der letzten Nacht vor seiner Hinrichtung durch den Kopf geht und worüber er mit den anderen Verurteilten gesprochen hat, kann der Erzähler nicht wissen, und von denen, die bei ihm sind, kann er es, da sie mit Moll sterben, auch nicht erfahren. Auf die Frage nach seinen Gedanken gibt es also nur eine „fiktive Antwort“ (119).

Warum aber stellt der Erzähler sein gesamtes Erzählen unter den Vorbehalt der Unzuverlässigkeit, wenn er dann gar nicht unzuverlässig erzählt und die Erfindung da, wo sie aus epistemologischen Gründen ohnehin unvermeidbar ist, eigens ausweist? Es scheint in der Sache der Holocaust-Literatur zu liegen, dass sich diese Frage nicht allein mit Blick auf den Erzähler beantworten lässt. Während sich die Frage der Unzuverlässigkeit normalerweise nur in Bezug auf die fiktive Welt und das Verhältnis des Erzählers zu ihr stellt, ist diese Literatur eine, die ihrem Gegenstand gegenüber immer in gewisser Weise rechtfertigungsbedürftig bleibt und von der Mehrzahl der Leser auch so gelesen wird (vgl. Langer 1995, S. 75–88).

¹⁵Der Begriff des offen unzuverlässigen Erzählens beschränkt sich hier allerdings auf das Bekenntnis des Erzählers zu seiner Unzuverlässigkeit und meint insofern etwas weniger als Kindt/Köppe, die von offen unzuverlässigem Erzählen immer dann sprechen, wenn Texte „in offensichtlicher falscher Weise Angaben über fiktive Tatsachen“ (Faber und Wurm 1994, S. 246) machen. Dass diese Offensichtlichkeit und insofern die Offenheit der Unzuverlässigkeit ausgesprochen strittig sein kann, konzidieren sie selbst (Faber und Wurm 1994, S. 250). Vgl. auch Aumüller (2018).

¹⁶Zwar habe es eine Person mit den Eigenschaften Teichmanns gegeben, aber an den Namen könne er – Wander – sich ebenso wenig erinnern wie an den Inhalt seiner Rede. Vgl. Trampe (1997, S. 13).

¹⁷Zum Begriff der mimetischen Unzuverlässigkeit vgl. Kindt (2008, S. 46–52).

In der Regel schließen Leser selbst dann, wenn ein Text über den Holocaust als Erzählung oder als Roman ausgewiesen wird, also Gattungsbezeichnungen führt, die als Fiktionsignal gelesen werden können, nur einen eingeschränkten Fiktionsvertrag oder einen Fiktionsvertrag unter Vorbehalt. Wir wissen, dass der Autor weiß, dass er nicht vollständig von einem gewissen Rechtfertigungsdruck gegenüber der historischen Wirklichkeit des Ereignisses entbunden ist. Das gilt umso mehr, als viele dieser Autoren wie Imre Kertész, H. G. Adler oder Elie Wiesel auch als Zeugen auftreten und sich ihre Autorimago insofern von derjenigen anderer Autoren unterscheidet (wenngleich man sich heute natürlich Gedanken darüber machen könnte, inwiefern das Paradigma der Zeugenschaft Autorschaft prinzipiell verändert hat). Es gehört also zu den spezifischen Rezeptionsregeln der Holocaust-Literatur, dass das Urteil über die Zuverlässigkeit des Erzählers textexternes Wissen einbeziehen kann. In Bezug auf dieses Wissen mag es durchaus einen Widerspruch zwischen Erzählung und Wirklichkeit geben, der dem Autor als Erzähler zur Last gelegt werden könnte und der deshalb durch die Selbstanzeige der Fiktion abgefedert werden muss.

Das gilt umso mehr, als Wanders Text noch in einer Zeit der Zeugenkonkurrenz entsteht. D. h., es gibt nicht nur Leser mit einem sekundären Wissen über die Lager, sondern auch solche, die glaubwürdig behaupten können, ein primäres Wissen zu haben. Das ist eine Rezeptionssituation, die sich heute stark verändert hat, da es unter den Lesern kaum noch Zeugen gibt. Für Wander aber galt sie in der DDR umso mehr, als sein Text unter dem Druck der antifaschistischen Erinnerungshegemonie stand, der sich auf die Wahrnehmung, ja selbst auf die Publikation der Bücher in bedeutendem Maß auswirkte. So war es etwa in den 1950er Jahren ehemaligen kommunistischen Buchenwaldhäftlingen möglich, die Erinnerungen des Juden Rolf Weinstock derart zu diskreditieren, dass das schon gedruckte Buch vom Verlag wieder zurückgezogen wurde. Der Angriff auf das Buch galt der Darstellung des antifaschistischen Buchenwald-Gedenkens, der Befreiung des Lagers und der Bedeutung des illegalen Lagerwiderstands und er wurde durch einen ausgesprochen perfiden Angriff auf die Person des Autors lanciert: „Daß einer als ‚Mülltonnenadler‘ sich betätigte, läßt ihn als Autor eines Buchs über Konzentrationslager nicht besonders geeignet erscheinen“, schrieb Stefan Heymann (1945), der bereits in Buchenwald zum Parteiaktiv der KPD gehörte und später als SED-Funktionär, Botschafter der DDR in Ungarn bzw. Polen und Professor eine starke Sprecherposition innehatte.¹⁸ Anders gesagt: Die spezifische Situation, in die Weinstock als Jude geriet, der gerade in der Endphase des Lagers Buchenwald sehr viel schlechteren Versorgungsbedingungen unterlag als Angehörige anderer Häftlingsgruppen,¹⁹ machte ihn als Autor unzuverlässig.

¹⁸Eine Darstellung des Falls gibt Simone Barck (2003, S. 48–54).

¹⁹Über die katastrophale Versorgung im sogenannten Kleinen Lager und die daraus resultierende Sterblichkeit, die deutlich über dem Lagerdurchschnitt lag, vgl. Knigge (2016, S. 144–148). Allein in den ersten drei Monaten des Jahres 1945 starben dort 6000 Menschen. Vgl. Knigge (2016, S. 145).

Weinstock selbst hat auf diesen Angriff reagiert und nicht nur die gegen ihn erhobenen Vorwürfe der verzerrten Darstellung des Lagers bestritten, sondern auch deutlich gemacht, dass die Sprecherposition des vormaligen Funktionshäftlings Heymann (vgl. Niethammer 1994, S. 503 f.), ihrerseits Beschränkungen unterliegt: „Ich gehörte nicht zu jenen, die das Glück hatten, von den Schreibstuben und sonnigen Stellen aus sich vor Kälte und Hunger zu schützen.“²⁰ Heymann, so der Vorwurf, gehörte zu den ‚Privilegierten‘ des Lagers. Sein Urteil ist nicht einfach dem Lager geschuldet wie es ‚wirklich‘ war, sondern den relativen ‚Privilegien‘, die er in ihm genoss.

Die Angriffe auf Wander werden etwas respektvoller vorgetragen, funktionieren strukturell aber ähnlich als Angriff auf die Zuverlässigkeit des Autor-Erzählers. Eine Gruppe ehemaliger politischer Buchenwald-Häftlinge kritisiert, dass Wander die Lizenz zur Fiktion überstrapaziert habe, wobei sie wiederum an der Darstellung der Endphase des Lagers Anstoß nehmen. Weil der Lagerwiderstand die Kontrolle über das Lager gehabt habe, sei es zu chaotischen Zuständen, wie sie Wander schildere, nicht gekommen:

Es scheint offensichtlich, daß Du erst in den letzten Tagen in einem Massentransport ins Lager kamst. Und es ist zu vermuten, daß die erwähnte Fleckfiebererkrankung Erlebnisse der verschiedenen Konzentrationslager in Deinem Gedächtnis durcheinander gebracht hat.²¹

Also eine klassische Indikation für unzuverlässiges Erzählen: geistige Beschränkung durch Krankheit. Wanders kurze Antwort auf diesen Brief reagiert auf die systematische Verknüpfung von operativer Hoheit im Lager und epistemischer Hoheit im Rückblick auf das Lager, die von seinen Kritikern hergestellt wurde. Und indem er die eine bestreitet, untergräbt er auch die andere:

Wovon reden wir eigentlich? Von einer Wohlfahrtseinrichtung der illegalen KPD oder von einem Konzentrationslager [...]? [...] Wer könnte behaupten, es habe keine von der illegalen Parteiorganisation kontrollierte [sic] Ereignisse gegeben, das ist doch absurd!²²

Wander stellt den epistemischen Anspruch des organisierten kommunistischen Erinnerungskollektivs infrage, indem er daran zweifelt, dass der Lagerwiderstand in den letzten Tagen des Lagers Herr der Lage gewesen sei.

Dabei macht die Rezeptionssituation solcher Texte in der DDR vielleicht nur deutlich, was für Texte über den Holocaust auch über die DDR hinaus gilt: Es ist eine inzwischen einigermaßen verbreitete fiktionstheoretische Annahme, dass die Unterscheidung zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen immer nur als konventionalisierte „soziale Praxis“ verstanden werden kann (Köppe 2014, S. 35), die sich weder notwendig und ausschließlich aus den Eigenschaften des Textes noch

²⁰Rolf Weinstock an den VVN-Verlag, 12.12.1950, zit. n. Barck (2003, S. 49).

²¹Der Brief wurde von Benno Biebel, Otto Halle, Herbert Sandberg und Robert Siewert unterzeichnet. Fred Wander Archiv 1067, AdK.

²²Fred Wander an Benno Biebel, Otto Halle, Herbert Sandberg, Robert Siewert, 23.06.1971, Akademie der Künste, Anna-Seghers-Archiv 1662, © Susanne Wander, Wien.

aus dem ontologischen Status der von ihm erzählten Ereignisse ergibt. Schlechter erforscht ist, wie sich eine solche Praxis eigentlich ausbildet, wohl auch deshalb, weil man bei ihrer Beschreibung meint, „von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen“ zu können (Köppe 2014, S. 35). Offenbar ist es nicht einfach so, dass die Praxis des Unterscheidens einmal etabliert und dann immer wieder angewandt wird, vielmehr hängt sie auch von bestimmten Themen und medialen Veränderungen ab, die die Notwendigkeiten und die Möglichkeiten der Unterscheidung herausfordern. In der Geschichte der sogenannten Holocaust-Literatur fällt auf, dass an ihrem Anfang eben mehrheitlich faktuale Texte stehen und die großen Fiktionen des Holocaust zumeist erst später entstehen. Das ist ein Hinweis darauf, dass sich die Praxis des Unterscheidens zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen in Bezug auf den Holocaust erst ausbilden muss und nicht einfach so, wie sie in Bezug auf andere Genres bereits existiert, angewandt werden kann. Insofern reagiert Wanders Text auf eine Situation, in der sich der institutionelle Rahmen der Unterscheidung – unter sehr speziellen ideologischen Bedingungen – noch nicht ausgebildet hat.²³

Dass Wander also mit der Figur Mendel Teichmanns ein Bekenntnis zum unzuverlässigen Erzählen ablegt, obwohl sein Erzähler dann gar nicht unzuverlässig erzählt, hängt wohl auch damit zusammen, dass er mit einem Leser rechnen muss, der von einer Holocaust-Erzählung faktische Wahrheit erwartet und es deshalb für angemessen hält, den Text mit historischer Wahrheit abzugleichen. Daraus resultiert der Verdacht potenzieller Unzuverlässigkeit, der indes textimmanent nicht sichtbar gemacht werden muss, weil sie sich ohnehin nur aus textexternen Wirklichkeitsannahmen ergibt.

2 Die Epistemologie des Holocaust

Darüber hinaus gibt es aber durchaus textimmanente Gründe für die Selbstanzeige der Unzuverlässigkeit, Gründe also, die sich zunächst aus dem Verhältnis des Erzählers zu den von ihm erzählten Ereignissen ergeben, ohne dass dazu in irgendeiner Weise auf den Autor Bezug genommen werden müsste. Die Antwort auf die Frage, warum sich ein Erzähler als unzuverlässig markiert, der dann gar nicht unzuverlässig erzählt, fällt da etwas anders aus. Textimmanent scheint es mir zwei Antworten auf sie zu geben. Die eine könnte man als Epistemologie des Holocaust, die andere als Ethik des Erzählens vom Holocaust bezeichnen. Der Gegenstand der Erzählung – die Holocaust-Erfahrung des Erzählers und der mit ihm Deportierten – unterliegt einigen epistemischen Besonderheiten. Die,

²³Durchaus zum Vorteil des Textes, weil es dem Thema angemessener ist, wenn die Grenze unsicher bleibt.

die gestorben sind, können nicht erzählen. Dieser Umstand ist von der philosophischen Holocaust-Essayistik Jean-Francoise Lyotards (1989, S. 17 f.) und Giorgio Agambens (2003, S. 30) nicht nur festgestellt, sondern in teilweise problematischer Weise zur philosophischen Paradoxie der Holocaust-Zeugenschaft ausgebaut und überhöht worden.²⁴ Richtig aber ist, dass eben bestimmte Aspekte der Lagererfahrung nicht oder nur unzuverlässig bezeugt werden können. Durch die hohe Sterblichkeit, die Vielsprachigkeit in den Lagern und die sich häufig ändernde Zusammensetzung der Häftlingsgruppen, durch die Unterschiede zwischen verschiedenen Lagerteilen und deren Trennung voneinander und die relative Abgeschiedenheit der Lager von der sie umgebenden Wirklichkeit, befinden sich die Zeugen oft in einer Situation, in der sie die einzige Quelle des Zeugnisses sind und sich ihre Rede nicht mehr überprüfen lässt. Erzähllogisch befinden sie sich in der Situation eines Odysseus' oder eines Ismaels, des Ich-Erzählers in Herman Melvilles *Moby Dick*, die beide die einzigen Überlebenden einer ansonsten zeugenlosen Katastrophe sind. Primo Levi, für dessen Bericht *Ist das ein Mensch?* die *Odyssee* auf unterschiedlichen Ebenen bedeutsam ist, erzählt immer wieder von solchen zeugenlosen Ereignissen: „Ich habe Schlome nie wiedergesehen“ (Levi 1961, S. 31); und so bleibt der seltene Moment der überwältigenden Sympathie mit einem Mithäftling ohne Bestätigung. Von Wanders Tadeusz Moll erfährt man etwa, dass er – bevor er schließlich im Lager Crawinkel hingerichtet wird – in Auschwitz im sogenannten Sonderkommando eingesetzt war, das die Vergasung der Juden vorbereitete und die Leichen anschließend verbrannte. Gerade diese Häftlinge wurden, wohl auch deshalb, weil sie den gesamten Vernichtungsvorgang bezeugen konnten, und aufgrund geplanter oder wirklicher Rebellion gegen die SS, selbst zum allergrößten Teil ermordet (vgl. Piper 1999, S. 213–224; Greif und Levin 2015, S. 34). Der Erzähler begegnet deshalb der im Kontext des Holocaust unwahrscheinlichen Geschichte von der Rettung Molls durch zwei andere Arbeiter aus dem Sonderkommando mit einem gewissen Unglauben. Weil aber Zeugen fehlen, gibt es gar keinen Ansatzpunkt für die Bestätigung oder Widerlegung der Geschichte Molls:

Wer waren die beiden Männer, Bekannte aus Łódź?
Keine Ahnung.
Kamen sie mit auf Transport?
Hab sie nicht gesehen. Glaub', sie sind alle tot. (101)

Die Rettung Molls hat keine Zeugen und das Zeugnis kann auch nicht durch das schwächere Argument der Wahrscheinlichkeit bezeugt werden. Sie ist „im Grunde unerklärlich.“ (111).

²⁴In beiden Fällen wird eine Erwartung von vollständiger und widerspruchsfreier Zeugenschaft vorausgesetzt, die ohnehin – und zwar nicht nur hinsichtlich des Holocaust – nie erfüllt sein dürfte.

Solche Hinweise auf das lagerspezifische Nicht-Wissen des Erzählers finden sich mehrfach in Wanders Text. Scheinbar beiläufig wird nach einer Nacht im Waggon festgestellt: „Es starben an diesem Morgen Bertrand Lederer aus Charleroi und Abram Larbaud aus Montpellier, es starb Efraim Bunzel aus Prag und Samuel Wechberger aus Lodz, wer noch in den Waggonen vor und hinter uns starb an diesem Morgen erfuhren wir nicht.“ (52) Zentral aber, gerade in der impliziten Kommentierung des Apitz-Romans, ist der Schluss der Erzählung von Wander. Denn geradezu ostentativ weist der Erzähler darauf hin, dass eines der Kernereignisse der Erzählung von Buchenwald in der DDR – die Selbstbefreiung des Lagers durch politische Häftlinge – nicht im Horizont seiner Zeugenschaft liegt: „Im oberen Lager hörte man Schüsse. Sie erzählten sich, die Politischen kämpften mit Waffen, die sie jahrelang vergraben hatten, gegen die SS. Häftlinge mit Handgranaten und Gewehren?“ (139).

Das prinzipielle Bekenntnis des Erzählers zu seiner Unzuverlässigkeit resultiert also in gewisser Weise aus einem bestimmten, durch die Wirklichkeit des Lagersystems und der Deportationen erst erzeugten Nicht-Wissen. „L’horreur y est obscurité, manque absolu de repère“, schreibt Robert Antelme (2007 [1957], S. 11) über Gandersheim, ein Außenlager Buchenwalds, in dem er zwischen 1944 und 1945 inhaftiert war. Fiktive Elemente stellen eine Reaktion auf dieses Nicht-Wissen dar. Man hat es in Wanders Erzählung also mit einem ganz bestimmten unzuverlässigen Erzähler zu tun: Während sich die Feststellung der Unzuverlässigkeit in der Regel auf Erzähler bezieht, die entweder aufgrund ihrer subjektiven Beschränktheit oder aufgrund subjektiver Täuschungsabsichten, in jedem Fall aber aus subjektiven Gründen unzuverlässig erzählen, leitet dieser Erzähler seine Unzuverlässigkeit aus einer spezifischen Epistemologie ab, die aus der Situation resultiert, in der er sich befand und über die er jetzt erzählt. Er gibt seine Unzuverlässigkeit nicht nur zu erkennen, er verweist auch darauf, dass seine Unzuverlässigkeit in der Sache selbst ihren unhintergehbaren Grund hat. Es handelt sich also um einen aufrichtigen, epistemologisch reflektierten und insofern zuverlässigen unzuverlässigen Erzähler, dessen Unzuverlässigkeit zwar auf einen subjektiven Zustand des Nicht-Wissens verweist, der aber aus den Umständen resultiert, von denen er erzählt.

Dass diese Geste der Aufrichtigkeit ihrerseits korrumpiert werden kann, zeigt der Fall Bruno Doesseckers, der als Benjamin Wilkomirski gefälschte Holocaust-Erinnerungen verfasste und sie unter anderem mit der Geste aufrichtiger Unzuverlässigkeit beglaubigte: „Meine frühesten Erinnerungen gleichen einem Trümmerhaufen“ (Wilkomirski 1995, S. 7). Im Grunde ist das ein besonders dramatischer Fall der Einsicht, dass auch offen unzuverlässiges Erzählen mit einer Täuschungsabsicht einhergehen kann (Lang 2018).²⁵

²⁵Wenngleich mir eine Erzählung wie diejenige Wanders Langs These, dass auch offenes unzuverlässiges Erzählen immer mit Täuschungsabsichten zusammenhänge, nicht zu bestätigen scheint.

3 Die Ethik des unzuverlässigen Erzählens

Während sich die dem Text immanente, aber über den Text hinaus plausible Epistemologie des holocaustspezifischen Nicht-Wissens eher auf die mimetischen Aspekte der Unzuverlässigkeit bezieht, bezieht sich der zweite Grund der Unzuverlässigkeitsannonce eher auf deren axiologische Aspekte.²⁶ Denn zunächst könnte man es ja als ethisches Skandalon empfinden, dass mit einer gewissen Frivolität die Erzählung vom Holocaust als erzählerischer Zusammenhang eingeführt wird, in dem nicht nur aus epistemologischen Gründen über den Wirklichkeitsgehalt des Erzählten keine endgültige Aussage getroffen wird, sondern in dem der Erzähler diese Unentscheidbarkeit sogar noch gut heißt. Was also in Bezug auf Mendel Teichmanns Erzählung über ein Haus in seiner Indifferenz ethisch unproblematisch ist, wird in Bezug auf den Gegenstand, den der Ich-Erzähler hat, sehr wohl zum Problem. Tatsächlich besteht bis heute begründeter Zweifel daran, ob der Holocaust zum Gegenstand von Fiktionen werden könne und solle (vgl. Young 1988, S. 175 f.).²⁷ Und dieser Zweifel betrifft auch die Rezeption der Erzählung von Wander.²⁸ Man kann nicht ohne Weiteres behaupten, dass der Text axiologisch unzuverlässig ist, wohl aber, dass seine Entscheidung, Fiktives in seiner Erzählung vom Holocaust zuzulassen, axiologische Fragen aufwirft.

²⁶Zum Begriff der axiologischen Unzuverlässigkeit vgl. Köppe und Kindt (2014, S. 248–256). Man könnte zwar darüber streiten, ob mit dem Begriff der axiologischen und der mimetischen Unzuverlässigkeit überhaupt verwandte Phänomene bezeichnet werden. Selbst wenn sie gelegentlich gemeinsam auftreten, unterscheidet sich die Art und Weise, in der sie einmal unter dem Gesichtspunkt der Vollständigkeit und einmal unter dem der Angemessenheit vertreten werden, doch dadurch voneinander, dass das Urteil über axiologische Unzuverlässigkeit sehr viel stärker von Interpretation abhängt (vgl. Kindt 2008, S. 56) und zwar sowohl in Bezug auf die Abweichung als auch im Bezug auf den Maßstab dieser Abweichung, der sich aus den im Werk gültigen Normen ergibt. Hier werden trotzdem beide Aspekte unter dem Begriff der Unzuverlässigkeit ins Kalkül gezogen, weil sich erstens die Frage der mimetischen und der axiologischen Zuverlässigkeit des Erzählers in Bezug auf denselben Sachverhalt stellt – die Fiktionalisierung einer Holocaust-Erfahrung – und weil sich zweitens aufgrund der spezifischen Geltungsbedingungen von Holocaust-Literatur das Urteil über axiologische Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit mit Rücksicht auf textexterne ethische Erwartungen fällen lassen muss.

²⁷Das Verdikt gegen die Fiktionalisierung erneuerte zuletzt Claude Lanzmann (2015).

²⁸So mokiert sich der Rezensent der FAZ über die künstlerischen Freiheiten, die sich Wander mit seinem Material nimmt, weil er selbst den künstlerischen Umgang mit dem Material, einschließlich seiner Fiktionalisierung, für unzulässig hält: „Wagt er sich zu weit vor, entfernt er sich zu weit vom Faktischen, so bringt ihm diese Eigenständigkeit bei aller Kunstfertigkeit kein Lob ein“ (Bächli 1985). Bächlis Rezension versteht sich aber auch als kritische Auseinandersetzung mit Christa Wolfs ausgesprochen positiver Besprechung der Erzählung Wanders. Sein Vorwurf, die Erzählung sei zu artifiziell, reagiert auf deren Behauptung, sie sei ganz kunstlos. Die textimmanente Begründung der Fiktionalität nimmt Bächli nicht zur Kenntnis.

Wanders Text zeichnet sich dadurch aus, dass er kontinuierlich – nicht nur im Eingangskapitel – das Erzählen selbst zum Gegenstand macht,²⁹ und etwa einen großen Teil der Mithäftlinge als Erzähler auftreten lässt. Erzählen ist in gewisser Weise der Gegenstand des Buches und zwar ebenso das Erzählen vom Holocaust wie das Erzählen im Holocaust. De Groot erzählt vom Leben in Amsterdam (19 ff.), Tschukran von Tours (21 f.), Meir Bernstein von seiner Familie und vom Tod seiner Tochter (44), Feinberg von den Menschen in der Rue des Rosiers in Paris (91 ff.). Bernsteins Erzählungen gleichen denen Teichmanns. Er „erzählt mit kunstvollen Ausschmückungen, beinahe so gut wie Mendel Teichmann“ (46), und aus dem Erzähler selbst „spricht Mendel“, wie es einmal heißt. Die Erzähler sind Filiationen des einen Erzählers Mendel.

Es sind diese unüberprüfbaren Erzählungen in einer unüberprüfbaren Erzählung, die in besonderer Weise dem Verdacht der Unzuverlässigkeit ausgesetzt sind. Ihre Überprüfbarkeit wird nicht nur dem Leser, sondern auch dem Erzähler selbst entzogen. Sie handeln von einer Wirklichkeit, die der Erzähler nicht kennt und die durch niemanden sonst bezeugt wird. Insofern unterliegen auch sie jenem Beglaubigungsdefizit, das von der spezifischen epistemischen Situation des Lagers hervorgebracht wird. Vor allem zeigt sich an ihnen aber eine normative Aufladung des Erzählens als solchem, der gegenüber der historische Wahrheitsanspruch des Erzählens in den Hintergrund tritt. So zeichnet sich Wanders Text erstens dadurch aus, dass er nicht nur von Juden erzählt, sondern das Erzählen selbst jüdisch konnotiert. Alle Juden im Text sind Erzähler, während die politischen Häftlinge dezidiert keine Erzähler sind und sich eher in politischen Reden oder in Liedern artikulieren. Von einem französischen Resistant heißt es: „Seine Wortkaskaden waren nicht Poesie wie die Rede von Mendel Teichmann, sie waren die Revolution“ (80). Aus der Perspektive der Politischen stellt das Erzählen teilweise einfach eine Form jüdischer Resignation dar, während es aus der Perspektive der Juden eine Reaktion auf die Erfahrung der Diaspora ist. Meir Bernstein erzählt wie Mendel Teichmann „und andere, die seit Jahrhunderten verfolgt sind und daher im Wort leben“ (46).

Mit der Figur Mendel Teichmanns, der im Text auch als „Zaddik“ (12, 30) bezeichnet wird, stellt Wander seinen Text in die Tradition chassidischen Erzählens.³⁰ Chassidische Erzählungen sind ursprünglich mündliche Erzählungen, die von den Zaddiks, den jüdischen Weisen, handeln. Ihnen wird eine gemeinschaftsstiftende Kraft zugeschrieben. In der Regel geben sie eine Episode aus dem Leben oder einen Ausspruch des Zaddiks in kurzen, oft legendenhaften Formen wieder und vermitteln anschaulich die Lehre des Zaddiks. Allerdings

²⁹Schmidt (2006, S. 97) spricht von der „Selbstthematizierung des Erzählens“, durch die sich Wanders Erzählung auszeichnet.

³⁰Es ist nicht ganz klar, worauf man sich bezieht, wenn man sich auf den Chassidismus bezieht. Handelt es sich um eine Erzähltradition, die für sich besteht, oder um eine heterogene Überlieferung kürzerer legendenhafter Texte, die dann eigentlich erst durch die philologische und theologische Beschreibung v. a. bei Martin Buber zu einer Erzähltradition erklärt werden, etwa

unterscheidet sich der Zaddik Mendel Teichmann von denen, die man etwa in Martin Bubers zweibändiger Sammlung *Die Erzählungen der Chassidim* kennenlernt. Zwar teilt er mit ihnen die Bedeutung, die er für die Gemeinschaft der Juden (im Lager) hat, allerdings besteht seine Weisheit fast ausschließlich darin, dass er selbst ein Erzähler ist und dass das Exemplarische seiner Lebensführung in seiner Fähigkeit des Erzählens besteht. Das Erzählen ist nicht nur das Medium, in dem die Weisheit Teichmanns mitgeteilt wird, das Erzählen selbst ist die Weisheit Teichmanns.³¹ Dass schließlich der Ich-Erzähler sich für unsterblich halten kann, ist kein Ausdruck seiner Hybris, sondern die Apotheose des Erzählens selbst, die aus ihm spricht: „Die Welt nicht mehr heil. Aber ICH werde ewig leben. Ich werde glücklich sein. Werde trunken sein von Liebesgenuß“ (114). Die Glaubwürdigkeit der Apotheose besteht darin, dass sie sich mit einem spezifischen Defizit des Erzählens vom Holocaust verbindet. Alle diese Erzählungen seien schließlich, meint Ruth Klüger, euphemistisch und ‚märchenhaft‘, weil sie notwendig von Überlebenden stammen, die gegen alle Wahrscheinlichkeit überlebt hätten.³² Wanders Ich-Erzähler begegnet dem mit seiner Anonymität. Er ist ohne Namen und ohne Geschichte, die über seine Lagergeschichte hinausginge. Er erzählt, aber nicht von sich. Die Anlage des Erzählers kann als Reaktion auf dieses Problem gelesen werden. Denn das Überleben des Erzählers wird logisch zwar vorausgesetzt, aber nicht zum Gegenstand der Erzählung gemacht. Gegenstand der Erzählung sind die, die nicht überlebt haben, und die Geschichten, die sie erzählten. Insofern macht sich der Erzähler zum bloßen Medium anderer Erzähler.³³ Als solches Medium transzendiert er die konkreten Erzählungen

so, wie das Volksmärchen der Brüder Grimm eigentlich erst der philologischen Arbeit entspringt, wobei sie sich natürlich schon auf das Material der Überlieferung beziehen können. Buber selbst nimmt gelegentlich auf das Grimmsche Projekt Bezug (Buber 2015, S. 124). Wenn hier von Chassidismus die Rede ist, dann beziehe ich mich auf das, was Martin Buber damit meint. Ob man deshalb davon sprechen kann, dass Wanders Erzählung im Chassidismus „wurzelt“ (Reiter 1995, S. 74), ist fraglich. Wander macht ja kein Geheimnis daraus, dass er „sehr wenig“ (Trampe 1997, S. 13) über das Judentum weiß. Insofern müsste man erst einmal davon sprechen, dass Wander seinen Text der Tradition des Chassidismus zuschreibt.

³¹In diese Richtung zielt schon Andrea Reiters Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Chassidismus und Wanders Poetik. Allerdings lässt Reiter Wander allzu glatt aus dem Chassidismus hervorgehen. Denn es sind nicht, wie sie nahelegt, die Erzählungen selbst, die für Buber die „heilige Essenz“ wären (vgl. Reiter 1995, S. 75). Wenigstens wäre das eine sehr starke Auslegung Bubers. Vollständig heißt es bei ihm: „Aber die Erzählung ist mehr als eine Spiegelung: die heilige Essenz, die in ihr bezeugt wird, lebt in ihr fort“ (Buber 2015, S. 122). Es ist also durchaus der Gegenstand oder der Inhalt der Erzählung, die für Buber als „heilige Essenz“ bezeugt wird, nicht die Erzählung selbst.

³²„Die Frage, wer die Glückspilze waren [, die überlebten], führte jedoch leicht von der Statistik fort und in den Märchenwald der Erfolgsgeschichten“ (Klüger 1992, S. 106).

³³Die Reduktion des subjektiven Anteils, die Tatsache, dass das Ich eben nicht einfach seine Geschichte erzählt, ist schon früh in Christa Wolfs Rezension bemerkt worden (vgl. Wolf 1972, S. 862). Debazi (2008, S. 103) erklärt sie mit der Beobachter-Position, auf die sich Wander habe zurückziehen wollen. Diese Charakterisierung ist eher zu schwach. Im Text kann man beobachten, dass sich der Erzähler eben v. a. als Erzähler der Geschichten anderer inszeniert.

einzelner Häftlinge, aber auch die eigene konkrete Geschichte und verwandelt sich in ein anonymes, kollektives Subjekt, das durch kein einzelnes Individuum mehr ausgefüllt wird. Die Anonymisierung des Erzählers, die aus der Spannung zwischen der Sprecherposition (Überlebender) und seinem Gegenstand (den Toten) resultiert, wird so zur Bedingung der Möglichkeit seiner Apotheose. Sie erteilt ihm zugleich die Lizenz zur Fiktion. Denn, wie gesagt, die Anonymität eröffnet den Spielraum der Differenz zwischen Autor und Erzähler, und dass tatsächlich der Erzähler ein anderer sein möchte als sein Autor, zeigt seine Apotheose. Wäre mit dem Satz „ICH werde ewig leben“ nur der Autor oder sein Erzähler gemeint, wäre er falsch.

Dabei tut es erst einmal nichts zur Sache, dass Wanders Reanimation chassidischen Erzählens im Grunde eine Spielart einer romantischen Mythologie des Erzählens ist, die besagt, dass zeitlich und normativ mündliches Erzählen dem schriftlichen vorzuziehen sei: „Die Erzählkunst ist älter als die Literatur. [...] Im Konzentrationslager gab es keine Bücher, dort konnte sich die Kunst des Erzählens notgedrungen wieder kristallisieren. Und das habe ich in der ersten Geschichte meines Buchs mitgeteilt“ (Trampe 1971, S. 7). Fast wird hier eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit unter den Bedingungen des Lagers eingelöst.

Und schließlich wird die Qualität der Erzählungen intradiegetisch auch gar nicht anhand ihrer historischen Wahrheit, sondern anhand ihrer Wirkung beurteilt. Mendel Teichmann findet ein „erlösendes Wort“ (14), dessen Erlösungscharakter nicht daraus resultiert, dass die Erzählung wahr ist, sondern daraus, dass sie die Verschlepten für einen Moment aus der Wirklichkeit des Lagers befreit.

Das Wort hatte magische Kräfte, es zauberte eine reichgedeckte Sabbattafel herbei, die Lieblichkeit eines jüdischen Mädchens, Duft von süßem Palästina Wein und Rosinenkuchen. Das Wort, kaum daß es erklang, machte die Männer erbleichen, es verwandelte sie, kehrte ihre Blicke nach innen, ließ sie Tränen vergießen und lachen, geißelte sie, erstickte sie, ließ sie ächzen und sogar schwitzen. (8)

Der Vergangenheitsbezug, durch den sich fast alle intradiegetischen Erzählungen auszeichnen, hat dabei im Wesentlichen die Funktion, die Personalität wieder herzustellen, die ihnen durch das Lager genommen wurde.

Er sucht die verschollenen Spuren von Schönheit in seinem Leben, sucht plötzlich einen Kumpel, der zuhören kann, und wenn er ihn gefunden hat, berauscht er sich an Vergangenem, breitet vor dem anderen Gemälde aus. Weil er es hinausschreien muß: Ich bin ein Mensch! Ich wurde geachtet! (17)

Es ist angesichts dieser enormen ethischen Aufladung des Erzählens keine Kleinigkeit, dass der Wallstein-Verlag den Text, der ursprünglich und, wie man sah, aus guten poetologischen Gründen als „Erzählung“ erschienen war, als „Roman“ wieder veröffentlicht und so mit dem verlegerischen Paratext gegen die Poetik des Textes arbeitet.³⁴

³⁴Wander selbst hatte Einspruch gegen die Änderung der Gattungsbezeichnung erhoben, ließ sich dann aber vom Verlag umstimmen, der seine Entscheidung mit ‚verkaufstechnischen‘ Gründen rechtfertigte. Persönliche Mitteilung von Susanne Wander vom 25.02.2019.

4 Unzuverlässiger Erzähler vs. Trauma

Ich möchte mit einem kleinen Plädoyer für den unzuverlässigen Erzähler, der ja zuletzt stark in die Kritik geraten ist,³⁵ schließen. In gewisser Weise gehört Unzuverlässigkeit zu den Kernproblemen der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Holocaust-Literatur; freilich nicht unter dem Begriff der Unzuverlässigkeit oder der (un)reliability, sondern unter dem des Traumas. Mit diesem seit 30 Jahren in der Forschung zur Holocaust-Literatur grassierenden Begriff³⁶ ist die Unzuverlässigkeit des Erzählens in gewisser Weise generalisiert worden. Denn er beschreibt nicht nur metaphorisch die anhaltende Beschädigung der Opfer nationalsozialistischer Gewalt, er macht auch sehr grundsätzliche Aussagen über ihre Erzählung davon. So zeichnet sich die Erzählung des/der Traumatisierten nach Lawrence Langer (2000, S. 58) durch die „gänzliche Unfähigkeit [aus], diese Momente in irgendeiner chronologischen Ordnung zu rekonstruieren“.³⁷ Auf der Ebene der Erfahrung hat diese Diskontinuität der Erzählung eine Entsprechung etwa in den sogenannten „Flashbacks“, die „auf Kosten willentlicher Erinnerung oder sogar der Kontinuität von bewußtem Denken“ gehen (Caruth 2000, S. 93). Glaubt man Slavoj Žižek, der sich der Trauma-Theorie angeschlossen hat, dann müssten wir dem zuverlässigen Erzähler einer Holocaust-Erzählung sogar in besonderer Weise misstrauen:

Wäre das Opfer in der Lage, mit klaren Worten von seiner schmerzhaften und demütigenden Erfahrung zu berichten, eine stringente Darstellung in allen Einzelheiten zu liefern, dann würde genau das unser Mißtrauen erwecken. Der Zeuge, der zu einer klaren Schilderung seiner Erlebnisse im Lager fähig wäre, würde sich damit selbst disqualifizieren. (Žižek 2006, S. 145)

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers fällt hier mit der Traumatisierung seines Autors zusammen. Unterschiedliche Formen der Unangemessenheit einer Erzählung können mit diesem Begriff deshalb nicht mehr beschrieben werden.

³⁵Ohmes Einwand richtet sich wesentlich gegen die latente moralische Bewertung des Erzählers, die mit dem Begriff der „unreliability“ einhergeht (Ohme 2015, S. 134), und gründet auf der Heterogenität der erzählerischen Phänomene, die unter dem Begriff zusammengefasst werden (Ohme 2015, S. 203 ff.). Seine Vermutung ist, dass der Terminus der unreliability Phänomene unter Verdacht setzt, die man letztlich einfach als Beschreibung der Perspektive, aus der ja notwendig auch Beschränkungen resultieren, bezeichnen könnte (Ohme 2015, S. 208 f.). Versuchen, den fehlenden Maßstab für die Beurteilung von Unzuverlässigkeit, durch den Rekurs auf das ‚Weltwissen‘ der Leser beizukommen, in Bezug auf das ein Text angemessen oder unangemessen erzählt sein kann, erteilt Ohme eine grundsätzliche Absage (Ohme 2015, S. 210–218).

³⁶Brunner und Zajde (2011, S. 7) sprechen von einem „Paradigma“ der Holocaust-Forschung.

³⁷Allerdings bezieht sich die Aussage bei Langer auf die mündlichen Erinnerungen. Insofern steht seine Argumentation anders als diejenige Žižeks nicht im Widerspruch zu der Tatsache, dass schriftliche Erinnerungen, literarische zumal, einem Akt der Planung entspringen, der das Werk zwar intentional nicht vollständig kontrolliert, aber doch in einem gewissen Widerspruch zur Behauptung der vollkommen unbeherrschten Erinnerung steht.

Das ist nicht nur deshalb bedenklich, weil es der literaturwissenschaftlichen Analyse die Genauigkeit nimmt. Die Entdifferenzierung ist vielmehr ethisch heikel. Während man es zwar in beiden Fällen – der Erzählung des Traumatisierten und der unzuverlässigen Erzählung – mit Erzählungen zu tun hat, die auf irgendeine Art unangemessen sind, resultiert das in dem einen Fall aus der ‚Unmündigkeit‘ ihres Autors, der nicht anders kann, als deformiert zu erzählen, und in dem anderen Fall aus der Souveränität eines Autors, die es ihm erlaubt, eine bestimmte Erzählinstanz zu entwerfen und sich damit bestenfalls mimetisch zu – aus welchem Grund auch immer – beschränkten Erzählern zu verhalten (vgl. Pabst 2020).

Mit dem Begriff des Traumas geht aber auch die Möglichkeit verloren, die unterschiedlichen Motivationen und Formen zu beschreiben, mit denen Autoren Erzähler konzipieren, die nicht einfach erzählen, was der Fall ist. Das kann erstens mit betrügerischen Absichten geschehen, wie im Fall Wilkomirskis, der die Beschränkung seines Textes zwar aufdeckt, diese Beschränkung dem Leser aber als Zeichen der Authentizität ans Herz legt. Das wird möglich, weil er die Differenz zwischen Autor und Erzähler, die ja auch in diesem Text am Werk ist, verwischt. Und das Konzept des Traumas leistet dabei Vorschub.³⁸ Das kann zweitens mit ideologischen Motiven geschehen wie im Fall von Bruno Apitz, der eine impersonale Erzählinstanz entwirft, bei der der Verdacht der Unangemessenheit der Darstellung gar keinen textimmanenten Ansatzpunkt findet. Und das kann drittens aus einer Reflexion auf die Beschränkungen resultieren, denen die Erzählung des Holocaust unterliegt, wie im Fall von Kertész *Roman eines Schicksallosen* oder eben bei Wander. Weil er dabei die Differenz zwischen dem Autor Wander und dem anonymen, ewigen Ich-Erzähler macht, vermeidet er, dass sein Text einfach als Wiedergabe oder als authentischer Effekt seiner Erlebnisse gelesen wird. Der Begriff, mit dem Literaturwissenschaft diese Differenz zu bezeichnen vermag, ist der des unzuverlässigen Erzählers.

Schließlich verstellt der Traumabegriff zugunsten eines vermeintlich authentischen Zugangs zum Ereignis des Holocaust dessen Beschreibung. Die Beschränkungen der Erzählung Wanders resultieren nicht einfach aus der Beschädigung des Autors, sondern aus der epistemischen Lücke und der ethischen Paradoxie, die das Ereignis des Holocaust hervorgebracht hat. Der unzuverlässige Erzähler in Wanders Text macht die Auseinandersetzung damit eigentlich erst möglich.

³⁸Zur wechselseitigen Bestätigung des Doessecker-Textes und der Trauma-Theorie vgl. Oels (2004, S. 382–386).

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a. M. 2003.
- Antelme, Robert: *L'espèce humaine*, Paris 2007 [1957].
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre* [Text&Kritik, Sonderband], in Zusammenarbeit mit Gerhard Wolf, München 1990.
- Aumüller, Matthias: Offenheit und Geschlossenheit als interpretationstheoretische Funktionen des unzuverlässigen Erzählens. In: *Journal of Literary Theory* 12:1 (2018): Narrative Unreliability: Scope and Limits, 127–150.
- Bächli, Samuel: Das Lachen der Gestiefelten. „Der siebente Brunnen“ – Eine Erzählung von Fred Wander. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. April 1985.
- Barck, Simone: *Antifa-Geschichte(n). Eine literarische Spurensuche in der DDR der 1950er und 1960er Jahre*, Köln/Weimar/Wien 2003.
- Böttiger, Helmut: Der kleine Joschko und die Befreiung von Buchenwald. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.9.2005.
- Bogdal, Klaus-Michael: Populäre Lagerliteratur. Bruno Apitz' *Nackt unter Wölfen* und Pierre Boulles *Die Brücke am Kwai*. In: Stephan Pabst (Hg.): *Buchenwald in Europa*, Boston/Berlin 2021 (im Erscheinen).
- Brunner, José/Zajde, Nathalie: Editorial. In: dies. (Hg.): *Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung eines Paradigmas*, Göttingen 2011, 7–14.
- Buber, Martin: *Werkausgabe*, Bd. 18.1: Chassidismus III. Die Erzählungen der Chassidim, hg. v. Ran HaCohen, Gütersloh 2015.
- Caruth, Cathy: Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen. In: *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. Erinnerungskultur nach der Shoa, hg. v. Ulrich Baer, Frankfurt a. M. 2000, 84–98.
- Debazi, Elisabeth H.: *Zeugnis – Erinnerung – Verfremdung: Literarische Darstellung und Reflexion von Holocausterfahrung*, Marburg 2008.
- Deiss, Erika: Das Handwerk des Überlebens. In: *Frankfurter Rundschau*, 21.9.2005.
- Faber, Elmar/Wurm, Carsten (Hg.): *„Das letzte Wort hat der Minister“*. Autoren- und Verlegerbriefe 1960–1969, Berlin 1994.
- Graif, Gideon/Levin, Itamar: *Aufstand in Auschwitz. Die Revolte des jüdischen „Sonderkommandos“ am 7. Oktober 1944*, Köln/Weimar/Wien 2015.
- Greiser, Katrin: Sie starben keinen Opfertod. Wie das ‚Kleine Lager‘ von Buchenwald aus der Erinnerung verschwand. In: *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus*, hg. v. Annette Leo, Peter Reif-Spirek, Berlin 2001, 109–126.
- Hähnel, Ingrid/Lemke, Elisabeth: Millionen lesen einen Roman. Bruno Apitz' „Nackt unter Wölfen“. In: *Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion*, Leipzig 1987, 53–135.
- Hantke, Susanne: *Schreiben und Tilgen. Bruno Apitz und die Entstehung des Buchenwald-Romans „Nackt unter Wölfen“*, Göttingen 2018.
- Heymann, Stefan: Übertreibung und falsche Darstellung. In: *Die Tat* Nr. 45, 9.12.1945.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Tübingen 2008.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992.
- Knigge, Volkhard (Hg.): *Buchenwald. Ausgrenzung und Gewalt 1937–1945* [Ausstellungskatalog], im Auftrag der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora und in Zusammenarbeit mit Michael Löffelsender, Rikola-Gunnar Lüttgenau und Harry Stein, Göttingen 2016.
- Köppe, Tilmann: Die Institution der Fiktionalität. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Tobias Klauk/Tilmann Köppe, Berlin/New York 2014, 35–49.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014.
- Lang, Simone Elisabeth: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese: Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten. In: *Journal of Literary Theory* 12:1 (2018): Narrative Unreliability: Scope and Limits, 55–76.

- Langer, Lawrence: *Admitting the Holocaust*, Oxford/New York 1995.
- Langer, Lawrence: Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust. In: ‚Niemand zeugt für den Zeugen‘. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, hg. v. Ulrich Baer, Frankfurt a. M. 2000, 53–67.
- Lanzmann, Claude: Das Unnennbare benennen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.1.2015.
- Levi, Primo: Ist das ein Mensch?, Frankfurt a. M. 1961.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1989.
- McGlothlin, Erin Heather: „Das eigene Leid begreift man nicht“: Fred Wanders „Der siebente Brunnen“ und die Geschichte des Selbst. In: Fred Wander. *Leben und Werk*, hg. v. Walter Grünzweig, Ursula Seeber, Bonn 2005, 97–118.
- Meller, Marius: Der Weg ist das Paradies. In: *Der Tagesspiegel*, 16.3.2005.
- Morgner, Irma: Lob auf zwei Brote. In: *Berliner Zeitung* Nr. 24, 24. Januar 1973.
- Niethammer, Lutz (Hg.): *Der ‚gesäuberte‘ Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald*, Berlin 1994.
- Niven, Bill: *Das Buchenwaldkind. Wahrheit, Fiktion, Propaganda*, Halle/S. 2009.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration. Zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, hg. v. dems., Trier 1998, 3–39.
- Oelke, Martina: Die Geburt der Gemeinschaft. Antisemitische Reinigungs- und Ausschlussprozesse in der DDR-Literatur am Beispiel Bruno Apitz. In: *Juden. Bilder*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2008, 33–46.
- Oels, David: ‚A real life Grimm’s fairy tale‘. Korrekturen, Nachträge, Ergänzungen zum Fall Wilkomirski. In: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. Bd. 14:2 (2004), 373–390.
- Ohme, Andreas: *Skaz und unreliable narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*, Berlin/Boston 2015.
- Pabst, Stephan: Disenfranchised Narratives. Slavoj Žižek reads Jorge Semprún. In: *Holocaust Studies* 2020. Online DOI: <https://doi.org/10.1080/17504902.2020.1769370>, 1–16.
- Pabst, Stephan: Kommunistische Kontrafaktur. Bruno Apitz’ ‚Nackt unter Wölfen‘ nach Erich Maria Remarque ‚Der Funke Leben‘. In: Joanna Bednarska et al. (Hg.): *Lagerliteratur – Texte aus den Konzentrationslagern und Ghettos*, Frankfurt a. M. 2021, 41–68.
- Piper, Franciszek: *Auschwitz 1940–1945. Studien zur Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz*, Bd. 3, Auschwitz 1999.
- Porter, Laurence M.: *Gustave Flaubert Encyclopedia*, Westport 2001.
- Radisch Iris: Der Herbst des Quatschocento. Immer noch, jetzt erst recht, gibt es zwei deutsche Literaturen: selbstverliebter Realismus im Westen, tragischer Realismus im Osten. In: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, hg. v. Andrea Köhler/ Rainer Moritz, Leipzig 1998, 180–188.
- Reiter, Andrea: *„Auf dass sie entsteigen der Dunkelheit“. Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*, Wien 1995.
- Ryan, Marie-Laure: The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. In: *Poetics* 10 (1981), 517–539.
- Sauter, Josef Hermann: *Interviews mit Schriftstellern*, Berlin 1982, 135–149.
- Schmidt, Thomas: ‚Unsere Geschichte‘? Probleme der Holocaust-Darstellung unter DDR-Bedingungen: Peter Edel, Fred Wander, Jurek Becker, Teil 1 und 2. In: *Monatshefte* 98:1 u. 3 (2006), 83–109 und 403–426.
- Stein, Harry: ‚Nackt unter Wölfen‘ – literarische Fiktion und Realität einer KZ-Gesellschaft. In: *Sehen, Verstehen, Verarbeiten. KZ Buchenwald 1937–1945*, hg. v. Thüringer Institut für Lehrerfortbildung, Lehrplanentwicklung/ Medien und Stiftung Gedenkstätten Buchenwald/ Mittelbau-Dora, Bad Berka 2000, 27–40.
- Thuncke, Jörg: Fred Wander’s semi-autobiographical narrative, „The Seventh Well“ – „Such stories I never heard again.“. In: *The Fiction of the I: Contemporary Austrian Writers and Autobiography*, hg. v. Nicholas J. Meyerhofer, Riverside 1999, 242–258.

- Trampe, Wolfgang: Fred Wander „Der siebente Brunnen“ [Interview mit Fred Wander]. In: *Sonntag* 16.5.1971.
- Trampe, Wolfgang: Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft* 6 (1997), 13–23.
- Wellm, Alfred: *Morisco. Roman*, Berlin/Weimar 1987.
- Wander, Fred: *Der siebente Brunnen. Erzählung*, Berlin 1971.
- Wilkomirski, Benjamin: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*, Frankfurt a. M. 1995.
- Wolf, Christa: Gedächtnis und Gedenken. Fred Wander „Der siebente Brunnen“, Aufbau-Verlag, 1971. In: *Sinn und Form* 24:4 (1972), 860–866.
- Young, James E.: Holocaust Documentary Fiction: The Novelist as Eyewitness. In: *Writing and the Holocaust*, hg. v. Berel Lang, New York/London 1988, 175–199.
- Žižek, Slavoj: „Beschreibung ohne Ort“. Über den Holocaust und die Kunst/ „Description without a place“. On Holocaust and Art. In: *Inaestik. Politics of Art* 1 (2006), 141–161.
- Zur Nieden, Susanne: „... stärker als der Tod“: Bruno Apitz’ Roman „Nackt unter Wölfen“ und die Holocaust-Rezeption der DDR. In: *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – bildende Kunst*, Köln u. a. 1997, 97–108.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

